



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Tod und Tiere:
Die symbolische Tierwelt als Schauerelement in
Die schwarze Spinne und *Der Schimmelreiter*“

verfasst von / submitted by

Katarina Fischer

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 344 333

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Englisch UF Deutsch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der gesamten Lehrveranstaltung führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Wien, April 2018

Katarina Fischer

Für meine Großeltern, meine Eltern, meinen Sohn.

Mein Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer für seine Bedachtsamkeit und die Freiheiten, die er mir bei der Bearbeitung dieses Themas ließ, meiner Familie für ihre monetäre Unterstützung und die Kinderbetreuung, meinen Freunden für ihren unermüdlichen Zuspruch und meinem Mann für seine Geduld.

*Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow
(T. S. Eliot)*

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Schauerliteratur	12
2.1. Definition und Funktion	12
2.2. Historischer Überblick.....	17
2.3. Genreabgrenzung.....	22
2.4. Literaturtheoretische Ansätze	27
2.4.1. Anfänge der Fantastikforschung.....	27
2.4.2. Todorov und sein Erbe.....	28
2.4.3. Weiterführende Ansätze.....	31
2.5. Merkmale und Kriterien	32
2.5.1. Das Unheimliche und das Fremde.....	34
2.5.2. Das Groteske und das Arabeske	35
2.5.3. Der Horror und der Terror.....	37
2.5.4. Das Sublime und Erhabene	38
2.5.5. Die Themen und Motive	39
3. Tiere in Geschichte und Literatur	46
3.1. Kulturelle Relevanz.....	48
3.2. Literarische Relevanz	52
3.3. Funktion und Rolle.....	56
3.4. Tiersymbolik	66
4. Werkanalyse	86
4.1. Gotthelfs <i>Die schwarze Spinne</i>	86
4.1.1. Inhalt	86
4.1.2. Genese und Rezeption.....	88
4.1.3. Schauerelemente	91
4.1.4. Figurenanalyse.....	104
4.1.5. Symbolische Tiere	107

4.2.	Storms <i>Der Schimmelreiter</i>	120
4.2.1.	Inhalt	120
4.2.2.	Genese und Rezeption	123
4.2.3.	Schauerelemente	126
4.2.4.	Figurenanalyse	141
4.2.5.	Symbolische Tiere	144
5.	Konklusion	156
6.	Literaturverzeichnis.....	159
	Abstract.....	178
	Lebenslauf.....	180

1. Einleitung

*Hüte jeder das wilde Tier in seiner Brust,
daß es nicht plötzlich ausbricht
und ihn selbst zerreißt!*
(Eichendorff)

In der Literaturwissenschaft sind Struktur, Narrative, Themen und Motive eines Werkes oder dessen Protagonist/innen von zentralem Interesse und es wird versucht, bei der Analyse alle relevanten Punkte zu beachten. Folglich sollten nicht nur „menschliche Wesen“, sondern auch ihre „tierischen Begleiter“ untersucht werden, da diese ihre humanen Mitspieler/innen ergänzen, ihnen widersprechen, ihre inneren Bestien zum Vorschein bringen, sie retten oder ins Verderben stürzen. Denn „[i]n ihrem Drang nach Freiheit und Glück zeigen die Protagonisten in extremen Momenten ihres Lebens eine ganze Palette von Eigenschaften, welche durch Tiergestalten die elementaren Gemeinsamkeiten des Menschen mit der Tierwelt enthüllen.“¹ Insbesondere in der fantastischen und schauerlichen Literatur besteht die Notwendigkeit einer Untersuchung der Rollen und symbolischen Wichtigkeit von Tieren, da diese in diesem Genre nicht nur reichlich anzutreffen sind, sondern auch bestimmte Erwartungen, Befürchtungen und Assoziationen evozieren. Ein finsterer Wald müsste viel an „Unheimlichkeit“ einbüßen, wenn das Geheule der Wölfe, die durch die Bäume hervorblitzenden Augen einer Eule oder die durch das raschelnde Laub herumkriechenden Ratten nicht wären. Tiere werden als ein Bestandteil der Natur verstanden – nicht vollends greifbar, wild, dem Menschen zwar von Nutzen, aber auch gefährlich. Doch wenn diese Tiere noch zusätzlich aus einer „natürlichen“ Szenerie ausbrechen und sich in der Welt der Menschen einfinden und handeln, dann sind sie mehr als nur Requisiten – sie werden selbst zu Protagonist/innen.

Gegenstand dieser Arbeit sind die tierischen Figuren in der Literatur. Tiere spielen im Leben des Menschen eine wichtige, wenn auch meistens ihm untergeordnete Rolle. Der Mensch war schon immer auf sie angewiesen; sie haben ihn eingeschüchtert, inspiriert, begleitet, ernährt, getragen, unterstützt, fasziniert. Folglich wurden Tiere über Jahrhunderte weltweit mystifiziert und es entstanden diverse, sich auch oft widersprechende Mythen und Legenden, welche bis heute nachwirken. Viele Tiere spielen im Aberglauben eine große

¹ Wozniak, Jolanta: Tiersymbole im Realismus: Die schwarze Spinne, Der Schimmelreiter und Effie Briest als Beispiele der chiffrierten Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Queen's University Ontario 2008, S. 2.

Rolle, weswegen diese Wesen noch mit speziellen Eigenschaften behaftet und manchen magische Kräfte und übernatürliche Wirkungen zugeschrieben werden. So können Katzen angeblich Geister sehen, Hunde einen herannahenden Tod spüren oder Pferde Böses vorausahnen. Das Verhalten bestimmter Tiere wurde symbolisch gedeutet und als Omen für Tod und Unglück gefürchtet. Obwohl viele dieser volkstümlichen und abergläubischen Ansichten in der modernen Welt keinen Nährboden mehr finden, wird den meisten Menschen beim Anblick einer schwarzen Katze, die einen intensiv zu beobachten scheint, einem Raben, der gerade vor diesem Fenster sitzen möchte, oder dem nächtlichen Heulen eines Hundes mulmig zumute. Autor/innen greifen oftmals auf solche Konnotationen zurück und intensivieren die Wirkung ihrer Werke durch diese symbolische Ebene. Wölfe, Spinnen, Krähen unterstreichen alleine durch ihre stille Anwesenheit und die sich aufdrängenden Assoziationen das Unheimliche und unterstützen das Zögern und Zweifeln, welches Todorov als zentrales Element des schauerlichen Genres beschreibt², seitens der Figuren und auch der Leser/innen, die bei der Lektüre unsicher sind, wie ein Ereignis einzuordnen ist: Können die Vorkommnisse rational erklärt werden oder sind sie übernatürlichen Ursprungs? Folglich können Novellen, die viele Leser/innen vielleicht nicht direkt dem schauerlichen Genre zuordnen würden, wie *Die schwarze Spinne* oder *Der Schimmelreiter*, Gänsehaut verursachen.

Die Forschung hat dieses Thema lange nicht in seiner vollen Signifikanz gewürdigt; mitunter weil das Hauptaugenmerk in der Literaturwissenschaft meistens auf andere Aufbauelemente gelegt wird, wie die Figuren, die Erzählstruktur, den Raum, die Stilmittel oder die Rezeption und Wirkung. Tiere wurden, obwohl sie in allen Literaturen zu allen Zeiten dieser Welt zahlreich Einzug gefunden haben, bis dato selten zum thematischen Schwerpunkt von literaturwissenschaftlichen Studien gemacht.³ Wenn sie überhaupt Erwähnung fanden, dann wurden sie in einem Kapitel mit der „Natur“ abgehandelt, anstatt als eigenständige Wesen. Selten werden die Wahl, die Symbolik und das Handeln der Tiere näher untersucht.⁴ Diese Arbeit soll aufzeigen, wieso gerade ein Schimmel, eine Spinne oder eine Katze die Handlung vorantreibt, Schauer auslöst oder in einer Verbindung zur Protagonistin/zum Protagonisten steht. Tiere tragen durch ihre Symbolträchtigkeit und die ihnen zugeschriebenen Attribute zum Schauererlebnis bei. Sie stehen in einer besonderen

² Vgl. Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2013, S. 34-42.

³ Vgl. McHugh, Susan: Literary Animal Agents. In: PMLA 124/2 (2009), S. 487-495, hier S. 487.

⁴ Eine Ausnahme bilden hier natürlich sämtliche Untersuchungen zu (den meistens allegorischen) Tierfiguren in Märchen und Fabeln, welche allerdings nicht Thema dieser Arbeit sind.

Beziehung zu den Figuren in den Erzählungen, können aber auch unabhängig von diesen sein. Diese Arbeit soll vermitteln, dass ein besseres Verständnis der Bedeutung und Rolle dieser Tiere zu einem besseren Verständnis des Werkes insgesamt führt.

Die Beantwortung der Forschungsfragen soll in drei essentiellen Schritten stattfinden. Um die Kohärenz des Themas zu wahren, erfolgt primär eine Auseinandersetzung mit dem oftmals unterschätzten⁵ Genre der Schauerliteratur und dem nicht klar definierten, übergeordneten Gattungsbegriff der Fantastik. Obwohl sich das Unheimliche hoher Beliebtheit in Buch und Film erfreut, wurden „gerade die repräsentativen Beispiele der Phantastik [...] von der bisherigen Forschung ihrer Trivialität oder unästhetischen Radikalität wegen systematisch mißachtet“⁶. Brittnacher sieht den Grund hierfür in der „Komplicität von phantastischer Literatur und ihrem Leser“⁷. Doch wird Literatur für Leser/innen geschrieben, also sollten Leser/innen auch bei der Interpretation dieser miteinbezogen werden. Dies erkannten selbstverständlich viele Philolog/innen; Todorov z. B. wies der Leserinstanz sogar eine Schlüsselrolle bei der Textinterpretation zu. Seine und auch andere relevante Forschungsergebnisse werden im ersten Teil dieser Arbeit umrissen, in welchem jedoch zuerst der Versuch einer Definition der Gattung unternommen wird, um dann Themen und Motive zusammenführen zu können. Anschließend wird im zweiten Teil der Fokus auf die Protagonist/innen dieser Arbeit gelegt, nämlich die Tiere. Ihre Rolle in Geschichte und Literatur soll skizziert und ihre Symbolträchtigkeit analysiert werden. Vor diesem Hintergrund wird schließlich, mit besonderem Hinblick auf die hier agierenden animalischen Wesen, eine Werkanalyse der beiden höchst symbolischen⁸ Novellen *Die schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf und *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm vorgenommen. Im Zuge dieser Analyse werden die Bedeutung und Funktion der Tiere in der Narrative, ihre Verbindung zu den „menschlichen“ Protagonist/innen, aber auch ihre Wichtigkeit für das Schauererlebnis untersucht.

⁵ Brittnacher spricht in diesem Zusammenhang von einer „Geringschätzung“ der fantastischen Literatur (Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 7), einer „Marginalisierung der Phantastik“ (Brittnacher, Hans Richard: *Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik*. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition*. Tübingen: Francke 2006, S. 15-30, hier S. 27) und einem „kontrovers diskutierten Forschungsgegenstand“ (Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 1). Er merkt kritisch an, dass „Phantastik, Fantasy, Science-Fiction und Horror [...] Gattungen [sind], die der Philologe bestenfalls duldet, aber keinesfalls liebt.“ (Brittnacher 2006, S. 28)

⁶ Brittnacher (1994), S. 19.

⁷ Brittnacher (2006), S. 27.

⁸ Vgl. Artiss, David: *Theodor Storm: Studies in Ambivalence: Symbol and Myth in his Narrative Fiction*. Amsterdam: Benjamins 1978, S. xii.

2. Schauerliteratur

Wo keine Götter sind, walten Gespenster.
(Novalis)

Um zu verdeutlichen, wie Tiere Schauer generieren und ihr Potential in der schauerlichen Literatur entfalten können, muss zunächst die Schauerliteratur als Genre in ihrer Funktionsweise untersucht werden. Folglich widmet sich dieses Kapitel dem Gattungsbegriff, der Gattungsgeschichte und den Gattungskriterien. Ebenfalls werden relevante literaturtheoretische Ansätze präsentiert, wie auch wirkungsästhetische Mechanismen und Schlüsselbegriffe vorgestellt. Die Schauerliteratur ist eng mit dem Begriff der Fantastik verbunden. Daher soll im folgenden Kapitel der Versuch der Definition einer schauerlichen Fantastik unternommen werden. Die Bestimmung und klare Abgrenzung eines Genres ist nie einfach, da die Grenzen oftmals verschwimmen, Transgression stattfindet und wiederum „originelle Kunstwerke“⁹ oft mit den festgelegten Regeln und Mustern brechen. Doch die Fantastik stellt hier die Wissenschaft vor eine ganz besondere Herausforderung.

2.1. Definition und Funktion

Die Schauerliteratur entstand als Teil der Schwarzen Romantik¹⁰ gegen Ende des 18. Jahrhunderts und steht in einem nahen Verwandtschaftsverhältnis zur Fantastik. Die sogenannten „gothic novels“ erfreuten sich vor allem in England größter Beliebtheit und einige Werke avancierten zu literarischen Klassikern, darunter Bram Stokers *Dracula* (1897) oder Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). Diese Geschichten des Horrors und der Ungewissheit zeichnen sich durch ihre melancholischen und irrationalen Züge und eine Faszination für

⁹ Vgl. Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Phaicon 1 (1974), S. 92-122, hier S. 96-99.

¹⁰ Die Schwarze Romantik wird als Untergattung der Romantik, einer literarischen Bewegung vom Ende des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts, verstanden. Sie behandelt „das Perverse, Verbrecherische, Grausame, Schreckliche, Häßliche, Satanische vorwiegend im Zusammenhang mit dem ‚erotischen Empfinden‘.“ (Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München: Wilhelm Fink Verlag 1983, S. 22.) Von zentraler Bedeutung ist hier das Motiv des Todes (vgl. Gutenbrunner, Elisabeth: Motive des Unheimlichen bei E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe anhand ausgewählten [sic!] Erzählungen. Diplomarbeit. Universität Wien 2010, S. 10.).

das Böse aus und weisen ein spezielles Repertoire an Handlungen, Motiven und Figuren auf, welches in Kapitel 2.5. näher behandelt wird. In schauerlichen und fantastischen Romanen wird das Gewöhnliche mit dem Übernatürlichen vermischt, um die Figuren und die Leser/innenschaft zu verwirren. Das Genre involviert ein ungeklärtes Zögern zwischen der übernatürlichen Erklärung des Wunderbaren und der natürlichen bzw. psychologischen Erklärung des Unheimlichen. Der Schauerroman¹¹, dessen Geschichte in Kapitel 2.2. zusammengefasst ist, gilt als „Paradefall der Epochenschwelle zwischen Aufklärung und Romantik“¹². Er „handelt (inhaltlich) *von* und arbeitet (wirkungsästhetisch) *mit* Ängsten und Formen des Aberglaubens“¹³.

Diese spätaufklärerische Gattung definiert sich weitestgehend durch das beschriebene Geschehen und soll bei der Leser/innenschaft ein angenehmes Schauergefühl herbeiführen.¹⁴ Die literarische Darstellung von Schrecken und Grauen – ausgelöst durch die Konfrontation mit bösen, oftmals übernatürlichen Mächten – fand beim Publikum Anklang, da sie eine heimliche Leerstelle auszufüllen schien. Alewyn beschreibt die „gothic novel“ als „die Abstinenzneurose der alternden Aufklärung“¹⁵, welche „einem durch den Rationalismus ausgehungerten und der bürgerlichen Sekurität überdrüssigen Geschlecht die verbotenen Früchte des Geheimnisses und der Angst [bot]“¹⁶. Zu einer Zeit der Rationalisierung und Industrialisierung fand gerade das Irrationale und Übernatürliche Einzug in die Literatur und das menschliche Denken. Ängste und Themen, welche im Alltag keinen Platz hatten, wurden nun literarisch verarbeitet¹⁷ und gern rezipiert.

Die Schauerliteratur ist eine Literatur der Angst: Die Handlung, der Auftritt des Unheimlichen und Übernatürlichen, die grotesken Beschreibungen des Schrecklichen haben allesamt die Generierung der Angst zum Ziel. In der Urform dieser literarischen Gattung, wozu Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764) und Ann Radcliffes *The*

¹¹ Dieser Begriff wurde im deutschen Sprachraum verwendet, während die gleichbedeutenden Begriffe *gothic novel* und „*roman gothique*, *roman terrifiant* oder *roman noir*“ sich jeweils im englischen und französischen Sprachraum durchsetzten. Man vgl. dazu Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner 2009, S. 662.

¹² Murnane, Barry und Andrew Cusack (Hg.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag 2011, S. 16.

¹³ Ebd., S. 10. [Hervorhebung im Original]

¹⁴ Vgl. Lamping (2009), S. 662.

¹⁵ Alewyn, Richard: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974, S. 355.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Als Modus dieser Verarbeitung wurde für gewöhnlich die Prosaform gewählt, insbesondere die Textsorte der Novelle, „in welcher sich der Einbruch des Übernatürlichen am besten verwirklichen [konnte]“ (vgl. Ruthner, Clemens: *Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen*. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): *Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition*. Tübingen: Francke 2006, S. 7-14, hier S. 10.).

Mysteries of Udolpho (1794) gezählt werden, wird das Geschehen auf mittelalterlichen Schauplätzen, wie Burgen, Ruinen oder Klöstern, ausgetragen. Die unschuldige Heldin¹⁸ muss in einem langen Kampf einem Bösewicht entinnen, während auch übernatürliche Mächte ihre Finger im Spiel zu haben scheinen. Manchmal werden diese Ereignisse am Ende aufgeklärt, manchmal bleibt ein unerklärter Schauer auch nach dem Finale bestehen. Wie sich die Realität und Ängste der Menschen veränderten, so veränderte sich auch dieses Genre¹⁹, entwickelte sein Repertoire weiter und begünstigte die Entstehung von Detektivgeschichten, Science-Fiction oder Thrillern²⁰. Schlussendlich blieb es immer eine „literarische Form, die im Rezeptionsvorgang Schauer hervorruft“²¹.

Wichtigstes Thema dieser literarischen Form – und der Fantastik im Allgemeinen – ist das Unbekannte. In der Schauerliteratur wirkt vor allem die Angst vor diesem Unbekannten, welches Lovecraft zufolge die „stärkste Art der Angst ist“²². Er betont, dass das Ungewisse als gefährlich empfunden werde und daher jede unbekannte Realität und Welt bedrohlich wirke.²³ Achatz meint, dass „fantastische Texte [...] von Konventionen abweichen und bewusste Wahrnehmung erzwingen“²⁴. Ähnlich sieht das auch Todorov, demzufolge „das Fantastische [es] ermöglicht, bestimmte Grenzen zu überschreiten, die ohne seine Unterstützung unantastbar wären“²⁵. Penning spricht in diesem Zusammenhang vom „Durchbrechen des Wirklichen hin zum Möglichen, [nämlich] von den kulturell verbindlichen Werten zum Bereich des Tabuierten und Verbotenen“²⁶. Jackson schließt sich an, indem sie erklärt, dass die Fantastik sich mit dem „unsaid and the unseen of culture: that

¹⁸ Baldick merkt in diesem Zusammenhang die „Prominenz“ von Frauen im schauerlichen Genre an. Nicht nur als Autorinnen, sondern auch als Heldinnen in den Werken und auch als Leserinnen prägten Frauen die „Gothic tradition“ (vgl. Baldick, Chris: *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press 1992, S. xxi.).

¹⁹ Fantastische Werke unterliegen, wie auch die jedes anderen Genres, dem historischen und sozialen Kontext, in welchem sie entstanden sind. Diese Positionen sind alles andere als stabil und dem Wandel der Zeit unterworfen (vgl. dazu Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, New York: Methuen 1981, S. 3-4.).

²⁰ Vgl. Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1976, S. 182.

²¹ Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss, Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien u.a.: Hanser 1980, S. 11.

²² Lovecraft, Howard P.: *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012, S. 7.

²³ Vgl. ebd., S. 10.

²⁴ Achatz, Katharina: *Fantastik bei Georg Klein. Momente struktureller Unsicherheit in Libidissi, Barbar Rosa, Die Sonne scheint uns und Sünde Güte Blitz*. Bamberg: University of Bamberg Press 2012 (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien Bd. 4), S. 27.

²⁵ Todorov (2013), S. 194.

²⁶ Penning, Dieter: *Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik*. In: Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 34-51, hier S. 45.

which has been silenced, made invisible, covered over and made ‚absent‘²⁷ beschäftige und dadurch eine zweite, alternative Welt generiere²⁸. Diese neue Welt könne nicht ohne die erste, reale, rationale Welt existieren²⁹, sondern gehe eine symbiotische Beziehung³⁰ zu ihr ein und disloziere die uns bekannte und sichtbare³¹ Welt, indem sie sie allmählich infiltriere. Brittnacher zufolge reiche dies „von der Suspendierung der Naturgesetze in den einfachen Formen der Folklore (Märchen, Sage, Legende) über die spekulativen Energien des Utopischen und dessen Ernüchterung, die Hybridisierungsleistung des Grotesken bis hin zu den Weltenschöpfungen der Science Fiction [...]“³² Dadurch wird klar, dass Rationalität und Realität lediglich arbiträre Konstrukte sind.³³ In der Fantastik konkurrieren diese Welten bzw. Realitäten miteinander, „wobei die Spannung zu wissen, ob die eine Ordnung über die andere dominiert und letztlich in sich aufnehmen kann, das ganze Werk durchzieht“³⁴. Todorov sieht in dieser „Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“³⁵, den eigentlichen Moment des Fantastischen. „Ausgangspunkt ist immer die Ebene der für uns vertrauten Wirklichkeit, die erst in einem zweiten Schritt verfremdet wird.“³⁶ Diese „verwirklichte Unmöglichkeit“³⁷ könne dann sehr bedrohlich und schauerlich wirken. Denn die „Spannung aus der Ungewißheit“³⁸ bezüglich der Geschehnisse und „das Sich-Ängstigen um die betroffene Figur“³⁹ seien wesentliche Merkmale der Schauerliteratur. Der „Schauer entsteht nicht spontan aus einer Situation, in der sich der Leser selbst befindet, sondern – als vermittelte Angst – indem er das dargestellte Geschehen nachvollzieht.“⁴⁰ Daher sind Konnotationen aufgrund früherer (Lese-)Erfahrungen, des Settings und des Kontexts von zentraler Bedeutung für das Schauererlebnis. „Die Möglichkeit, das Geschehen rational zu erklären, konkurriert mit dem Schauer.“⁴¹

²⁷ Jackson (1981), S. 4.

²⁸ Vgl. ebd., S. 2.

²⁹ Vgl. Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 10.

³⁰ Vgl. Jackson (1981), S. 20.

³¹ Vgl. Lachmann (2002), S. 12.

³² Brittnacher (2013), S. 2.

³³ Jackson (1981), S. 21.

³⁴ Penning (1980), S. 36.

³⁵ Todorov (2013), S. 34.

³⁶ Penning (1980), S. 37. Weiters betont Penning hier, dass dieser Bruch in der Wirklichkeit „nicht an außerliterarischen Gesetzen gemessen werden“ darf, sondern innerhalb der Fiktion unlogisch wird.

³⁷ Vax, Louis: *Die Phantastik*. In: *Phaicon 1* (1974), S. 11-43, hier S. 38.

³⁸ Trautwein (1980), S. 79.

³⁹ Ebd., S. 81.

⁴⁰ Ebd., S. 18.

⁴¹ Ebd., S. 67.

Die Funktion der schauerlichen Fantastik liegt im bittersüßen Genuss der Rezeption grotesker, verdrängter und unheimlicher Inhalte. Barbauld erklärt, wie Lust und Fantasie die Seele ins Höchste erheben und sich der „Schmerz des Terrors“ in Verwunderung und Erstaunen auflösen kann.⁴² Sie betont, dass die Darstellung von Qual, Elend, Leid und Verzweiflung häufig Genuss bereite.⁴³ Je wilder, fantastischer und außergewöhnlicher das Geschehen und die Schilderungen, desto mehr Vergnügen werde bei der Leser/innenschaft ausgelöst.⁴⁴ Diese perverse Lust des Menschen wird durch die Schauerliteratur angesprochen, die Leser/innen identifizieren sich mit den Protagonist/innen und können aus einer sicheren Entfernung Grenzerfahrungen miterleben. Mithilfe der Strategien des „late-eighteenth-century culture of sentimentalism“⁴⁵ fokussiert sich dieses Genre auf die Gefühle des Menschen und nutzt diese für seine Wirkung aus; „both by detailing the protagonist’s thoughts and feelings, and by asking that the reader identify with them.“⁴⁶ Der Effekt des „pleasure in terror“⁴⁷ wird durch Szenen erreicht, die von der Realität und dem Bekannten abweichen, sprich ungewöhnlich sind und nicht nur die Vorstellungskraft anregen, sondern auch das Verdrängte, gesellschaftlich Tabuisierte, um die menschliche Psyche und Neugier zu befriedigen. Todorov spricht von der „soziale[n] Funktion des Übernatürlichen“⁴⁸, nämlich der Darstellung einer „Grenzerfahrung“⁴⁹ und der Beschreibung der Angst⁵⁰. Das Fantastische sei „ein Mittel des Kampfes gegen die eine wie die andere Zensur“⁵¹, eine Möglichkeit, durch die Mittel dieses Genres unterdrückte Inhalte aufzuarbeiten. So werde „die Entfesselung der Sexualität [...] von der Zensur [...] leichter akzeptiert, wenn man sie dem Teufel auf die Rechnung setzt.“⁵² Tatsächlich könnte Todorovs Themenkatalog des Übernatürlichen direkt für die Theorie der Psychoanalyse übernommen werden: „Grausamkeit“⁵³, „Perversionen“⁵⁴, „Gewalttätigkeit“⁵⁵, „Folterungen“⁵⁶, „Nekrophilie“⁵⁷, „Tod“⁵⁸,

⁴² Vgl. Barbauld, Anna Letitia: Reflections on the Pleasures of Distress and Terror. [1773] In: New England Review 22/3 (summer, 2001), S. 180-191, hier S. 189.

⁴³ Ebd., S. 180.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 189.

⁴⁵ Ellis, Markman: The History of Gothic Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000, S. 9.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Todorov (2013), S. 199.

⁴⁹ Ebd., S. 117.

⁵⁰ Ebd., S. 62.

⁵¹ Ebd., S. 195.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., S. 170.

⁵⁴ Ebd., S. 170.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 163.

⁵⁷ Ebd., S. 167.

⁵⁸ Ebd., S. 166.

„Sadismus“⁵⁹, „Homosexualität“⁶⁰, „Inzest“⁶¹, „sexuelle Begierde“⁶² –um nur ein paar Beispiele anzuführen⁶³. Jackson schließt sich Todorov an und spricht vom Kampf der Fantastik gegen die Subversion: „The centre of the fantastic text tries to break with repression [...]“⁶⁴

Dass diese einseitige Definition der fantastischen Schauerliteratur nicht nachhaltig und ausreichend ist, erkennt man unter anderem an Todorovs nicht eingetretener und intensiv diskutierter Prophezeiung des „Todes der Fantastik“, welchen er im letzten Kapitel seines Werkes ankündigt: Die fantastische Literatur sei durch die Methode der Psychoanalyse, welche sich der Themen dieses literarischen Genres annahm, „ersetzt“⁶⁵ worden. Jedoch waren Autor/innen dieses Genres auch nach Freuds psychoanalytischer Forschung produktiv und passten die schauerliche Fantastik dem Zeitgeist an. Daher fordert Werber „eine andere Funktionsbestimmung“⁶⁶, die jene von Todorov als fantastisch ausgeschlossenen Texte und Werke einschließt.

2.2. Historischer Überblick

Die Schauerliteratur wird als Gattung der „Spätaufklärung bis Spätromantik“⁶⁷, als direkte Nachfolgerin der „sentimental novel“⁶⁸ oder des realistischen Erzählens verstanden. Durst betrachtet letzteres sogar als „unmittelbare Voraussetzung für das Entstehen phantastischer Literatur [...], denn erst durch die Ausgrenzung eines Wunderbaren aus den Definitionen der erzählten Welt wird es bedrohlich und unerhört und zum Feind eines nun konstituierten regulären Realitätssystems.“⁶⁹ Als Ende des 18. Jahrhunderts die Romantik⁷⁰ als Protestbewegung gegen den Rationalismus aufkommt, ist der perfekte Nährboden „für

⁵⁹ Todorov (2013), S. 162.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd., S. 161.

⁶² Ebd., S. 159.

⁶³ Eine genauere Auseinandersetzung mit Todorovs „ich versus du-Themen“ folgt in Kapitel 2.5.2.

⁶⁴ Jackson (1981), S. 122. Leider beschränkt Jackson die Rolle der „subversive literature“ lediglich auf den Kapitalismus (vgl. S. 180).

⁶⁵ Todorov (2013), S. 197.

⁶⁶ Werber, Niels: Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 53-66, hier S. 62.

⁶⁷ Lamping (2009), S. 664.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Aktual., korr. u. erw. Neuausg. Berlin: Lit Verlag 2010, S. 112.

⁷⁰ Obwohl der Begriff schon mehr als ein Jahrhundert zuvor bekannt wird, bezieht er sich zunächst nur auf eine Erzählform und wird erst Ende des 18. Jahrhunderts prominent und „als Kulturprogramm mächtig“ (Ricklefs, Ulfert: Das Fischer Lexikon. Literatur N-Z. Bd. 3. Frankfurt am Main: Fischer 1996, S. 1710.).

wunderbare und fantastische Abenteuer- und Liebesromane⁷¹ geschaffen. Der Akzent liegt dabei auf der unbegrenzten individuellen Vorstellungskraft und Bestrebung.⁷² Der Klassik gegenübergestellt bezeichnet die Romantik einen Aufruhr, ein inneres „geistige[s] Ringen“⁷³, Magie, Suggestion, Sehnsucht, eine „Untrennbarkeit von Lust und Leid“⁷⁴. Denn „[f]ür die Romantiker erhöht sich die Schönheit gerade durch die Eigenschaften, die ihr zu widersprechen scheinen: durch die Züge des Grausigen. Je trauriger und schmerzlicher Schönheit sich offenbart, um so höher wird der Genuß empfunden [...]“⁷⁵ Das Grauen wird zur „Quelle von Lust und Schönheit“⁷⁶ und die „Behandlung lasterhafter und grausamer Motive“⁷⁷ erfolgt hemmungslos. Dass gerade die Aufklärung, die „im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt[e], von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen“⁷⁸, schlussendlich die Entstehung dieses furchterregenden Genres bewirkte, mag ironisch erscheinen, wo doch ihr Ziel „die Entzauberung der Welt“⁷⁹ war.

Die zunächst vermutete lineare und strukturierte Genese ist bei näherer Betrachtung aber schwer zu fassen, da dieses Genre dem ständigen Wandel und den Ängsten der Zeit⁸⁰ unterworfen war und viele verschiedene Entwicklungen nahm und Subgenres generierte. Von Anbeginn der Zeit spielten Angst und Schauer eine wichtige Rolle in den Geschichten der Menschen. „Spuren dieser transzendenten Angst“⁸¹ lassen sich von der Literatur der Antike, über die des Orients, in der Klassik, wie auch heutzutage überall auf der Welt antreffen. Zwar erfuhr diese Angst im düsteren Mittelalter zunehmend Ausdruck, doch finden sich Magie, übernatürliche Wesen und Unheimliches schon viel früher. Über Plinius und Phlegon, die Edda und andere skandinavische Sagas, Dante und Spenser, Shakespeare und Marlowe, Blake und Coleridge, Goethe und Schiller, Poe und Hawthorne, bis hin zu Lovecraft und King – die Literatur der Angst hat eine lange und mannigfaltige Tradition. Der

⁷¹ Zirbs, Wieland (Hg.): Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge. Berlin: Cornelsen Scriptor 1998, S. 309.

⁷² Vgl. Baldick, Chris: The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press 2008, S. 294.

⁷³ Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Hanser 1963, S. 29.

⁷⁴ Ebd., S. 36.

⁷⁵ Ebd., S. 34.

⁷⁶ Ebd., S. 35.

⁷⁷ Ebd., S. 274.

⁷⁸ Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2006, S. 9.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Für einen prägnanten, aber informativen Überblick über die einzelnen Epochen und die jeweilige Bedeutung der Fantastik vgl. Brittnacher und May (2013).

⁸¹ Lovecraft (2012), S. 14.

Aberglaube und der Glaube an Übernatürliches waren tief im menschlichen Wesen verankert, wovon Okkultismus und schließlich die blutrünstigen Hexenverfolgungen zeugen. Im mittelalterlichen Europa fand das Grauen Anklang, unschwer an den grotesken Figuren zu erkennen, die zu dieser Zeit architektonischen Bauten, wie z. B. Notre-Dame, beigelegt wurden: „[D]ie ganze Epoche hindurch [herrschte] unter Gebildeten wie Ungebildeten ein durchweg bedingungsloser Glaube an jegliche Form des Übernatürlichen [...]. Auf diesem fruchtbaren Boden gediehen Typen und Gestalten düsterer Mythen und Sagen [...].“⁸² Diese haben die Veränderungen und Modernisierungen des Genres und seiner Erzähltechniken überdauert und suchen ihr Publikum auch heute noch heim.

Vom 17. bis ins 18. Jahrhundert entstanden „kurzlebige Sagen und Balladen düsteren Tenors“⁸³, bis man sich schließlich der Rationalität zuwandte. Diese „Kompensierung eines Übermaßes an Rationalismus“⁸⁴ begünstigte aber letztendlich die Geburt der Fantasik. Denn „[i]n einer Zeit, in der sich Vernunft selbst absolut setzt, entsteht immer eine dialektisch zu verstehende Gegenströmung, die diesem Anspruch den Kampf ansagt. [...] Okkultismus und Mystizismus als Erkenntnisssysteme, aber auch literarische Empfindsamkeit als Betonung des Gefühls mit all seiner Irrationalität“⁸⁵ konnten florieren. Ruthner sieht es als eine Notwendigkeit, „dass eine Vernunftskultur ihr Anderes als ihre eigene Negativfolie hervorbringt“⁸⁶ und spricht in diesem Zusammenhang von einem noch aktuellen „Wiederholungszwang“⁸⁷ des „Übernatürlichen, Unheimlichen, Widervernünftigen und Wunderbaren“⁸⁸. So wird das „romantische Fühlen“⁸⁹ durch „Übersetzungen orientalischer Erzählungen“⁹⁰ neu belebt und „das Wunderbare, Seltsame und Schauderhafte“⁹¹ feiern wieder Einzug in die Literatur. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich der Schauerroman als Genre etabliert und wurde reichlich rezipiert. Der Durchbruch des literarischen Grauens gelang Horace Walpole, der mit *The Castle of Otranto* (1764) den Bedürfnissen der Zeit ein passendes Ventil verschaffte. Jahrzehnte später folgten Ann

⁸² Lovecraft (2012), S. 16-17.

⁸³ Ebd., S. 19.

⁸⁴ Cailliois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1 (1974), S. 44-83, hier S. 57.

⁸⁵ Penning (1980), S. 39.

⁸⁶ Ruthner (2006), S. 7.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Lovecraft (2012), S. 20.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Ebd.

Radcliffes *The Mysteries of Udolpho* (1794), Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796)⁹² und schließlich Charles Robert Maturins *Melmoth the Wanderer* (1820), welcher als der letzte und bedeutendste Vertreter der frühen gotischen Schule angesehen wird.

In Kontinentaleuropa wurde das Genre zu der Zeit geprägt von Jan Graf Potockis *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1797-1815), Gottfried August Bürgers *Lenore* (1773), Johann Wolfgang von Goethes *Faust* (1808), Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns nahezu gesamtes Werk des Unheimlichen und Grotesken, wie z. B. *Die Elixiere des Teufels* (1815-1816), Heinrich Karl Barron de la Motte Fouqués *Undine* (1811), Johann Christoph Friedrich von Schillers *Der Geisterseher* (1787-1789), Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno* (1810) und Werke von Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller und Theodor Storm.⁹³ Somit erwies sich das 19. Jahrhundert in diesem Zusammenhang weiterhin als produktiv, wenn auch stilistisch verändert. Moralisierende Werke, wie Mary Shelleys *Frankenstein* (1818), gewannen an Popularität und ermöglichten einen neuen Zugang zur Schauerliteratur. Lediglich ein kleiner Kreis weiterer bedeutender Vertreter/innen sei an dieser Stelle angeführt: Joseph Sheridan Le Fanu, Thomas Peckett Prest, Sir Henry Rider Haggard, Robert Louis Stevenson, Sir Arthur Conan Doyle, Oscar Wilde oder Herbert George Wells. Hanns Heinz Ewers, Victor Hugo, Honoré de Balzac und Gustave Flaubert bedienten sich ebenfalls des Unheimlichen. Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847) markierte eine Verschiebung zum Symbolischen und den Abgründen des menschlichen Denkens hin.⁹⁴ „[D]ie moderne Horrorstory in ihrer endgültigen und vollendeten Form“⁹⁵ verdanken die Leser/innen schließlich Edgar Allan Poe und seinem umfangreichen, schauerlichen Werk, allen voran *The Fall of the House of Usher* (1839). Er setzte „in den Annalen des literarischen Grauens einen neuen, realistischen Maßstab“⁹⁶, indem er der „unpersönlichen und künstlerischen Intention [...] eine wissenschaftliche Einstellung“⁹⁷ zur Seite stellte. Weitere Meilensteine markierten Nathaniel Hawthornes *The House of the Seven Gables* (1851) und Bram Stokers *Dracula* (1897).

⁹² Die deutsche Literatur prägte maßgeblich die Entwicklung des fantastischen Romans; so wurde z. B. *The Monk* „nachhaltig von der deutschen Räuber- und Schauerromantik stimulier[t] [...]. Doch ihrem Umfang und ihrer Popularität zum Trotz galt und gilt das phantastische Genre gerade im deutschen Sprachraum als verpönte Literatur [...]“ (vgl. Brönnchen 1994, S. 10).

⁹³ Diese Aufzählung stellt keineswegs den Anspruch auf Vollständigkeit. Zahlreiche bekannte und wichtige Autor/innen müssten noch folgen.

⁹⁴ Vgl. Lovecraft (2012), S. 51.

⁹⁵ Ebd., S. 62.

⁹⁶ Ebd., S. 63.

⁹⁷ Ebd.

Mit der Entwicklung der Psychoanalyse gegen Ende des 19. Jahrhunderts veränderte sich schließlich auch dieses literarische Genre. Die neuen Ängste „entspringen nicht mehr äußerer Gefahr, sondern der Bedrohung des Menschen durch sein eigenes Inneres.“⁹⁸ Nach dem Ersten Weltkrieg traten, zusätzlich bedingt durch die Entwicklung des Films, „neue Formen und Funktionen der Schauerliteratur“⁹⁹ in Erscheinung. Im 20. Jahrhundert werden dann die Ausdrucksformen des Horrors verstärkt und das „Exorbitante, Degutante [sic!], Abjekte und Exotische“¹⁰⁰ akzentuiert. In Südamerika entsteht schließlich eine „Neo-Fantastik, in der es nicht mehr um die Grenzüberschreitung geht, sondern in der eine nach anderen Prinzipien funktionierende Welt, in der die Gesetze der Realität erweitert, verrückt oder neu bestimmt werden, absolut gesetzt wird [...]“¹⁰¹ Neue Formen des Genres entwickeln sich und werden zunehmend populär. Eine genaue Abgrenzung und Definition wird dadurch allerdings immer schwieriger.¹⁰² „Ab den 70er Jahren ist [schließlich] Fantasy auch als kommerzielle Kategorie greifbar [...]“¹⁰³

Diese lange Entwicklungsgeschichte begünstigte die Qualität der modernen Horrors Erzählungen, die Lovecraft zufolge mit einer „Natürlichkeit, Überzeugungskraft [und] künstlerische[n] Eleganz“¹⁰⁴ aufwarten, welche mit den Anfängen der Schauerliteratur nicht zu vergleichen sei. Die Fantastik wurde durch die geglaubte Erklärbarkeit der Welt generiert, „so dass eine Grenzlinie zum Übernatürlichen, das sich diesen Gesetzen eben nicht fügt, sichtbar werden kann“¹⁰⁵. Alewyn konstatiert, dass es die Angst im Leben schon immer gegeben habe, die Angst in der Literatur aber erst „zu dem Zeitpunkt auf[tritt], in dem sie aus dem Leben zu verschwinden beginnt. Die durch die Aufklärung [...] vertriebene Angst sucht eine Zuflucht und findet sie in der Literatur [...]“¹⁰⁶ Trautwein macht deutlich, dass die „zentrale Funktion des Schauers [immer] die Verunsicherung des positiven zeitgenössischen Menschenbildes“¹⁰⁷ sei. Folglich ist die Existenz der Literatur der Angst an die Existenz des Menschen gebunden – es wird sie geben, solange es den Menschen gibt.

⁹⁸ Trautwein (1980), S. 195.

⁹⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰⁰ Lachmann (2002), S. 20.

¹⁰¹ Lamping (2009), S. 247.

¹⁰² Vgl. dazu Kapitel 2.3.

¹⁰³ Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Passau: Erster Dt. Fantasy Club ³1990, S. 23.

¹⁰⁴ Lovecraft (2012), S. 109.

¹⁰⁵ Lamping (2009), S. 244.

¹⁰⁶ Alewyn, Richard: Die Literarische Angst. In: Ditfurth, Hoimar von (Hg.): Aspekte der Angst: Starnberger Gespräche 1964. Stuttgart: Georg Thieme Verlag 1965, S. 24-36, hier S. 36.

¹⁰⁷ Trautwein (1980), S. 229.

2.3. Genreabgrenzung

Schauerroman, Gespenstergeschichte, Fantastik, Science-Fiction, Utopie, Dystopie, Sage, Märchen, Legende, Mythos, Fantasy, Horrorerzählung, Thriller, Kriminalroman, gothic novel, Vampirroman, roman noir etc. – bei der Beschreibung und Theoretisierung der fantastischen Literatur stößt man auf unzählige Begriffe und die Schwierigkeiten einer Abgrenzung der genannten Textgruppen werden evident. Durch unterschiedliche lokale Auffassungen und Forschungsergebnisse wird zusätzlich an Bedeutungsschärfe eingebüßt. So wird beispielsweise in Frankreich die Science-Fiction als Weiterentwicklung der fantastischen Literatur¹⁰⁸ verstanden, während man in Osteuropa Fantastik und Science-Fiction synonym gebraucht. Durst betont, dass noch immer „keine Einigkeit darüber [besteht], was unter dem Begriff der phantastischen Literatur überhaupt zu verstehen sei“¹⁰⁹ und sieht den Grund für diese „terminologische Verwirrung“¹¹⁰ in der Forschungsgeschichte per se: Die Fantastik fand erst seit den 70er Jahren im deutsch- und englischsprachigen Raum wissenschaftliche Beachtung, wurde jedoch durch Begrifflichkeiten wie „Schauerroman“ oder „gothic novel“ nur rudimentär erfasst.¹¹¹ In der französischen Tradition wurde die Fantastik bereits im 19. Jahrhundert zum Forschungsgegenstand¹¹² – die Definitionen seien allerdings „nebulös“¹¹³. Die Affinität zu und Überschneidung mit anderen Genres ist offenkundig und macht für Innerhofer gerade den „ästhetischen Reiz“¹¹⁴ dieser Gattungen aus. Krichbaum spricht von einer Unmöglichkeit der Definierbarkeit des fantastischen Gebietes und meint, dass dieses mittels beispielhafter Analysen „allenfalls beschreibbar“¹¹⁵ sei. Vax schließt sich an und versucht die Fantastik mittels ihrer „Beziehungen zu benachbarten Genres“¹¹⁶ einzugrenzen. Dieser Versuch soll auch hier unternommen werden.

¹⁰⁸ Vgl. Durst (2010), S. 17.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd., S. 18.

¹¹¹ Vgl. dazu Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 11-33, hier S. 14.

¹¹² Vgl. ebd., S. 12-13.

¹¹³ Durst (2010), S. 19.

¹¹⁴ Innerhofer, Roland: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 119-134, hier S. 119.

¹¹⁵ Krichbaum, Jörg: Einige Gedanken zur Phantastik. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): ›Quarber Merkur‹. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (Phantastische Bibliothek Bd. 34), S. 177-182, hier S. 179.

¹¹⁶ Vax (1974), S. 11.

Wenn die Fantastik als Oberbegriff dieser unterschiedlichen literarischen Ausprägungen verstanden wird, so spricht man hier vom Gegensatz der realen, erlebten Wirklichkeit des Menschen. Jehmlich merkt richtigerweise an, dass diesen Maßstäben zufolge der Begriff sozusagen ähnlich bis synonym zum Fiktionalen wäre und jegliche Texte als fantastisch definiert werden könnten.¹¹⁷ In diesem Genre sind jedoch „das Übernatürliche und das Wunderbare“¹¹⁸ von zentraler Bedeutung und je nach der Art des Wunders bzw. der inhaltlichen Verarbeitung und des narrativen Ausgangs werden schließlich die diversen Textgruppen bestimmt. Todorov beschreibt die Fantastik als flüchtig und siedelt sie „eher an der Grenze zwischen zwei Gattungen, nämlich zwischen dem Wunderbaren und dem Unheimlichen“¹¹⁹ an. In der Forschung ist man sich einig, dass Übernatürliches plötzlich in „einer realistisch gezeichneten Welt“¹²⁰ Eingang findet und für Verwirrung sorgt. Man spricht von einem „Verfremdungsverfahren“¹²¹ des Fantastischen, im Zuge dessen „ein reguläres Realitätssystem durch ein zweites, wunderbares Realitätssystem“¹²² angezweifelt wird. Daher definiert Ruthner die Fantastik entsprechend „als Oberbegriff einer *spekulativen* Literatur, die sich nicht widerspruchslös dem commonsensuellen Wirklichkeits- und Sprachverständnis ihrer Zeitgenossenschaft unterordnet“¹²³ und nimmt folgende Untergliederung vor: Schauerfantastik, Utopien und Dystopien, Science-Fiction, Fantasy und Märchen. Zusätzlich zu diesen Kategorien soll im folgenden Abschnitt die Verbindung der Fantastik, insbesondere der schauerlichen Fantastik, zum Horror, der Sage und dem Kriminalroman skizziert werden.

Da die Schauerfantastik in den bisherigen Kapiteln bereits ausführlicher besprochen wurde, seien an dieser Stelle nur ihre verwandten Ausprägungen angeführt. Während Trautwein „Gespenstergeschichte, Schauerballade, Vampirroman, Gothic Novel, Horror Story, roman noir, conte fantastique und andere Genrebezeichnungen“¹²⁴ unter dem Begriff der Schauerliteratur zusammenfasst, sieht Killeen¹²⁵ vor allem in der Differenzierung zwischen „gothic“ und „horror“ eine formale Schwierigkeit. Vereinfacht könnte gesagt werden, dass die thematische Aufarbeitung und Motivik eines Werkes der Schauerliteratur in einer genaueren Unterteilung darüber entscheidet, ob es sich jeweils um einen

¹¹⁷ Jehmlich (1980), S. 23.

¹¹⁸ Cailliois (1974), S. 44.

¹¹⁹ Todorov (2013), S. 55.

¹²⁰ Lamping (2009), S. 240.

¹²¹ Durst (2010), S. 116.

¹²² Ebd.

¹²³ Ruthner (2006), S. 9. [Hervorhebung im Original]

¹²⁴ Trautwein (1980), S. 11.

¹²⁵ Vgl. Killeen, Jarlath: *Gothic Literature 1825-1914*. Cardiff: University of Wales Press 2009, S. 2.

Vampirroman oder eine Gespenstergeschichte handelt; das unbekannte Böse ist Thema beider Werke. Erfolgt eine Reduzierung auf den bloßen, grotesken, „nackten“ Schrecken und wird dieser bis zum Exzess hochstilisiert, so handelt es sich um eine Horrorerzählung, deren primäre Aufgabe das Schocken ist.

Als Vorläufer fantastischer Erzählungen kann das Märchen gesehen werden¹²⁶, wenngleich diese beiden Formen große strukturelle Unterschiede aufweisen. „Das Märchen ist ein Reich des Wunderbaren“¹²⁷ – Magie, Zauberei und Übernatürliches sind hier an der Tagesordnung. Sie sind „von vornherein ein integrativer Bestandteil der Handlungslogik und lös[en] durch diese immanente Kohärenz keine Verunsicherung beim Leser aus.“¹²⁸ Vax versteht daher das Märchenhafte und das Fantastische als „zwei Subspecies“¹²⁹ des Wunderbaren. In der fantastischen Erzählung gibt es keine eigenständige fiktive Welt¹³⁰, sondern das Übernatürliche dringt in die reale Welt ein und wirkt bedrohlich. Das Wunderbare provoziert hier „ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt“¹³¹ und das Reale und das Mögliche konkurrieren miteinander¹³². Aus diesem Grund schließt Trautwein Märchen und allegorische Texte¹³³ aus seiner Analyse der Fantastik aus, weil diese „nicht den Anspruch erheben, die Illusion außerliterarischer Realität zu vermitteln“¹³⁴. Das Wunderbare ist hier etwas Selbstverständliches und Inhärentes. Die Handlungen und Figuren des Märchens sind stereotyp, finden ein glückliches Ende und unterscheiden sich dadurch in weiteren Punkten von den fantastischen Erzählungen. So kann Fantasy als „quasi-realistische Variante des Märchens, ein Märchen ohne glücklichen Ausgang“¹³⁵ definiert werden. Auch hier ist die Existenz von Magie und Übernatürlichem selbstverständlich, allerdings ist der Weg zum bestmöglichen Happy End in der Regel steinig und mit Opfern verbunden. Hierbei müssen zahlreiche Hürden und Feinde in einer oftmals hochkomplexen Welt überwunden werden.

¹²⁶ Vgl. Caillois (1974), S. 48: „Deshalb konnte die phantastische Erzählung erst nach dem Märchen entstehen und es sozusagen ersetzen. Sie konnte nur entstehen, nachdem die wissenschaftliche Auffassung einer zwangsläufig rationalen Ordnung der Dinge sich durchgesetzt hatte, nachdem ein strenger Determinismus in bezug [sic!] auf Ursache und Folge allgemein anerkannt worden war. Mit einem Wort, es entstand ein Zeitpunkt, an dem jeder mehr oder weniger von der Unmöglichkeit von Wundern überzeugt war.“

¹²⁷ Ebd., S. 45.

¹²⁸ Penning (1980), S. 38.

¹²⁹ Vax (1974), S. 11.

¹³⁰ Vgl. Caillois (1974), S. 52: „Das Phantastische spielt sich nicht in dem Zauberswald Dornröschens ab, sondern in dem trostlosen bürokratischen Universum der heutigen Gesellschaft.“

¹³¹ Ebd., S. 45.

¹³² Vgl. Vax (1974), S. 12.

¹³³ Vgl. Trautwein (1980), S. 15.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Pesch (1990), S. 44.

Im Gegensatz zum Märchen kommen die Held/innen der düsteren Sagen zu Schaden, wie dies auch in vielen fantastischen Erzählungen der Fall ist. Auf Grund dessen, aber auch „in formanalytischer Hinsicht sowie im Hinblick auf Erzählebene, Wahrheitsanspruch, Handlungsverlauf, [...] in der Zeichnung der Protagonisten und der Atmosphäre“¹³⁶ attestiert Brittnacher der fantastischen Literatur ein enges Verwandtschaftsverhältnis zur Sage. „Als eine im historischen Raum angesiedelte Chronik von Eroberungen und Kolonisierungen, von Blutschuld, Stammesfehden und Hybris liefert sie den Großteil der Motive, von denen die Phantastik zehrt.“¹³⁷

Ein weiteres Grenzgebiet der Fantastik stellt der Kriminalroman dar. Trotz einiger Gemeinsamkeiten positioniert er sich als konträre Gattung, wenn man den Fokus auf die Struktur und die Funktion der beiden Genres legt: „In den Kriminalromanen wird das Übernatürliche eingebracht, um am Ende wieder zerstört zu werden.“¹³⁸ Die rationale Auflösung und Erklärung der übernatürlichen Begebenheiten ist das alleinige Ziel dieser literarischen Form. Die Emphase liegt auf der „Lösung des Rätsels“¹³⁹ und nicht „auf den Reaktionen, die dieses Rätsel hervorruft“¹⁴⁰.

Im Gegensatz zur Sage ist das Konzept der Science-Fiction nicht so simpel zu umreißen. Gegen Ende der 20er Jahre wurde der Begriff in Amerika geprägt, um außergewöhnliche Reisen und wissenschaftliche Welten¹⁴¹ zu beschreiben. Die amerikanische Literaturwissenschaft ordnet diese Form der Fantastik über; die französische Forschung wiederum sieht die Science-Fiction als „Weiterentwicklung“¹⁴² des fantastischen Genres und ordnet sie diesem unter. Während in fantastischen Werken das Unerklärliche und dessen bloße Existenz akzentuiert werden, wird in der Science-Fiction „das Erklärliche dermaßen aus[geweitet], dass es seinerseits ins Ideal-Spekulative kippt“¹⁴³. Hier treffen sich „Wissenschaft und Phantasie“¹⁴⁴ und erzeugen durch naturwissenschaftliche und technische Errungenschaften und Beschreibungen einen „Realitätseffekt“¹⁴⁵. Daraus resultierend werden rätselhafte Ereignisse als möglich und plausibel angesehen. In der Fantastik aber werden

¹³⁶ Brittnacher (1994), S. 14.

¹³⁷ Ebd., S. 13.

¹³⁸ Vax (1974), S. 20.

¹³⁹ Todorov (2013), S. 66.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Vgl. Jehmlich (1980), S. 16.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 17.

¹⁴³ Vgl. Innerhofer (2006), S. 121.

¹⁴⁴ Eco, Umberto: Die Welten der Science Fiction. In: Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1988, S. 214-222, hier S. 222.

¹⁴⁵ Innerhofer (2006), S. 133.

die Frage nach dem Möglichen und der Zustand des Unerklärlichen aufrechterhalten. Innerhofer betont, dass beide Formen „nicht das ganz Andere der Realität dar[stellen]“¹⁴⁶, sondern „einen ambivalenten Spielraum zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen Erklärbarkeit und Unerklärbarkeit [eröffnen]“¹⁴⁷ und die „Komplexität und Vielschichtigkeit der Realitätswahrnehmung [vergrößern]“¹⁴⁸.

Mit dem Begriff der Science-Fiction überschneidet sich hingegen das Konzept der utopischen Literatur. Der Terminus wurde im Jahre 1516 von Thomas More geprägt und bezeichnet eine ideale, doch auch unrealistische Welt. Daraus resultierend entwickelte sich die Dystopie als Antonym. Der Utopiebegriff hat eine lange Tradition und wurde auch „zu einer generellen geschichts- und gesellschaftstheoretischen Kategorie erweitert“¹⁴⁹. In der Literatur behandelt er einen „schwer identifizierbare[n] Nicht-Ort“¹⁵⁰, einen weiten „Winkel unserer hiesigen physischen Welt“¹⁵¹. Das Utopische hat mit der Fantastik lediglich das Irreale „als Basis“¹⁵² gemein, denn diese generierte utopische Welt dringt nicht in die reale Welt ein, vielmehr wird „unsere eigene Welt verwandelt [...], zerfällt und wird eine andere“¹⁵³.

Zusammenfassend lässt sich betonen, dass das literarische Genre der Fantastik keineswegs scharf umgrenzt werden kann und die Entstehung zahlreicher Subkategorien begünstigte, von diesen aber auch wiederum geprägt wurde. Würde man jedes fantastische Werk einer genaueren Untersuchung unterziehen, so müsste man literarische Kategorien von Grund auf neu definieren.¹⁵⁴ Genres müssen aber als fließende Genera verstanden werden, die ebenfalls den Trends der Zeit unterworfen sind. Was vor fünfzig Jahren als Zukunftsroman definiert wurde, wird heutzutage oftmals nur belächelt: Die Ängste und Träume der Menschen ändern sich im Laufe der Geschichte, so wie sich auch die Möglichkeiten der menschlichen Spezies durch fortschrittliche technische Errungenschaften ausweiten. Caillois proklamiert, dass das Märchen durch die Fantastik abgelöst wurde und

¹⁴⁶ Innerhofer (2006), S. 121.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd.

¹⁴⁹ Jehmlich (1980), S. 20.

¹⁵⁰ Vgl. Eco (1988), S. 217.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Vax (1974), S. 23.

¹⁵³ Ebd., S. 24.

¹⁵⁴ Vgl. Brittnacher (2006), S. 22: „Berühmte phantastische Romane wie Mary Shelleys *Frankenstein* oder Bram Stokers *Dracula* folgen über weite Strecken, ungeachtet ihres phantastischen Sujets, eher dem Schema von Abenteuerroman und Thriller [...].“ [Hervorhebung im Original]

diese schließlich nun ihre Funktion an die Science-Fiction weiterreicht.¹⁵⁵ Die weitere Entwicklung dieses spannenden und über sich hinauswachsenden Genres bleibt abzuwarten.

2.4. Literaturtheoretische Ansätze

Die Fantastikforschung ist eine vergleichsweise junge Sparte der Literaturwissenschaft, welche in den letzten Jahrzehnten jedoch produktiv war. Die Definition und die Themen dieses Genres sind reichlich diskutiert worden und teilweise umstritten. Einige dieser wichtigen Ansätze und Ergebnisse der zahlreichen Theoretiker, die sich vor allem seit Mitte des vorigen Jahrhunderts intensiv mit der fantastischen Literatur auseinandergesetzt haben, sollen in diesem Kapitel vorgestellt werden.

2.4.1. Anfänge der Fantastikforschung

Erste Definitionsversuche des Fantastischen erfolgten in Frankreich bereits im 19. Jahrhundert, während die englisch- und die deutschsprachige Forschung, wie bereits in Kapitel 2.3. besprochen, erst im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in diesem Feld aktiv wurde. Die Grundsteine der Fantastikforschung bilden Charles Nodiers Aufsatz *Du fantastique en littérature* (1830) und Vladimir Solov'evs Forschungsergebnisse, welche Ende des 19. Jahrhunderts formuliert wurden und schließlich als Basis für Todorovs bahnbrechendes Werk *Introduction à la fantastique* (1970) dienen sollten. Schon in ihren Anfängen wurde die Fantastik „als literarische Verarbeitung von Krisenerlebnissen“¹⁵⁶ verstanden. Der russische Philosoph Solov'ev legt für seine Theorie die Existenz zweier Welten fest, „wobei die jenseitige durch das Mystische sich unmerklich in die diesseitige einflieht.“¹⁵⁷ Die reale und bekannte Welt wird durch das Eindringen des Anderen gestört und unlogisch. Die Funktion des Fantastischen liege nun in der Aufklärung und Bedeutungsaufdeckung dieser Ereignisse. „Motivierung, Verzicht auf Plötzlichkeit und grelle Effekte, allmähliches Einsickern des Anderen, der verschwiegene Auftritt des Mystischen sind die produktionsästhetischen Forderungen, die [Solov'ev] an die Autoren des Phantastischen stellt.“¹⁵⁸

¹⁵⁵ Vgl. Caillois (1974), S. 61 und S. 81.

¹⁵⁶ Brittnacher (2013), S. 189.

¹⁵⁷ Lachmann (2002), S. 89.

¹⁵⁸ Ebd., S. 90-91.

Louis Vax (*L'art et la littérature fantastiques*, 1960) bemühte sich um eine Abgrenzung des Fantastischen von benachbarten Gattungen und stellte außerdem einen Thesaurus fantastischer Themen und Motive zusammen. Er positionierte die Fantastik der Ratio gegenüber und prägte dadurch das Verständnis dieses Genres. Ein weiterer bedeutender Vertreter der Fantastikforschung ist Roger Caillois, dessen Definitionsversuch des Fantastischen als „Ergebnis eines Ordnungskonfliktes zwischen einer Welt des Wunderbaren und des Normalen“¹⁵⁹ oft aufgegriffen und zitiert wurde. Seine Schlussfolgerungen gelten auch heute noch als richtungsweisend, obwohl Todorov ihm in vielen Punkten widersprach. Der französischen Tradition ist die Herausarbeitung zentraler Charakteristika dieses Genres zu verdanken, wie der Konflikt zweier Welten bzw. Ordnungen und die oftmals subversive Ereignishaftigkeit, die in narrativen fantastischen Texten zutage kommt.¹⁶⁰ All diese Punkte resultierten im sogenannten Durchbruch der Fantastik-Theorie, nämlich Todorovs Forschung.

2.4.2. Todorov und sein Erbe

Ein Meilenstein der Fantastikforschung sind die Untersuchungen Tzvetan Todorovs, der dieses Genre „erstmalig als ästhetische und literaturwissenschaftlich relevante Kategorie validiert[e] und rigoros auf strukturellen Kriterien bei der Definition insistiert[e]“.“¹⁶¹ Seine Ergebnisse waren richtungsweisend und wurden vielfach rezipiert, doch gelten seine präzisen Definitionen nicht als unproblematisch, weswegen sie einige Kritiker fanden. Todorov versucht eine Regel aufzudecken, die allen fantastischen Texten gemein ist¹⁶², und sieht das eigentliche Fantastische im Moment der Ungewissheit, die ein/e implizierte/r Leser/in¹⁶³ bei der Schilderung irrationaler und unbekannter Ereignisse empfindet.¹⁶⁴ Eine – für die Leserinstanz¹⁶⁵ – vertraute Welt wird mit Begebenheiten konfrontiert, die sich zunächst nicht erklären lassen, da sie den bekannten Gesetzen dieser Welt widersprechen. Bei der Suche nach einer Erklärung bzw. der Einordnung dieser Geschehnisse zögert und zweifelt der/die Leser/in. Das ist für Todorov das Moment des Fantastischen. Sobald jedoch

¹⁵⁹ Brittnacher (2013), S. 189.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 190.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. Todorov (2013), S. 7.

¹⁶³ Todorov betont, dass es sich hierbei nicht um eine/n bestimmte/n reale/n Leser/in handelt, sondern um die implizierte Funktion einer Leserinstanz, die jedem Text inhärent ist (vgl. Todorov 2013, S. 41).

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 34.

¹⁶⁵ Da es sich hierbei um einen Terminus technicus handelt, wird auf eine geschlechtsspezifische Formulierung verzichtet und eine geschlechtsneutrale Bedeutung impliziert.

eine rationale Auflösung oder aber auch die Akzeptanz des Übernatürlichen erfolgt, verflüchtigt sich das Fantastische und man findet sich in den Genres des Unheimlichen oder des Wunderbaren¹⁶⁶: „Das Fantastische ist daher stets bedroht.“¹⁶⁷

Dabei ist nicht die Furcht das Kriterium der Fantastik, sondern lediglich die seitens der Leserinstanz empfundene Unschlüssigkeit über die Gesetze der fiktionalen Welt. Diese Unschlüssigkeit kann – muss aber nicht – ebenfalls von einer Figur empfunden werden. Bei der Lektüre des Fantastischen ist es ferner essentiell, dass der/die Leser/in den Text nicht allegorisch oder poetisch zu interpretieren versucht.¹⁶⁸ Todorov betont, dass das Fantastische „nur in der Fiktion leben [kann]“¹⁶⁹, da allegorische und poetische Lesarten die Regeln der evozierten Welt nicht einhielten: „Am Ende der Geschichte kommt, wo nicht die Person, immerhin der Leser zu einer Entscheidung; er wählt die eine oder die andere Lösung und tritt durch eben diesen Akt aus dem Fantastischen heraus.“¹⁷⁰ Falls der/die Leser/in sich dafür entscheidet, dass die Ereignisse natürliche Ursachen haben und sich rational erklären lassen, so gehört das Werk der Gattung des Unheimlichen an. Die beschriebenen Begebenheiten sind außergewöhnlich, aber nicht übernatürlich. Wenn aber die Phänomene übernatürlicher Natur sind und neue Gesetze anerkannt werden müssen, betritt man das Feld des Wunderbaren, zu welchem Todorov auch Märchen, Fabeln und Mythen zählt.

Der Theoretiker schlussfolgert, dass es im Schauerroman das Fantastische nicht gibt, sondern nur benachbarte Gattungen und führt als rein fantastische Werke lediglich Potockis *Le manuscrit trouvé à Saragosse*, Prosper Mérimées *La Vénus d'Ille* (1837) und Henry James' *The Turn of the Screw* (1898) an.¹⁷¹ Nur in diesen Werken bestehe das Fantastische bis zum Ende und es werde keine Entscheidung zugelassen. Die restliche schauerliche Literatur lasse sich in vier Untergattungen unterteilen: unvermischt Unheimliches, Fantastisch-Unheimliches, Fantastisch-Wunderbares und unvermischt Wunderbares.¹⁷²

Todorovs Modell wurde von Forschungskolleg/innen vor allem für die strenge, aber lückenhafte Kategorisierung kritisiert: Es blieben viele Fragen und „Unschlüssigkeiten“ offen, während zahlreiche Texte eine „falsche“ Zuordnung erfuhren. Jackson bemängelt

¹⁶⁶ Vgl. Todorov (2013), S. 34.

¹⁶⁷ Ebd., S. 55.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 43-44.

¹⁶⁹ Ebd., S. 78.

¹⁷⁰ Ebd., S. 55.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 47 und S. 58.

¹⁷² Ebd., S. 58-59.

die Ignoranz gegenüber sozialen und politischen Implikationen der Literatur.¹⁷³ Werber argumentiert ähnlich, dass die Fantastik „das Irreale, Unnatürliche, Anormale [postuliert], um von dort aus die Bresche in unsere Welt zu schlagen“¹⁷⁴ und die politische Dimension dieser literarischen Form nicht außer Acht gelassen werden sollte. Stanislaw Lem, einer von Todorovs vehementesten Kritikern, echauffiert sich unter anderem über die Funktion der abstrakten Leserinstanz und bemängelt die Unterlassung der auktorialen Intentionen.¹⁷⁵

Gleichzeitig inspirierte Todorovs Ansatz der fantastischen Literatur viele Theoretiker/innen, wie z. B. Marianne Wünsch, die für einen Strukturbegriff eintritt,¹⁷⁶ oder Uwe Durst. Letzterer bezeichnet das minimalistische Modell des bulgarisch-französischen Wissenschaftlers als unumgängliches Fundament der Fantastik-Theorie und zieht es als Grundlage für seine Forschung und Definierung des Spektrummodells heran. Durst unterscheidet allerdings eine inner- von einer außerliterarischen Realität¹⁷⁷ und wählt damit ein Bezugssystem, „das ausschließlich *innerhalb* der Texte existiert“¹⁷⁸. Auch er unterteilt sein Modell des „narrativen Spektrums“¹⁷⁹ in drei grundlegende Genres: das Reguläre, das Fantastische und das Wunderbare. Diese „ergeben sich aus der Auseinandersetzung dieser zwei konkurrierenden Realitätssysteme, wobei im Phantastischen beide Kontrahenten über die erzählte Welt desselben Textes gebieten und einen Kampf um die alleinige Herrschaft führen, die weder der eine noch der andere erringt.“¹⁸⁰ Dementsprechend versteht auch Durst das Fantastische als etwas Flüchtliges, ein lediglich in einem kleinen Bereich anzutreffendes Genre.¹⁸¹ Eine essentielle Rolle spielt hierbei ebenfalls die implizierte Leser/innenschaft, welche das eingeschriebene „Rätsel“¹⁸² mittels einer im System geltenden Rationalität oder einer systemfremden übernatürlichen Erklärung zu lösen versucht. Für die „Theorie des wunderbaren thematischen Materials“¹⁸³ zieht Durst den Sequenzbegriff des Philosophen Roland Barthes heran: Jede Handlungseinheit ist eine Sequenz, sprich eine Folge logischer Abläufe. In der „Normrealität“¹⁸⁴ wirken vollständige Sequenzen zusammen, während die

¹⁷³ Vgl. Jackson (1981), S. 5.

¹⁷⁴ Werber (2006), S. 55.

¹⁷⁵ Vgl. Lem (1974), S. 105.

¹⁷⁶ Vgl. Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München: Wilhelm Fink Verlag 1991.

¹⁷⁷ Vgl. Durst (2010), S. 92.

¹⁷⁸ Ebd., S. 101. [Hervorhebung im Original]

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 103-116.

¹⁸⁰ Ebd., S. 101.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 117.

¹⁸² Ebd., S. 177.

¹⁸³ Ebd., S. 264.

¹⁸⁴ Ebd., S. 103.

„Abweichungsrealität“¹⁸⁵ durch eine Unvollständigkeit der natürlichen Abläufe gekennzeichnet und verfremdet ist. Durst schließt seine Analysen mit einem Plädoyer gegen den – von Todorov vorhergesagten – Tod der Fantastik. Das Fantastische werde, als Abweichung von Konventionen, solange existieren, wie „literarische Konventionen bestehen“¹⁸⁶.

2.4.3. Weiterführende Ansätze

Inspiziert durch die beschriebenen Abhandlungen und das wachsende fantastische Œuvre wurden schließlich diskursanalytische, poststrukturalistische, feministische, postkolonialistische, psychoanalytische, wie auch medientheoretische Methoden für die Fantastikforschung herangezogen und dieses Genre wurde aus zahlreichen Blickwinkeln von bedeutenden Theoretiker/innen untersucht. Die wichtigsten seien an dieser Stelle kurz angerissen: Michel Foucault fundierte ein neues diskursives Paradigma; Rosemary Jackson zog Jacques Lacans Strukturbestimmungen der symbolischen Ordnung und des bildhaften Imaginären für ihre Untersuchungen zur Bedeutung von Zeichen bei der Schauergenerierung heran.¹⁸⁷ Julia Kristeva definierte den fantastischen weiblichen Kanon als „Konfrontation mit dem Verdrängten und Ausgeschiedenen als Kehrseite der Kultur“¹⁸⁸. Da dieses Motiv des Fremden in der Schauerliteratur von zentraler Bedeutung ist, lag auch eine Umlegung von Homi K. Bhabhas Konzept der Hybridität und seinem Diskurs des „third space“ auf dieses literarische Genre nahe. Brittnacher spricht in diesem Zusammenhang von „Begehrens- und Schreckensprojektionen des Fremden“¹⁸⁹ und einer „Funktion des Phantastischen als eines Gegenkanons, in dem die verdrängten Aspekte der Kultur in entstellter Form [...] wiederkehren“¹⁹⁰. Zudem eröffnete sich durch die Medialisierung und technische Modernisierung die „Möglichkeit, das Phantastische anders zu konzeptualisieren“¹⁹¹.

Auch theologische Untersuchungen generierten neue Perspektiven; die lateinamerikanische Neo-Fantastik akzentuierte ferner den „metaphorischen Charakter“¹⁹² dieses Genres. Hier ist das Unmögliche von zentraler Bedeutung, „[h]ier verbindet sich das Phantasma nachdrücklich und demonstrativ mit dem Paradox [...]“.¹⁹³ In der neueren Forschung

¹⁸⁵ Durst (2010), S. 103.

¹⁸⁶ Achatz (2012), S. 22.

¹⁸⁷ Vgl. Brittnacher (2013), S. 191.

¹⁸⁸ Ebd., S. 192.

¹⁸⁹ Ebd., S. 193.

¹⁹⁰ Ebd.

¹⁹¹ Ebd., S. 194.

¹⁹² Ebd., S. 195.

¹⁹³ Lachmann (2002), S. 21.

stechen besonders Markus May mit seiner Auflistung der fantastischen „Chronotopen“¹⁹⁴ und Renate Lachmann mit ihrem Konzept der „Phantastik als mnemotechnische Institution der Kultur“¹⁹⁵ heraus. Nennenswert ist auch Hans Richard Brittnachers intensive Forschung zur Geschichte, Rezeption und den Themen der Fantastik. Es ist ersichtlich, wie vielfältig die Methoden und Ansätze der Fantastikforschung sind und dass sich diese dem Wandel des Genres anpassen und ihren Fokus auch verschieben können.

2.5. Merkmale und Kriterien

Es gibt zahlreiche Untersuchungen und unterschiedliche Versuche der Kategorisierung der Merkmale von schauerlichen Werken. Die Theoretiker/innen kritisieren sich untereinander oftmals für die differierenden Herangehensweisen und Akzentuierungen. Während die einen lediglich die wichtigsten Kriterien der Schauerliteratur zusammenfassen, arbeiten andere penible Themenkataloge aus. Auch wenn letztere in der Forschung oftmals verpönt werden, sind gewisse repetitive Elemente in schauerlichen Werken eindeutig. Diese sollen im folgenden Kapitel, insbesondere in 2.5.5., beleuchtet werden. Nichtsdestotrotz sei anzumerken, dass diese Übersicht keine „Checkliste“ für eine Genrebestimmung darstellen soll, da nicht jedes fiktionale Werk jedes dieser Elemente enthält bzw. enthalten kann. Die schauerlichen Merkmale sind zudem historisch-kulturell geprägt: Jedes Motiv ist zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Kultur besonders populär. Auch wenn eine solche Aufzählung von Kriterien möglicherweise mikrokosmisch oder exklusiv erscheint, kann die Notwendigkeit dadurch argumentiert werden, dass die Autor/innen bewusst auf bestehende Konnotationen zurückgreifen und beispielsweise ein Unwetter nicht zufällig in einem der Schauerliteratur zugeordneten Werk stattfindet, sondern dass das Wissen der Leser/innen um die ausgelösten Konnotationen von den Autor/innen impliziert wird. Diese machen Gebrauch von der evozierten Lesehaltung, sodass bestimmte Ereignisse antizipiert werden und der Schauer sich durch das Referenzsystem entfalten kann.

Beim Versuch einer Genrebestimmung dieser „Art des Erzählens, die das Schrecklichste beschwört“¹⁹⁶, stößt die Literaturwissenschaft also auf einige Schwierigkeiten. Die Frage nach den gemeinsamen, essentiellen Merkmalen der schauerlichen Fantastik ist alles

¹⁹⁴ Vgl. Brittnacher (2013), S. 196.

¹⁹⁵ Lachmann (2002), S. 11.

¹⁹⁶ Brittnacher (2006), S. 20.

andere als einfach zu beantworten. So analysieren Baldick und Mighall beispielsweise die thematischen Inhalte und stellen fest, dass den Werken der „gothic fiction“ eine Ablehnung der Religion und der Vergangenheit gemein ist.¹⁹⁷ Penning wiederum spricht von der „Transformation der Grundkategorien wie Raum, Zeit, Kausalität“¹⁹⁸ und „einem begrenzten Inventar an Motiven“¹⁹⁹. Zelle betont allerdings die Verbindung dieses Genres zur Realität, indem er anmerkt, dass „[d]ie bloß erdichtete Katastrophe erfreut, weil die wirkliche durchschimmert.“²⁰⁰ Das Übernatürliche ist Durst zufolge „als konstitutives Merkmal unzureichend“²⁰¹, weswegen schließlich viele Theoretiker/innen die Funktion der Leserinstanz in ihre Untersuchungen miteinbeziehen und die Angst als ausschlaggebendes Kriterium dieses Genres konstituieren. Brittnacher stellt die Fantastik aufgrund „der Wahl anrühiger Sujets“²⁰² und des „umfangreiche[n] Repertoire[s] an Mitteln der Glaubwürdigkeitserzeugung“²⁰³ dem Literaturkanon gegenüber. Die schauerliche Fantastik, der es um „die literarische Darstellung von Angst“²⁰⁴ geht, vereinige beklemmende Elemente der Vergangenheit mit einem abgegrenzten Raum und generiere dadurch eine ausweglose Furcht.²⁰⁵ Die Wirkung entfalte sich schließlich am besten in der Form von Romanen oder Novellen.

Lachmann macht auf die Differenzierung eines „subjektiven“ und „objektiven“ Fantastischen aufmerksam²⁰⁶: Das subjektive Fantastische resultiere aus Sinnestäuschungen, wie Träumen, Visionen, Halluzinationen oder Wahnvorstellungen und sei daher „fiktiv“. Im Gegensatz dazu gelte das objektive Fantastische als „wahrhaftig“, wenn Sinnestäuschungen ausgeschlossen und die übernatürlichen Ereignisse von verschiedenen Personen bezeugt werden könnten. Trautwein definiert die Schauerliteratur als eine von „Schauersequenzen dominiert[e]“²⁰⁷ Gattung. Als Schauersequenz beschreibt er „das Gliederungsschema, das die einzelnen Schauerelemente und -relationen zu einer größeren Einheit

¹⁹⁷ Baldick, Chris und Robert Mighall: *Gothic Criticism*. In: Punter, David (Hg.): *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell 2000, S. 209-228.

¹⁹⁸ Penning (1980), S. 42.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Zelle, Carsten: »Angenehmes Grauen« *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987, S. 196.

²⁰¹ Durst (2010), S. 32.

²⁰² Brittnacher (1994), S. 11.

²⁰³ Ebd., S. 22. Durch solche Mittel soll der/die Leser/in den Ereignissen Glauben schenken. Zu diesem Repertoire gehören: „Ich-Form, Manuskriptfund, Rahmenhandlungen, die Berufung auf Gewährsmänner, Augenzeugen oder Chroniken [...]“.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. Baldick (1992), S. xix.

²⁰⁶ Vgl. Lachmann (2002), S. 22.

²⁰⁷ Trautwein (1980), S. 104.

zusammenfaßt.²⁰⁸ Er strukturiert das schauerhafte Geschehen in fünf Phasen: „Anfangsgleichgewicht, Übergang zum Ungleichgewicht, Auflösung des Ungleichgewichts und Endgleichgewicht.“²⁰⁹ Ein Werk des schauerlichen Genres sei in großem Umfang von solchen Schauersequenzen charakterisiert.

Trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen und Definitionen wird die Relevanz einiger Begriffe und Konzepte für die Schauerliteratur seitens der Forschung einstimmig anerkannt: Das Unheimliche, das Groteske, der Horror, das Sublime – das sind Begrifflichkeiten, die für die Genrebestimmung unumgänglich sind. Aus diesem Grund sollen sie in den folgenden Kapiteln kurz erläutert werden, bevor schließlich ein kleiner Themenkatalog der Schauerliteratur angeführt wird.

2.5.1. Das Unheimliche und das Fremde

Der Begriff des Unheimlichen wurde besonders durch die Psychoanalyse im 20. Jahrhundert geprägt. Freud erklärt, dass das Unheimliche „zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört“²¹⁰ und dass es gerade „oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns tritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben [...]“²¹¹. Er leitet das Wort von „heimlich, heimisch, vertraut“²¹² ab und zieht den Schluss, dass „etwas eben darum schreckhaft [sei], weil es *nicht* bekannt und vertraut ist.“²¹³ König leitet daraus die Verbindung des Unheimlichen zum Fremden ab.²¹⁴

„[A]lles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“²¹⁵, ist Freud zufolge unheimlich. Dies wären z. B. „Leichen“²¹⁶, „Wiederkehr der

²⁰⁸ Trautwein (1980), S. 82.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. v. Klaus Wagenbach. Hamburg-Wandsbek: Fischer 1963, S. 45.

²¹¹ Ebd., S. 74.

²¹² Ebd., S. 47. Vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., durchges. u. erw. Aufl. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin: De Gruyter 2011, S. 406, Sp. 1: Das Adjektiv „heimlich“ stammt aus dem 11. Jahrhundert. Es bedeutet „zum Haus gehörig, einheimisch“ und wird mit Sicherheit assoziiert, denn „wer sich in das Heim zurückzieht, verbirgt sich vor anderen, vor Fremden.“ Im Bekannten und Einheimischen ist der Mensch gut aufgehoben, außerhalb ist es „unheimlich“ und gefährlich sozusagen.

²¹³ Ebd. [Hervorhebung im Original]

²¹⁴ Vgl. König, Leopold: Eine vergleichende Untersuchung der schauerlichen Elemente in Jeremias Gotthelfs „Die schwarze Spinne“ und Hanns Heinz Ewers’ „Alraune – die Geschichte eines lebenden Wesens“. Diplomarbeit. Universität Wien 2014, S. 7.

²¹⁵ Freud (1963), S. 51.

²¹⁶ Ebd., S. 71.

Toten²¹⁷, „Geister/Gespenster“²¹⁸, „Doppelgängertum“²¹⁹, „Fallsucht/Wahnsinn“²²⁰, „abgetrennte Glieder“²²¹, „Tod“²²², „Wiederholung“²²³ unheimlich anmutender Symbole, „das Verhängnisvolle/Unentrinnbare“²²⁴ bzw. alles, was „zu sehr mit dem Grauenhaften vermengt“²²⁵ sei. Dies sind nicht zufälligerweise beliebte Themen der Schauerliteratur. Als in der Aufklärung die Vernunft priorisiert und das Unheimliche schließlich aus dem Alltag zurückgedrängt wurde, lieferte das den perfekten Nährboden für den Einzug des Unheimlichen in die Literatur.²²⁶ Dieses „Relikt aus animistisch-dämonistisch-magischen Zeiten“²²⁷ wecke das „Altvertraute aus Träumen, Mythen und Märchen [...], das im Zivilisationsprozeß durch Verdrängung ins Unbewußte verfremdet, aber nicht ausgelöscht [wurde] und dem gegenüber eine Erklärung nicht durchgreift.“²²⁸ Freud betont, dass eben „wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt [sic!] werden, oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt erscheinen“²²⁹, das Unheimliche zutage trete.

2.5.2. Das Groteske und das Arabeske

Nach der Entdeckung römischer Wandverzierungen in Grotten der Domus Aurea Neros etablierte sich ein neuer Stilbegriff, welcher zuerst nur in der Malerei verwendet wurde, sich aber über die Kleinkunst schließlich auch auf die Literatur ausweitete²³⁰: die Groteske²³¹. Dieses Phänomen beschreibt „[d]ie Begegnung mit dem Wahnsinn“²³², „[d]ie

²¹⁷ Freud (1963), S. 71.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd., S. 62.

²²⁰ Ebd., S. 73.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd., S. 71.

²²³ Ebd., S. 65.

²²⁴ Ebd., S. 66.

²²⁵ Ebd., S. 71.

²²⁶ Vgl. Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H. C. Artmann. Diplomarbeit. Universität Wien 1991, S. 106.

²²⁷ Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1994 (Kröners Taschenausgabe Bd. 406), S. 53.

²²⁸ Ebd., S. 53-54.

²²⁹ Freud (1963), S. 80. [Hervorhebungen im Original]

²³⁰ Vgl. Oesterle, Günter: Groteske. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 293-299.

²³¹ Oesterle (ebd., S. 297) definiert „das Groteske“ als „Großkategorie“. [Hervorhebung im Original] Die Groteske beziehe sich in erster Linie auf die Ornamentkunst.

²³² Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004, Nachdr. d. Ausg. v. 1957, S. 198.

Aushebelung naturkundlicher und kausaler Gesetzmäßigkeiten“²³³ (durch Metamorphosen beispielsweise), „Formationen des Hybriden, Unwahrscheinlichen und Wunderbaren“²³⁴, eine „entfremdete Welt“²³⁵. Das Groteske besetzt die „Grenzphänomene des Ästhetischen“²³⁶ und „zerstört grundsätzlich die Ordnungen“²³⁷, indem es „unsere vertraute und scheinbar in fester Ordnung ruhende Welt [...] unter dem Einbruch abgründiger Mächte verfremdet [...]“²³⁸. Ein wesentliches Merkmal ist hierbei die „Plötzlichkeit“²³⁹, mit welcher dies geschieht. Lamping spricht von einem „Transgressionsphänomen“²⁴⁰ innerhalb einer Kultur; Fuß sieht im Grotesken einen „Platzhalter für das Unintegrierbare“²⁴¹. Hier wird das „Nichtabbildbare“²⁴² abgebildet – der Einbildung sind keine Grenzen gesetzt. „Zum Grotesken gehört das Grauen“²⁴³, weil die Erwartungshaltung enttäuscht und die bekannte Weltordnung strapaziert wird. Dabei bleibt man sich aber der „Verbindungen zwischen der fremden Welt und [der eigenen]“²⁴⁴ bewusst. Dieser Stil wird als Reaktion auf „eine groteske Welt interpretiert, die nicht mehr zu verstehen ist und daher nur noch verzerrend, karikierend dargestellt werden kann.“²⁴⁵ Dadurch versucht man die „Unheimlichkeit der Zeit zu bannen“²⁴⁶. Das Groteske wird auch als „eine Kombination von Unvereinbarem verstanden, vor allem von Grausigem und Komischem.“²⁴⁷ Das Grausame und das Komische üben beide einen „Angriff auf die Kategorien der Weltordnung“²⁴⁸ aus und sind

²³³ Oesterle (2013), S. 293.

²³⁴ Ebd., S. 296.

²³⁵ Kayser (2004), S. 198.

²³⁶ Oesterle (2013), S. 296.

²³⁷ Kayser (2004), S. 62.

²³⁸ Ebd., S. 38.

²³⁹ Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken [1957]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung Bd. 394), S. 40-49, hier S. 44.

²⁴⁰ Lamping (2009), S. 351.

²⁴¹ Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Wien: Böhlau 2001, S. 73.

²⁴² Kotzinger, Susi: Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung. In: Kotzinger, Susi und Gabriele Rippl (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 219-228, hier S. 222.

²⁴³ Pietzcker, Carl: Das Groteske [1971]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung Bd. 394), S. 85-102, hier S. 97.

²⁴⁴ Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese [1970]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980 (Wege der Forschung Bd. 394), S. 69-84, hier S. 70.

²⁴⁵ Lamping (2009), S. 346.

²⁴⁶ Ebd., S. 349.

²⁴⁷ Ebd., S. 346.

²⁴⁸ Pietzcker (1980), S. 97.

daher im Grotesken miteinander verbunden. Als grotesk gelten Ungeheuer und Tiere²⁴⁹, der Teufel und andere fantasievolle Gestalten.

Im Gegensatz des auf Zerstörung und der unnatürlichen Neuformierung ausgelegten Grotesken versucht das Arabeske – als allegorische Ornamentik – „eine unmögliche semi-otische Relation herzustellen“²⁵⁰ und präsentiert sich mit „Anmut [...], weicher Fügung und Bewegung“²⁵¹. Als bedeutende Vertreter des Grotesken gelten E. T. A. Hoffmann und E. A. Poe, dem mit *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840) eine Kombination von „arabesken Wahrnehmungsirritationen und grotesken Schocks“²⁵² gelingt.

2.5.3. Der Horror und der Terror

Die primäre Funktion der Schauerliteratur ist die Generierung von Angst, in der gesteigerten Form: Horror und Terror. Die Anfänge nahm dieses Genre in der Vermittlung von Terror, „eine[r] positive[n] Intensivierung des Gefühls durch die Beschreibung des Erhabenen“²⁵³. Spätere Beispiele dieser literarischen Form verlagerten sich auf den Horror, welcher „auf einen Effekt der Lähmung und Erstarrung hinauslaufe“²⁵⁴. Im Horror trifft man auf Dämonen, Geister und andere übernatürliche Erscheinungen. Während Walpole und Radcliffe sich dem Terror widmeten, können Lewis und Maturin als frühe Vertreter des Horrors gesehen werden. Der Horror will schockieren, indem er mit Regeln bricht, sowohl natürlichen als auch kulturellen. Er „mutet dem Leser Schock, Ekel, Angst und Entsetzen zu“²⁵⁵ und weicht „vom Vernünftigen, Schönen und Guten“²⁵⁶ ab.

Die Aufklärung versuchte die Angst zu rationalisieren und das Fürchten abzuschaffen. Dieses Unterfangen resultierte schließlich in der Schauerliteratur, deren Gegenstand „die Angst erzeugende, gleichwohl faszinierende Wiederkehr des Bösen bzw. des Verbotenen, Verdrängten und Tabuisierten“²⁵⁷ ist. Seesslen nennt drei Bedingungen des

²⁴⁹ Kayser (1980, S. 42) spricht in diesem Zusammenhang von der „hintergründigen Unheimlichkeit“ der Tiere. Das Groteske bevorzuge vor allem „Schlangen, Eulen, Kröten, Spinnen – das Nachtgetier und das kriechende Getier“.

²⁵⁰ Kotzinger (1994), S. 227.

²⁵¹ Oesterle (2013), S. 296.

²⁵² Ebd., S. 297.

²⁵³ Lamping (2009), S. 665.

²⁵⁴ Ebd.

²⁵⁵ Brittnacher (1994), S. 7.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Seesslen, Georg: Horror. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 522-529, hier S. 527.

Horrors²⁵⁸: Das Böse muss auf eine plötzliche und dramatische Weise Gestalt annehmen, in die reale Welt eindringen und Körper und Seele bedrohen. Das Böse erscheint nicht nur nach bestimmten Regeln, sondern kann auch nur bestimmten (gewalttätigen) Regeln folgend vernichtet werden.²⁵⁹ Trotz – oder gerade wegen – der Brutalität und Schreckensmomente ruft diese Gattung „most delightful and fascinating sensations“²⁶⁰ bei den Leser/innen hervor.

2.5.4. Das Sublime und Erhabene

Die ästhetische Theorie des Sublimen und Erhabenen beschreibt etwas übernatürlich Schönes und Großartiges, aber zugleich Unerreichbares, das Ehrfurcht, Erstaunen und auch Schrecken auslöst. Der Schauerroman will einen „delightful horror“²⁶¹, ein angenehmes Grauen auslösen. Laut Burke generiert die Kombination aus Schauer und Faszination das Sublime oder Erhabene. Dies geschieht mithilfe des Settings, nämlich „durch natürliche Phänomene wie Sturm oder Gewitter, durch architektonische Phänomene wie große, verwinkelte Bauwerke oder durch Vorstellungen und Ideen wie Schmerz, Gewalt, Kraft [...]“²⁶² Zelle spricht hierbei von einer „Ästhetisierung des Schreckens“²⁶³.

Burke betont die Verwandtschaft des Erhabenen und des Schrecklichen und postuliert: „A mode of terror, or of pain, is always the cause of the sublime.“²⁶⁴ Das Schöne ist die Wiege des positiven, aber auch des negativen Genusses; es ist die Quelle der Angst, dieser stärksten Emotion.²⁶⁵ Wenn die Gefahr und der Schmerz jedoch zu bedrohlich werden, können sie keine Ergötzung mehr hervorrufen, sondern nur Schrecken.²⁶⁶

²⁵⁸ Seesslen (2013), S. 526-527.

²⁵⁹ Ebd., S. 528.

²⁶⁰ Drake, Nathan: *Literary Hours: or Sketches Critical, Narrative, and Poetical in three Volumes*. Vol. 1. The Third Edition. London: Printed for T. Cadell and W. Davies 1804, S. 358.

²⁶¹ Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: Routledge and Kegan Paul 1958, S. 136.

²⁶² Lamping (2009), S. 663.

²⁶³ Zelle (1987), S. 417.

²⁶⁴ Burke (1958), S. 136.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 39.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 40.

2.5.5. Die Themen und Motive

Autor/innen der Schauerliteratur setzen verschiedene Elemente ein, die zum Schauererlebnis der Leser/innen beitragen, noch bevor tatsächlich etwas Schreckliches oder Übernatürliches eingetreten ist, noch bevor die Figuren überhaupt Angst haben. Diese Schauerelemente lassen die Leser/innen Schlimmes erahnen und deuten auf Momente von Angst und Schrecken voraus, indem sie an durch die literarische Tradition generierte Konnotationen appellieren. Je mehr Schauerelemente aneinandergereiht werden, desto höher die Antizipation. Diese kann entweder wieder abgeschwächt werden, indem das Erwartete nicht eintritt, oder aber bis zum Höhepunkt gesteigert werden, wo das Unheil präsent ist und eine „Schädigung durch außermenschliche Wesen, überlegene Menschen oder unabwendbare äußere Umstände“²⁶⁷ unumgänglich ist. Die Bedrohung bleibt solange „akut, bis eine andere Texteinheit sie wieder auflöst“²⁶⁸, sprich bis der/die Protagonist/in beispielsweise einen schauerlichen Ort wieder verlässt. Da die Angstursachen, wie bereits erwähnt, dem Wandel der Zeit unterworfen sind, verlieren manche Schauerelemente ihre Wirkung, während wiederum andere geboren werden. Gewisse Themen, die die Urängste des Menschen ansprechen, verlieren jedoch nie ihre Wirkung, wie z. B. Stille, Verlassenheit oder Dunkelheit.²⁶⁹

Verschiedene Klassifizierungsversuche wurden unternommen, um die Schauerelemente – also das, was eigentlich die Angst induziert – in Kategorien einzuteilen und das Genre dadurch besser zu begreifen. Cailliois, Penzoldt und Vax beispielsweise gliedern das Böse und Angsterregende in Gruppen, wie Geist, Vampir, Teufel, das Unsichtbare, Träume etc. Todorov zufolge wäre eine solche Unterteilung problematisch, weil das Zusammenfassen aller Vampire in der Schauerliteratur impliziere, dass „der Vampir immer dasselbe bedeutet, in welchem Kontext er auch auftauchen mag. Geht man jedoch [...] von der Vorstellung aus, daß das Werk ein kohärentes Ganzes, eine Struktur bildet, dann muß man zugeben, daß der Sinn eines jeden Elements (hier: eines jeden Themas) nicht außerhalb seiner Beziehungen zu den anderen Elementen deutlich werden kann.“²⁷⁰ Ihm geht es darum, „die Hauptmerkmale der Welt anzugeben, in der übernatürliche Ereignisse

²⁶⁷ Trautwein (1980), S. 46.

²⁶⁸ Ebd., S. 51.

²⁶⁹ Vgl. Burke (1958), S. 71.

²⁷⁰ Todorov (2013), S. 128.

geschehen“²⁷¹, weshalb er zwischen bewussten „ich-Themen“²⁷² und unbewussten „du-Themen“²⁷³ differenziert. Die „ich-Themen“ betreffen das Verhältnis des Menschen zur Welt. In diese Kategorie fallen das Doppelgänger-Motiv, Metamorphosen, Veränderungen von Raum und Zeit oder der schicksalshafte Pan-Determinismus.²⁷⁴ Die „du-Themen“ wiederum umfassen die Beziehung des Menschen zum „Nächsten“²⁷⁵, „zu seinen sexuellen Wünschen und damit zu seinem Unterbewußtsein“²⁷⁶ und behandeln „Perversionen“²⁷⁷, „Grausamkeit“²⁷⁸ und „Gewalttätigkeit“²⁷⁹. In diese Kategorie fallen „Sadismus“²⁸⁰, „Homosexualität“²⁸¹, „Tod“²⁸², „Folterungen“²⁸³, Teufelsfiguren²⁸⁴, „Inzest“²⁸⁵ oder „Nekrophilie“²⁸⁶.

An dieser Stelle sei nun ein grober Themenkatalog der Schauerliteratur zusammengestellt, welcher einige der wichtigsten und häufigsten Motive anführt. Hierbei besteht kein Anspruch auf Vollständigkeit und ebenfalls muss betont werden, dass nicht alle Punkte immer vorzufinden sind. Es sind lediglich Möglichkeiten, derer sich Autor/innen bedienen, um das Geschehen vorzubereiten oder zu untermalen und die gewünschten Reaktionen erzielen zu können. In schauerlichen Werken sind Elemente aus folgender Aufzählung oftmals enthalten:

Das Unbekannte und das Fremde

Im schauerlichen Genre sehen sich die Protagonist/innen mit Dingen konfrontiert, die ihnen unbekannt und fremd sind. Sie können die Ereignisse nicht einordnen, weil sie auf keinen Erfahrungshorizont und keine rationale Erklärung zurückgreifen können. Die Schauerliteratur wirft Fragen auf, gibt aber keine Antworten. „Und diesem Zustand der Außenwelt

²⁷¹ Todorov (2013), S. 148.

²⁷² Vgl. ebd., S. 133-152.

²⁷³ Vgl. ebd., S. 153-171.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 148. Der Pan-Determinismus bedeutet „eine verallgemeinerte Kausalität, die die Existenz des Zufalls nicht gelten läßt und statt dessen behauptet, daß zwischen allen Fakten direkte Beziehungen bestehen, wenn uns diese im allgemeinen auch entgehen.“ (Ebd., S. 198)

²⁷⁵ Ebd., S. 183.

²⁷⁶ Ebd., S. 170.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 162.

²⁸¹ Ebd., S. 161.

²⁸² Ebd., S. 166.

²⁸³ Ebd., S. 163.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 157.

²⁸⁵ Ebd., S. 161.

²⁸⁶ Ebd., S. 167.

antwortet der Mensch mit dem Gefühl der totalen Unsicherheit, das wir Angst nennen.²⁸⁷ Zum Unbekannten gehört auch das Fremde, welches eine „Bedrohung des Eigenen“²⁸⁸ darstellt. Jackson betont, dass in diesem Genre „das Andere“²⁸⁹ als böse und diabolisch gilt.²⁹⁰ Essentiell für die Schauergenerierung ist allerdings, dass einige unbekannte Elemente in eine reale Welt eingebettet werden, denn „wo alles mit übernatürlichen Dingen zugeht, verliert auch das Gespenstische seine Sonderstellung als etwas Schreckenerregend-Außergewöhnliches [...]“.²⁹¹

Das Übernatürliche

Das Schauerliche resultiert aus dem Irrationalen, dem Übernatürlichen, „der Verstörung der Vernunft.“²⁹² Übernatürliche Ereignisse und Wesen, magische „Requisiten“, Flüche und Aberglauben verwirren und beängstigen in diesem Genre.

Verlassenheit

Das Bedürfnis nach Nähe und Schutz ist den Menschen angeboren, folglich widerspricht das Alleinsein den menschlichen Instinkten. „Die krisenhafte soziale Isolierung“²⁹³ wird als bedrohlich wahrgenommen. „Stille bedeutet dabei akustisches Abgeschnittensein“²⁹⁴, weswegen sie genauso furchterregend sein kann.

Konnotierte Zeiten

Viele schauerliche Geschichten spielen im „dunklen“ Mittelalter; Übernatürliches ereignet sich zur Geisterstunde oder allgemein in der Nacht bzw. Dunkelheit. Auch die Rauh Nächte um den Jahreswechsel, die Johannis- und die Walpurgisnacht werden im Volksglauben mit dem Bösen assoziiert.²⁹⁵ Die Furcht vor dem Dunkel ist eine Urangst des Menschen, denn hier wird die Fantasie angeregt. Es ermöglicht „die Furcht vor dem nicht Erkennbaren, das möglicherweise anwesend ist.“²⁹⁶ Burke betont: „To make any thing [sic!] very terrible,

²⁸⁷ Alewyn (1965), S. 32.

²⁸⁸ Lachmann (2002), S. 9

²⁸⁹ Vgl. dazu auch lat. *alius* – „der andere“ und *alienus* – „der Fremde“.

²⁹⁰ Vgl. Jackson (1981), S. 53.

²⁹¹ Wilpert (1994), S. 30.

²⁹² Vax (1974), S. 37.

²⁹³ Conrad, Horst: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1974 (Literatur in der Gesellschaft Bd. 21), S. 21.

²⁹⁴ Trautwein (1980), S. 32.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 34.

²⁹⁶ Wilpert (1994), S. 51.

obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes.“²⁹⁷ Der Mensch wird in der Dunkelheit einer wichtigen sinnlichen Wahrnehmung beraubt und fühlt sich nicht mehr sicher. „Doch löst die literarische Darstellung von Dunkelheit nur in solchen Situationen Schauer aus, in denen eine klare Übersicht wichtig wäre.“²⁹⁸ Mit konnotierten schauerregenden Zeiten ist auch die Auflösung von zeitlichen Grenzen und chronologischen Strukturen verbunden²⁹⁹, wie Zeitreisen oder die Vermischung zeitlicher Sequenzen.³⁰⁰

Konnotierte Plätze

Bestimmte Orte sind prädestiniert als Schauplätze gruseliger Handlungen. Abgelegene Gegenden, Schlösser, Burgen, Ruinen, Wälder, dunkle und bedrückende Orte, Museen, Bibliotheken, Kirchen, Geheimgänge, Keller, Friedhöfe, Labyrinth, alte Gebäude vermitteln Beklemmungen. Eine verwinkelte, dunkle und irreführende Architektur unterstützt das schauerliche Ambiente.³⁰¹ Es sind oftmals Orte mit „historischer Resonanz“³⁰², die abergläubische Ängste auslösen. Diese Kategorie wird gern mit dem Element „Verlassenheit“ verknüpft. Verlassene Orte sind schauerregend. Eng begrenzte Plätze, die einen in der Bewegungsfreiheit³⁰³ einschränken, aber auch unendliche Weiten³⁰⁴ wirken ebenfalls furchterregend.

Die wilde Natur

Wind, Blitz, Donner, Regen, Nebel, Mondschein, Naturgeräusche, wilde Tiere, düstere Wälder und tosende Meere stellen die perfekte Szenerie für ein Schauergeschehen

²⁹⁷ Burke (1958), S. 58-59.

²⁹⁸ Trautwein (1980), S. 30.

²⁹⁹ Vgl. Jackson (1981), S. 47.

³⁰⁰ Dies trifft beispielsweise auch auf die beiden in Kapitel 4 analysierten Werke, *Der Schimmelreiter* und *Die schwarze Spinne* zu. Hier ist zwar eine eindeutige chronologische Struktur nachvollziehbar, eine Entwicklung über die Zeit fassbar, aber dennoch sind alle Ebenen miteinander verbunden, nämlich einerseits durch die Erscheinung des Schimmelreiters und andererseits durch den schwarzen Fensterpfosten, in welchem die Spinne gefangen ist. Dadurch werden die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufgehoben und der Schauer bleibt präsent.

³⁰¹ Vgl. Trautwein (1980), S. 37.

³⁰² Baldick (1992), S. xx.

³⁰³ Vgl. Trautwein (1980), S. 33: „Verhindert ein Sich-nicht-rühren-Können, ein Gefesselt- oder Eingesperrt-Sein die Flucht aus einer potentiell-bedrohlichen Situation, entsteht Angst.“

³⁰⁴ Vgl. Burke (1958), S. 73: „Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime.“

zusammen. Unwetter untermalen das Geschehen; Schauerliches wird antizipiert. Die Naturmotive spielen in diesem Genre eine wichtige Rolle.

Überlegene Angreifer

Die Bedrohung geht meistens von dem Menschen in Kraft oder Handlungsspielraum überlegenen Wesen aus, wie Geistern, Dämonen, künstlichen Menschen, Nixen, Zombies, Puppen, Werwölfen, Vampiren, Mumien, Monstern, Teufelsfiguren, Hexen, Zauberern oder wilden Tieren.³⁰⁵ Letztere spielen in dieser Verbindung eine ambivalente Rolle: Einerseits gelten manche Tierarten als Beschützer und Freund des Menschen, während die Wildheit mancher diese nur als gefährlich markiert. Andererseits kann man sich aber nie ganz sicher sein, ob sich das Wesen eines Tieres nicht plötzlich verändert und es dem Menschen schaden möchte.

Akute Gefahr

Das Leben der Protagonist/innen wird bedroht, ihre physische oder aber auch psychische Gesundheit steht auf dem Spiel. Dabei ist die Art der Bedrohung nicht immer sofort ersichtlich, manchmal lauert sie im Verborgenen und muss erst aufgedeckt werden, wie z. B. in Stokers *Dracula*.

Ich-Verlust

Hierbei handelt es sich um eine Umwandlung von „Leib oder Seele der betroffenen Figur“³⁰⁶. Einen physischen Ich-Verlust stellt die Metamorphose dar. Die häufigste Form des psychischen Ich-Verlustes ist der Wahnsinn. Besessenheit, Hypnose, Verwirrung, „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“³⁰⁷, abgetrennte Körperteile³⁰⁸, „Störungen der Identität“³⁰⁹, Vampire, Werwölfe oder Doppelgänger sind weitere beliebte Spielarten dieses Elements. Die Bedrohung für die Figuren kann auch intrinsischer Natur sein und von diesen selbst ausgehen. Bei Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) zeigt sich eine Identitätsspaltung; Poes *The Black Cat* (1843) behandelt eine durch Alkoholeinfluss herbeigeführte Persönlichkeitsstörung.

³⁰⁵ Vgl. Trautwein (1980), S. 46.

³⁰⁶ Ebd., S. 48.

³⁰⁷ Freud (1963), S. 62.

³⁰⁸ Vgl. Vax (1974), S. 34-35.

³⁰⁹ Ebd., S. 35-36.

Religion, Aberglaube und Okkultismus

„Im (fiktionalen) Weltbild der phantastischen Literatur hat die christliche Religion (häufig) ihren Ort und ist (oftmals) sogar wesentliche Bezugsgröße [...] für das phantastische Moment.“³¹⁰ Im Kampf zwischen Gut und Böse werden religiöse Requisiten verwendet und der Glaube dient als Quelle der Kraft. Teufel und Dämonen werden mithilfe göttlicher Vertreter/innen und Utensilien bekämpft. „Bibeln, Kreuze, Weihwasser, Kirchenlieder, Gebete u. a. werden zu Indikatoren für außermenschliche Wesen – ein außerliterarisch vorgeprägter Zusammenhang, den die Schauerliteratur tradiert und verstärkt hat.“³¹¹ Vor allem der vampirische Kanon macht von diesen Symbolen und Konnotationen Gebrauch.

Sinnestäuschungen

In Schauerromanen wird häufig Gebrauch von transzendentalen psychischen Zuständen gemacht. Dazu zählen Halluzinationen, Träume oder Paranoia. Im Traum können zeitliche Grenzen verändert und gänzlich suspendiert werden.³¹² Beardsley erklärt hierzu, dass es in fantastischen Texten zu ergründen gilt, „was Wirklichkeit, Traum, Rausch oder gar Wahnsinn ist.“³¹³

Regelbrüche

Das Thema der Schauerliteratur ist das Verbotene, das Verschwiegene, das Tabuisierte, der Regelbruch. Seesslen merkt an, dass „die Grenzen zwischen dem Erlaubten und dem Verbotenen [heutzutage] nicht verschwunden [sind], sondern sich lediglich verschoben [haben]“³¹⁴ und „das Genre immerhin Bilder dessen [biete], was die Gesellschaft ansonsten in die entsprechenden dunklen Kammern verbanne, den Tod, die Krankheit, die Wunde.“³¹⁵ Daher trifft man in dieser literarischen Form oft auf Inzest, Nekrophilie, Kannibalismus und andere verbotene Dinge.

³¹⁰ Hennlein, Elmar: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Essen: Verl. Die Blaue Eule 1989 (Germanistik in der Blauen Eule Bd. 13), S. 24.

³¹¹ Trautwein (1980), S. 41.

³¹² Vgl. May, Markus: Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 173-188, hier S. 180.

³¹³ Beardsley, Christa-Maria: E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftskritische Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik. Bonn: Bouvier 1985, S. 50.

³¹⁴ Seesslen (2013), S. 523.

³¹⁵ Ebd., S. 524.

Die Wiederholung des Grotesken

Autor/innen bedienen sich oftmals literarischer Konventionen und physiognomischer Traditionen. So entsprechen die Bösewichte einem bestimmten optischen Bild: groß, hager, blass, schwarz gekleidet, gruselige Augen. Groteskes spielt eine tragende Rolle in diesem Genre. Bestimmte Darstellungen, Charaktere, Handlungen werden wiederholt aufgegriffen. Die Unheimlichkeit der Wiederholung des Abzuwehrenden streicht Freud in seinem Aufsatz „Das Unheimliche“ heraus.³¹⁶

Sexualität

Unterdrückte Perversität und sexuelle Praktiken werden immer wieder in Schauerromanen verarbeitet, so symbolisieren Teufel und Vampir beispielsweise die verdrängte Sexualität. Das Abnorme und gesellschaftlich Krankhafte wird in diesem Genre thematisiert, indem das vernünftige und moralische Handeln des Menschen infrage gestellt wird und die destruktiven und verborgenen Wünsche und Triebe des Individuums ans Licht treten.³¹⁷

Sprachgestaltung

Durch die Wortwahl und die Verwendung von Metaphern werden gezielt konnotierte Ängste angesprochen. Trautwein spricht in diesem Zusammenhang von der „Suggestivkraft eines Textes“³¹⁸ und der Verbindung der „Sprach- und Sachebene“³¹⁹. Darüber hinaus machen die Autor/innen Gebrauch von Tricks zur Distanzierung des Geschehens, wie der Erzählung einer mündlichen oder schriftlichen Überlieferung. Der Geräuschkulisse kommt bei der Generierung des Schauers auch eine tragende Rolle zu. Türen quietschen, Glocken läuten unheilverkündend, Böden knarren, Schritte sind zu hören, ein Wolf heult und ein Ast schlägt gegen die Fensterscheibe – und schon kommt auch die Furcht.

Zweifel

Eine Unschlüssigkeit und ein Zweifel am Wahrheitsgehalt des Erzählten ist, wie bereits von Todorov geschildert, den schauerlichen Erzählungen inhärent. Eine Einordnung der Geschehnisse und Akzeptanz des Übernatürlichen fällt den Leser/innen und womöglich auch den Figuren der Erzählung schwer.

³¹⁶ Vgl. Freud (1963), S. 65-67.

³¹⁷ Vgl. Trautwein (1980), S. 198 oder Seesslen (2013), S. 524.

³¹⁸ Trautwein (1980), S. 60.

³¹⁹ Ebd.

3. Tiere in Geschichte und Literatur

*Der kleine Gott der Welt bleibt stets von gleichem Schlag,
Und ist so wunderbarlich als wie am ersten Tag.
Ein wenig besser würd er leben,
Hättst du ihm nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
Nur tierischer als jedes Tier zu sein.
(Goethe)*

Die menschliche Existenz war stets mit der tierischen verknüpft; die Tiere dienten dem Menschen als Überlebensgrundlage, Helfer oder auch als Freunde. Der menschliche Umgang mit Tieren wandelte sich allerdings im Laufe der Zeit. Borgards vertritt die Ansicht, dass Tiere das seien, „was sie für die Menschen einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Kultur bedeuten.“³²⁰ Tiere sind daher nicht nur ein Teil der Natur, die der Mensch sich unterordnen und beherrschen möchte, sondern auch „handelnde Akteure“³²¹. Sie „sind demnach an den kulturellen Tätigkeiten des Menschen beteiligt“³²². Das Tier hat auf den Menschen eine unglaubliche Anziehungskraft und Faszination ausgeübt. Krieger/innen legten Tierfelle an, nahmen Tiernamen an, um damit verbundene Attribute in sich zu wecken. Tiervergleiche finden sich in der alltäglichen Sprache und werden als selbstverständlich hingenommen: Sei stark wie ein Bär, listig wie ein Fuchs, aber sanft wie ein Lamm! Das Baby ist verschmust wie ein Kätzchen; der Nachbar macht aus einer Mücke einen Elefanten. Der Arbeitskollegin, dieser dummen Gans, ist heute wohl wieder eine Laus über die Leber gelaufen und der Arbeitskollege genießt es, der Hahn im Korb zu sein. Mein lieber Schwan! Derartige Phraseologismen sind schon kleinen Kindern bekannt und werden auch von Werbung und Politik aufgegriffen. Ob Sportmaskottchen oder Nationaltier, die kulturelle Semantisierung scheint keine Grenzen zu kennen.

Die Erfahrungen der Menschen mit den Tieren prägen unser Bild von diesen. Jedoch prägen auch die zoologischen Darstellungen in Kultur und Literatur wiederum die Haltung und Einstellung, die Menschen den realen Tieren entgegenbringen. In Zeiten eines wachsenden Bewusstseins für die Umwelt und die Relevanz jedes einzelnen Lebewesens verändert sich auch der Umgang der Menschen mit der Tierwelt. Vegetarismus und

³²⁰ Borgards, Roland: Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung. In: Grimm, Herwig und Carola Otterstedt (Hg.): Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 87-118, hier S. 103.

³²¹ Ebd., S. 104.

³²² Ebd.

Tierschutz werden immer populärer und modifizieren langsam die Positionen, die der Mensch den Tieren gegenüber einnimmt. So sind Tiere nicht länger bloß „eine Projektionsfläche für menschliche Vorstellungen“³²³, sondern auch „immer wieder eigenständige Agenten innerhalb historischer, sozialer, kultureller Prozesse“³²⁴.

Aufgrund dieses wachsenden Bewusstseins und der wichtigen Rolle der Tiere in der menschlichen Geschichte konnten sich die sogenannten „Animal Studies“ entwickeln. Diese Forschungsrichtung vereint unterschiedliche Disziplinen, wie Biologie, Geographie, Psychologie, Geschichte, Soziologie, Kultur- aber vor allem auch die Literaturwissenschaften. In der Literatur werden Tiere oftmals mit menschlichen Fähigkeiten, beispielsweise der Sprache, ausgestattet und zu Subjekten gemacht.³²⁵ „An literarischen Texten lässt sich also ablesen, wie in bestimmten Zeiten mit Tieren umgegangen wurde und was ihnen zugestanden wurde.“³²⁶ Tiere sind „in literarischen Texten unterschiedlicher Genres, Zeiten, Sprachen und Kulturen präsent.“³²⁷ Doch vor allem in der Fantastik kommt ihnen eine Schlüsselrolle zu. Die Aufhebung der biologischen Grenzen ist hier oftmals Thema, welches mittels Hybridität und Metamorphosen umgesetzt wird. Dabei greifen die Autor/innen auf die kulturellen Assoziationen zurück und benutzen Tiere als Symbole und Motive. Die Forschung wurde schließlich auf die Wichtigkeit dieser Textlebewesen aufmerksam und legte den Fokus auf die Tiermotive und Tierfiguren. Borgards kritisiert allerdings die „oft [...] rein innerliterarische Analyse“³²⁸ und plädiert für eine „geöffnete und erweiterte literaturwissenschaftliche Tierforschung“³²⁹, welche die Aufmerksamkeit „auf ein umfassendes kulturelles Wissen von den Tieren und auf die Geschichte dieses Wissens“ ausweitet. Er spricht von der Notwendigkeit der Kontextualisierung und Historisierung und betont: „Ein Tiertext kommt nie allein.“³³⁰

Dieses Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit der kulturellen und literarischen Bedeutung und Rolle von Tieren. Es sollen unterschiedliche Herangehensweisen und Funktionen der Tiere in der Literatur diskutiert werden. Die Frage nach der Tiersymbolik ist hierbei von besonderem Interesse, weil darauf aufbauend in Kapitel 4 die Tiere in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* und Storms *Der Schimmelreiter* analysiert werden.

³²³ Borgards, Roland: Tier. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 482-487, hier S. 483.

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Vgl. Borgards (2012), S. 105.

³²⁶ Ebd., S. 107.

³²⁷ Borgards (2013), S. 483.

³²⁸ Borgards (2012), S. 94.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd., S. 98.

3.1. Kulturelle Relevanz

Das Tier hat den Menschen schon immer beschäftigt, wie verschiedene Künste und Disziplinen belegen. Höhlenmalereien und literarische Texte zeugen davon genauso wie kulturelle Praktiken und technische Entwicklungen aus dem Gebiet der Bionik. Die Bedeutung der Tiere für den Menschen hat allerdings einen Wandel erfahren: „Für den Naturmenschen besteht noch kein grundlegender psychischer Unterschied zwischen Mensch und Tier; denn die dem modernen Bewusstsein geläufige Trennung ist Ergebnis einer langen Entwicklung.“³³¹ In der modernen westlichen Kultur wird das Tier dem Menschen untergeordnet, wenngleich neuere Trends eine Aufwertung der Position des Tieres propagieren. Eine untergeordnete Rolle wird dem Tier in seiner Funktion als Arbeitskraft, Versuchsobjekt, Nahrungsquelle oder als „Objekt von Freizeitunterhaltung“³³² zuteil. Durch populär werdende Entwicklungen wie Vegetarismus und Tierschutz werden die Tiere dem Menschen gleichgestellt. In ihrer Funktion als geliebtes Haustier und Freund des Menschen lösen sie oftmals intensive Emotionen aus und gelten als unverzichtbar. Die Wissenschaft nimmt die Tierwelt regelmäßig als Vorbild für technische Innovationen und orientiert sich an den natürlichen Vorteilen und inhärenten Fähigkeiten dieser Lebewesen. Denn „[d]as Tier hat von Natur aus alles, was es braucht, und gibt dem Menschen alles, was er nötig hat: Nahrung, Kleidung und Gebrauchsgeräte.“³³³ Manche Tierarten werden in diversen Ländern und Religionen sogar dem Menschen übergeordnet und vergöttlicht, wie z. B. Kühe in der hinduistischen Tradition. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Tiere „in vielfältiger Hinsicht die Lebensweise der Menschen [bestimmen]“³³⁴ und „[d]ie Fülle tierischer Erzeugnisse allenthalben Ernährung und Überleben [sichert]“³³⁵. Die menschliche Spezies ist von den Tieren abhängig und schon an die bloße Existenz der kleinen Bienen gekoppelt.

In der kulturgeschichtlichen Praxis findet sich eine Differenzierung verschiedener Tierarten. Manche Tiere gelten als wertvoll und ihnen kommt eine höhere Bedeutung zu, während andere Tierarten entweder gar nicht oder negativ beachtet werden. Das Pferd steht

³³¹ Brunner Ungricht, Gabriela: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bern, Berlin u.a.: Lang 1998 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1676), S. 15.

³³² Bühler, Benjamin und Stefan Rieger: Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 12.

³³³ Brunner Ungricht (1998), S. 16.

³³⁴ Scheuer, Hans Jürgen und Ulrike Vedder (Hg.): Tiere im Text: Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Bern, Berlin: Lang 2015, S. 17.

³³⁵ Klinger, Judith und Andreas Kraß (Hg.): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2017, S. 9.

beispielsweise in einer engen Beziehung zum Menschen und genießt bei diesem ein hohes Ansehen, wie Darstellungen aus Kunst und Literatur belegen. Dass Tieren eine unterschiedliche Wertung zukommt, wird durch die vielen Tiervergleiche und Redewendungen verdeutlicht: Diese bedienen sich positiv und negativ konnotierter Eigenschaften für ein semantisches Bezugssystem. Folglich wird so „Kritik an menschlichem Verhalten durch Vergleich mit dem der Tiere“³³⁶ geübt.

Manche Tiere fungieren aber sogar als „Wissensfiguren“³³⁷ und dienen dem Menschen als Vorbild. „Schon bei Plutarch mußte sich Odysseus von einem in ein Schwein verwandelten Griechen vorführen lassen, daß die Tiere weitaus tugendhafter und vernünftiger als die Menschen seien. Und nach Demokrit sind es die Tiere, die den Menschen die meisten Künste gelehrt hätten [...]“³³⁸ Tiere folgen sozusagen den reinen Instinkten und sind nicht durch eine außerordentliche Fähigkeit zur Objektivierung³³⁹ abgelenkt. Sie sind in „die Gefilde des reinen Empfindens“³⁴⁰ eingefügt; sie handeln zielorientiert und instinktgesteuert, „außerhalb moralischer Kategorien und rationaler Überlegungen“³⁴¹. Dieses Verhalten scheint den Menschen magisch anzuziehen, weil das naturkundliche Interesse am Aussehen und Verhalten der Tiere bis weit in die Antike zurückreicht³⁴², wie die zoologische Schrift *Historia animalium* von Aristoteles, die naturwissenschaftliche Enzyklopädie *Naturalis historia* des Plinius oder der *Physiologus*³⁴³ belegen.

Auch in der Philosophie spielen Tiere eine wichtige Rolle, denn „[s]ie repräsentieren Ideen, dienen der begrifflichen Abgrenzung, bündeln Phantasien.“³⁴⁴ Philosophische Texte bedienen sich ebenfalls der Symbolik von Tieren. Jedoch spielt die Tiersymbolik vor allem in religiösen Schriften eine tragende Rolle. In der christlichen Tradition werden den Evangelisten verschiedene Tiere zugewiesen: Stier – Lukas, Löwe – Markus, Adler –

³³⁶ Schumacher, Hans: Die armen Stiefgeschwister des Menschen. Das Tier in der deutschen Literatur. Zürich: Artemis 1977, S. 19.

³³⁷ Bühler und Rieger (2006), S. 12.

³³⁸ Ebd., S. 7.

³³⁹ Vgl. Straus, Erwin: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Berlin: Springer 1978, S. 334.

³⁴⁰ Bühler und Rieger (2006), S. 134.

³⁴¹ Schumacher (1977), S. 15.

³⁴² Vgl. Klinger und Kraß (2017), S. 16.

³⁴³ *Physiologus* bedeutet Naturforscher und bezeichnet eine Zusammenstellung von Beschreibungen von Pflanzen, Steinen, Tieren und ungewöhnlichen Wesen, wie Sirenen und Zentauren. Diese basieren auf einer vorchristlichen Naturlehre und wurden schließlich mit christlichen, allegorischen Symbolen versehen.

³⁴⁴ Hofmann, Vera: Philosophische Tierblicke: Zoographische Spurensuche bei Derrida. In: Eke, Norbert Otto und Eva Geulen (Hg.): Tiere, Texte, Spuren. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie Bd. 126), S. 367-382, hier S. 367.

Johannes.³⁴⁵ Christusbezogene Tiere sind wiederum Fisch, Lamm und Taube.³⁴⁶ In der Bibel werden die Tiere dem Menschen untergeordnet. Sie sollen dem Menschen dienen und ihm Gesellschaft leisten. Im Buch Genesis, Kapitel 1, kreiert Gott zuerst die Tiere und erst anschließend den Menschen, der über sie herrschen soll.³⁴⁷ Im Gegensatz dazu werden die Tiere in Kapitel 2 erst nach dem Mann erschaffen, welcher sie benennen soll.³⁴⁸ Nachdem die Tiere dem Menschen aber nicht ebenbürtig sind, erschafft Gott aus der Rippe des Mannes die Frau. Hier wird schon eine klare Hierarchie deutlich. Im Laufe der Kirchengeschichte erfolgte allerdings eine zunehmende Dämonisierung des Tieres und es wurde „immer mehr mit dem Dunklen und Bösen identifiziert und vor allem dem Teufel und den Hexen in Beziehung gebracht“³⁴⁹, was sich auch heute noch in verschiedenen Ausprägungen des Volks- und Aberglaubens nachweisen lässt. Eke und Geulen sehen in Tieren, wie auch in Göttern, „Medien, in denen der Mensch sich über sich selbst zu verständigen sucht“³⁵⁰, da sie seine Hoffnungen und Ängste vereinen.

Tiere dienen dem Menschen auch als Projektionsflächen, wie bei Philo und Wilbert deutlich wird: „[...] animals are merely passive surfaces on to which human groups inscribe imaginings and orderings of all kinds.“³⁵¹ Menschen schreiben Tieren symbolische Bedeutungen zu, um menschliche Bilder und Werte zu vermitteln und eigene Ideen zu verdeutlichen. Baker unterstreicht diese Aussage, indem er postuliert: „[...] the immediate subject of those ideas is frequently not the animal itself, but rather a human subject drawing on animal imagery to make a statement about human identity.“³⁵² Während des Ersten Weltkrieges wurden etwa amerikanische Rekrutierungsplakate mit der Aufschrift „Be an American eagle!“ verbreitet. Dieser Adler sollte Kraft und Überlegenheit suggerieren. Das Nationaltier wurde dadurch auf einer rhetorischen Ebene in den Kampf verwickelt.³⁵³

³⁴⁵ Vgl. Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner u.a.: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. 8. veränd. Aufl. Regensburg: Schnell & Steiner 2004, S. 132-133.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 344-345.

³⁴⁷ Gen 1,20-31.

³⁴⁸ Gen 2,18-20.

³⁴⁹ Brunner Ungrecht (1998), S. 107.

³⁵⁰ Eke, Norbert Otto und Eva Geulen (Hg.): Tiere, Texte, Spuren. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie Bd. 126), S. 1.

³⁵¹ Philo, Chris und Chris Wilbert (Hg.): Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations. London, New York: Routledge 2000, S. 5.

³⁵² Baker, Steve: Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation. Urbana, Illinois: University of Illinois Press 2001, S. xxxv.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 38-39.

Westliche Kulturen seien dem Personenstatus der Tiere gegenüber blind, kritisiert Gross.³⁵⁴ Sie sehen sich aufgrund ihrer Sprache, Vernunft und Reflexionsfähigkeit als überlegene Wesen, die die Tiere für ihre Zwecke gebrauchen dürfen. Der Mensch scheint durch die Modernisierung und Industrialisierung den Bezug zur Natur und Tierwelt verloren zu haben. Aber neue Bewegungen tendieren zu einem bewussteren Umgang mit der Umwelt und ihren Lebewesen. Zu diesen Entwicklungen gehören die bereits genannten „Animal Studies“, die die Tiere unabhängig vom Menschen betrachten und ihre eigene Signifikanz untersuchen.³⁵⁵

Die Position, die Tiere in einer Kultur einnehmen, spiegelt sich ebenso in der Kunst. In den Mythen der Naturvölker, bei welchen die Tiere „im Leben, Denken und Empfinden“³⁵⁶ eine zentrale Stellung innehaben, spielen diese Lebewesen gleichermaßen eine essentielle Rolle. Dabei wird zwischen einzelnen Tierarten unterschieden: „Nutztiere wie Hunde, Katzen, oder solche, denen sich der Mensch schon durch den Wandel der Zeiten hindurch näher fühlte, weil sie menschliche Charaktereigenschaften verraten, engagieren sich wie in den hellen Sphären.“³⁵⁷ Tiere, die mit bösen Mächten und Zerstörung in Verbindung gebracht werden, wie Spinnen und Schlangen, lassen „die dunkleren und komplexeren Seiten der Naturen vibrieren [...], um verhängnisvollere Abenteuer oder gar zerstörerische Konflikte im Handlungsgang auszulösen.“³⁵⁸

Das fantastische Tier erfüllt wiederum eine besondere Funktion. Es steht in Beziehung zu Hexen und Zauberern, dem Teufel oder anderen übernatürlichen Phänomenen. Es kann bewusst handeln und sich dem Menschen entgegensetzen. Insbesondere in der Schauerliteratur verwischt die „Grenze zwischen Tier und Mensch“³⁵⁹. Vax verdeutlicht: „Das Tier ist der Teil unserer Persönlichkeit, der Klugheit, Gerechtigkeit und Mitleid ablehnt, all jene Tugenden, die aus den Menschen vernünftig zusammenlebende Wesen machen. Dieser Teil verselbständigt sich und nimmt die Gestalt eines reißenden Tieres an oder wirkt zu gewissen Zeiten auf andere beunruhigende Weise.“³⁶⁰ Diese Funktion und Wirkungsweise der Tiere ist Gegenstand des nächsten Kapitels, welches sich mit den Tieren in der fantastischen Literatur beschäftigt. Dieser Überblick der kulturellen Bedeutung von Tieren sollte

³⁵⁴ Vgl. Gross, Aaron (Hg.): *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies*. New York: Columbia University Press 2012, S. 27.

³⁵⁵ Vgl. Armstrong, Philip: *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London, New York: Routledge 2008, S. 2.

³⁵⁶ Brunner Ungrecht (1998), S. 18.

³⁵⁷ Beardsley (1985), S. 50.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Bühler und Rieger (2006), S. 7.

³⁶⁰ Vax (1974), S. 32.

aufzeigen, „daß die Geschichte als Wissenschaft des Raums in der Zeit nicht alleine die Menschen betrifft, sondern auch alle anderen evolutionären Erscheinungen der Natur und des Lebens, und ganz besonders unsere Vorväter, Brüder, Kinder, Götter, Herren und Sklaven: die Tiere.“³⁶¹

3.2. Literarische Relevanz

Dass Tieren in der Literatur und den visuellen Medien eine essentielle Rolle zukommt, macht der reiche Textfundus und die Bekanntheit bestimmter literarischer Tierfiguren deutlich. Tiere haben den Menschen von Anbeginn beschäftigt, folglich schlägt sich das auch in Kunst und Literatur nieder.³⁶² Die literarischen Texte spiegeln dabei auch die Beziehung des Menschen zum Tier in der jeweiligen Zeit wider: Während die Frühzeit noch vom „Kampf zwischen Tier und Mensch“³⁶³ geprägt war, erfolgte schrittweise ein immer stärkeres „Abrücken von der Furcht vor dem Tier“³⁶⁴, wie Tier-Zaubersprüche belegen. Im Mittelalter rückte allerdings der Mensch ins Zentrum und das Tier verlor an Bedeutung. Durch die Rationalisierungsprozesse erfolgte schließlich eine „Naturentfremdung“³⁶⁵, wovon die Stellung des Tieres für den Menschen nicht unberührt blieb.

Die Positionen und Beschreibungen dieser animalischen Lebewesen veränderten sich zwar mit der Zeit, aber einen Platz hatten die Tiere in der Literatur schon immer: „Kaum ein Roman, eine Novelle, eine Erzählung kommt ohne Tiere aus [...]; selbst wenn diese Stiefgeschwister des Menschen, seine Nachbarn, darin nur eine Nebenrolle spielen oder zum stimmungsmachenden Zubehör gehören, sind sie doch unentbehrlich.“³⁶⁶ Von Ovid und Aristoteles über Dickens, Dahl, La Fontaine, Goethe, Tolstoi, Mann bis hin zu Kafka, Steinbeck und Hemingway – „Tiere haben sich um die Literatur verdient

³⁶¹ Delort, Robert: Der Elefant, die Biene und der heilige Wolf. Die wahre Geschichte der Tiere. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1987, S. 9.

³⁶² Vgl. dazu Armstrong (2008, S. 4), der von der Rolle der literarischen Texte als Zeugen und Spiegel der Gefühle und Gedanken der Zeit spricht: „Literary texts testify to the shared emotions, moods and thoughts of people in specific historical moments and places, as they are influenced by – and as they influence – the surrounding sociocultural forces and systems.“

³⁶³ Nell, Hedwig: Die gestaltenden Kräfte in der neuen deutschen Tierdichtung. Dissertation. Universität München 1937, S. 2.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Ebd., S. 6.

³⁶⁶ Schumacher (1977), S. 7.

gemacht.“³⁶⁷ Sie bevölkern Märchen, Fabeln, Epen und Sagen, wie auch Balladen, Detektivgeschichten oder Romane. Man findet sie in jedem Genre, zu jeder Zeit, in unterschiedlichen Rollen. E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814), *Nußknacker und Mäusekönig* (1816) oder *Lebensansichten des Katers Murr* (1819), Edgar Allan Poes *The Murders in the Rue Morgue* (1841), Herman Melvilles *Moby-Dick* (1851), Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), Rudyard Kiplings *The Jungle Book* (1894), Lyman Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), Sir Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* (1902), Selma Lagerlöfs *Nils* (1907), Franz Kafkas *Die Verwandlung* (1915) oder *Ein Bericht für eine Akademie* (1917), Günter Grass' *Die Rättin* (1986) – das sind nur einige wenige Beispiele der Weltliteratur, in welchen Tiere Schlüsselfiguren darstellen. Dabei können sie nicht nur in einer Haupt- oder Nebenrolle auftreten, sondern auch zahlreiche Funktionen erfüllen und als Symbole, Allegorien, Omen oder Lehrmeister Verwendung finden. Für Lehnemann ist die Tierdichtung eine „ausgesprochen didaktische Literatur“³⁶⁸. Scheuer und Vedder betonen den Wert der Tiere für die menschliche Identitätsbildung und sprechen vom „Topos Tier“, der dem Menschen zur Erkenntnis verhilft, „was ihn vom Natur- und Schöpfungszusammenhang ausschließt und ihn zugleich daran gebunden hält.“³⁶⁹ Die unterschiedlichen Funktionen, die Tiere in der Literatur erfüllen können, sollen im nächsten Kapitel (3.3.) diskutiert werden.

Oftmals werden Tiere lediglich als „Requisiten“ und als ein Teil der Natur verstanden und für literarische Texte verwendet. Sie sollen als „Inventar“ zur Stimmung beitragen und die erzählte Welt komplementieren. Thalmann spricht in diesem Zusammenhang von einer „Staffage des Naturbildes“³⁷⁰, in welcher die Tierwelt „der untergeordnete Schmuck im Hintergrund menschlicher Besitzungen“³⁷¹ ist. Jedoch nicht so in der Romantik: Das romantische Tier nimmt eine gänzlich andere Rolle ein. Es wird umhüllt vom Schleier des Geheimnisvollen, Göttlichen und Unverständlichen und es erscheint für den Menschen als magischer Freund oder als Auslöser des Grauens.³⁷² Thalmann erklärt sogar, dass „das Tier

³⁶⁷ Artiss, David: Theodor Storms symbolische Tierwelt – dargestellt an seinen Vorstellungen von Wolf, Hund und Pferd. In: Laage, Karl Ernst und Gerd Eversberg (Hg.): *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*. Heide in Holstein: Boyens Bd. 45/1996, S. 7-22, hier S. 7.

³⁶⁸ Lehnemann, Widar: *Motivgleiche Tierromane*. Eine literaturdidaktische Untersuchung. Gerbrunn bei Würzburg: Wissenschaftlicher Verlag A. Lehmann 1978, S. 1.

³⁶⁹ Scheuer und Vedder (2015), S. 18.

³⁷⁰ Thalmann, Marianne: *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1967, Nachdr. d. Ausg. Berlin v. 1923, S. 33.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Vgl. ebd., S. 194.

in der Romantik eigentlich erst geboren wurde.³⁷³ Diese Periode wird durch eine „Besee-
lung der Natur“³⁷⁴ charakterisiert, welche die Tierwelt „sowohl mit *Seele* als auch mit *Ver-
stand* versehen“³⁷⁵ sollte. Brunner Ungricht leitet daraus eine gleichwertige und enge Be-
ziehung des Tieres mit dem Menschen dieser Periode ab.³⁷⁶ Borgards unterscheidet eben-
falls dezidiert zwischen Tieren, die lediglich den erzählten Raum bewohnen, aber nicht
naturwidrig handeln, und Tieren, die als aktive literarische Figuren, oft ausgestattet mit
anthropomorphen Fähigkeiten, denken und reflektieren können. Das fantastische Tier sie-
delt er dabei zwischen diesen beiden Kategorien an: Es ist das Tier, dessen Verhalten einen
über seine Absichten und sein Wissen im Zweifel lässt. Diesen Zustand der Unschlüssigkeit
markiert Todorov, wie oben angeführt, ebenfalls als ein Kriterium des Fantastischen.

Literarische Tierdarstellungen bewegen sich in der Regel zwischen zwei Polen. An ei-
nem Pol stehen Tiere, die nicht als literarische Figuren im engeren Sinn zu werten sind:
die poetischen Vögel, die im Walde schweigen, die erzählten Pferde, auf denen geritten
wird, die literarischen Tiger, die erschossen werden. Diese Tiere bevölkern zwar den
Raum der Literatur; ihre Animalität wird aber nicht zurückgenommen. Am anderen Pol
finden sich die Tiere, denen im Rahmen der literarischen Fiktion eindeutig Figurensta-
tus zugewiesen wird: ein gewitzter Fuchs, der sprechen kann, ein eigenwilliger Kater,
der das Schreiben lernt, ein melancholischer Affe, der einen Vortrag vor einer gelehrten
Akademie hält. Diese Tiere sind nur in fiktiven Räumen wie der Literatur denkbar; ihre
Animalität wird massiv ins Anthropomorphe gewendet. [...] Und schließlich gibt es –
auf der unentschiedenen Mitte zwischen Figur und Nicht-Figur – literarische Tiere, von
deren Handeln und Verhalten sich nicht entscheiden lässt, ob es aus Wissen, Absicht
und Reflexion heraus entsteht; [...] ob diese Tiere handeln [...] oder ob sie sich nur
verhalten [...]. Tiere [...], die unbestimmbar zwischen Figur und Nicht-Figur, zwi-
schen Handeln und Verhalten in der Schwebe bleiben, liegen offenbar im Zentrum ei-
niger Gattungsdefinitionen der phantastischen Literatur.³⁷⁷

Die Bedeutung dieser Unterscheidung für die Schauergenerierung wird im 4. Kapitel dieser
Arbeit, den Werkanalysen, deutlich werden, weil Gotthelf und Storm Tiere einerseits als
„Nicht-Figuren“ in die natürliche Umgebung eingliedern, aber andererseits auch ambiva-
lenten, literarischen Tieren handlungstragende Rollen übertragen. Deren Intentionen und
Fähigkeiten sind nicht immer klar und ihre „unergründliche Natur“³⁷⁸ löst einen Schauer
aus. Als Konsequenz dieser Einteilung drängt sich allerdings die Frage auf, ob fantastische
Tiere auch deshalb schauerlich wirken, weil ihnen die Sprache fehlt. Könnte die Spinne in
der Zimmerecke dem arachnophoben Menschen mitteilen, dass sie nichts Böses im Sinne

³⁷³ Thalmann (1967), S. 199.

³⁷⁴ Beardsley (1985), S. 19.

³⁷⁵ Ebd. [Hervorhebungen im Original]

³⁷⁶ Vgl. Brunner Ungricht (1998), S. 86.

³⁷⁷ Borgards (2013), S. 484.

³⁷⁸ Beardsley (1985), S. 20.

hat, so würde dieser ihre Anwesenheit vielleicht tolerieren. Der tierische Schauer ist schlussendlich ein Schauer der Stille, aber auch der grotesken Geräusche. E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (1818) verdeutlicht diese Wirkungsweise, indem der Protagonist zunächst groteske Tiere in der Wohnung der verstorbenen Tante erdulden muss und sich in der Geisterstunde mit mysteriösen Geräuschen konfrontiert sieht, wie einem Kratzen an der Tür, einem Winseln und Klagen im Nebenzimmer. Das naturwidrige Verhalten der Tiere generiert ein intensives Schauererlebnis. Dabei verschwimmt die Grenze zwischen Traum und Wirklichkeit, wie es in diesem Genre häufig der Fall ist. Insbesondere „[d]ie spukevozierenden Tiere fungieren gewöhnlich auf einer erdentrückteren Ebene wie der des Traums, des Rauschs, der Hypnose oder der regen Vorstellungskraft.“³⁷⁹

Das Wissen und Bild vom Tier hat eine bedeutende, jedoch sich wandelnde historische Ebene. Borgards betont die Wichtigkeit der Einbeziehung dieser geschichtlichen Komponente in die Tieranalysen: „Die Poetik des phantastischen Tieres trägt in sich mithin eine historische, auf Wissens- und Kulturgeschichte bezogene Dimension.“³⁸⁰ Das fantastische Tier ist keine moderne Entwicklung, denn es finden sich bereits in den frühesten Zeugnissen und literarischen Texten der menschlichen Kulturen zahlreiche tierische und fantastische Lebewesen. Seit der Antike wurden Kataloge solcher Wesen zusammengestellt: „Überall finden sich neben gewöhnlichen Hunden, Mäusen, Pferden und Vögeln auch seltsame Cynocephali, Sphinxen, Satyre, Drachen, Einhörner und ein breites Spektrum wundersamer animalischer Monstren [...]“. ³⁸¹ Diese Lebewesen galten zu der Zeit allerdings nicht als fantastisch und schockierend. Als Resultat einer „restriktiven Anthropologie, die mit disziplinären Grenzziehungen und wissenschaftlichen Ausschlüssen einhergeht“³⁸², entstanden schließlich im 17. und 18. Jahrhundert fantastische Tiere. Anthropologie und Zoologie entwickelten sich als konträre Wissenschaften, die den Menschen vom Tier qualitativ unterscheiden sollten. Zusätzlich erfolgte ein Ausschluss mythischer und abergläubischer Annahmen: „Ausgeschlossen aus der Zoologie wird alles, was sich nicht empirisch bzw. positivistisch nachweisen bzw. erklären lässt.“³⁸³ Diese Demarkationslinien hatten letztendlich eine ungeheure literarische Produktivität zur Folge. Das fantastische Tier (der heutigen Definition) wurde geboren.

³⁷⁹ Beardsley (1985), S. 65.

³⁸⁰ Borgards (2013), S. 485.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd., S. 486.

3.3. Funktion und Rolle

Der Einsatz von Tiermotiven und Tierfiguren in der Literatur hat schon immer ein bestimmtes Ziel verfolgt. In ihrer einfachsten Form dienen die Tiere „als milieumalendes Beiwerk zu Schauplätzen, Personen und Handlung“³⁸⁴. Manchmal wird ihr Verhalten allerdings dem der Menschen angepasst und sie handeln „naturwidrig“ und erscheinen als Symbol oder Überbringer einer tiefgründigen Botschaft. Sie werden den Figuren zur Seite gestellt, um diese zu unterstützen oder um sie herauszufordern. Sie fungieren entweder als Freunde und Begleiter oder aber auch als Vermittler des Göttlichen und des Magischen. Sie „können unvermutet im Innersten menschlicher Identität auftauchen oder die äußere Gestalt des Menschen verwandeln.“³⁸⁵ Sie können Handlungen vorantreiben, die dämonische und tierische Natur des Menschen hervorlocken. Dabei sind sie „Fremde ohne eigene Stimme, die in ein dichtes Netz kultureller Bedeutungen eingesponnen“³⁸⁶ sind.

Die über Jahrtausende generierten und immer wieder modifizierten Konnotationen, welche sie vor allem in ihrer Funktion als Überbringer von Symbolen erfüllen, warnen und belehren den Menschen. Bereits in der Bibel wird Gebrauch von einer prominenten Tiersymbolik gemacht, wie die Evangelisten-³⁸⁷ oder die apokalyptische Tiersymbolik verdeutlicht. Die Bibel unterscheidet ferner zwischen dem guten und dem bösen Tier. Das Bild der Schlange als Personifikation des verführerischen Bösen und des verwerflichen Begehrens reflektieren heutige Redewendungen wie „die falsche Schlange“. Dass in der Tiersymbolik allerdings keine allgemeingültigen Bedeutungen festgeschrieben werden können, belegt wiederum die Interpretation der Schlange als Heilssymbol in anderen Traditionen. Heiligen und gottesfürchtigen Menschen werden Tiere oft zur Seite gestellt, die „unmittelbar dem göttlichen Gebot folgen und dabei ihre animalische Natur überwinden.“³⁸⁸

Metamorphe Mischwesen unterstreichen die menschlich-tierische Verwandtschaft und entfalten neue Handlungsdimensionen. Da jedem Tier unterschiedliche Attribute zugeschrieben werden, erfolgt die Auswahl für die Verwandlungen nicht zufällig, sondern nach bestimmten kulturell festgelegten Assoziationen. Ferner werden hier geschlechterspezifische Unterschiede vorgenommen: Frauen werden oftmals mit hilflosen, dubiosen oder

³⁸⁴ Zhou, Jianming: Tiere in der Literatur. Eine komparatistische Untersuchung der Funktion von Tierfiguren bei Franz Kafka und Pu Songling. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 9.

³⁸⁵ Klinger und Kraß (2017), S. 24.

³⁸⁶ Ebd., S. 25.

³⁸⁷ Vgl. Kapitel 3.1.

³⁸⁸ Klinger und Kraß (2017), S. 25.

marginalisierten Tieren (wie Spinnen, Katzen oder Schlangen) in Verbindung gebracht, während „Männer die sie umgebende Tierwelt kontrollieren und beherrschen“³⁸⁹ (wie aus der Beziehung zwischen Reiter und Pferd ersichtlich wird).

Borgards unterscheidet zwei literarische Tiergattungen, sprich zwei Hauptmöglichkeiten des Einsatzes der Tiere in der Literatur, nämlich die „semiotischen Tiere“ und die „diegetischen Tiere“: „Semiotische Tiere sind solche Tiere, die in Texten *ausschließlich als Zeichen*, als Träger von Bedeutungen erscheinen. [...] Diegetische Tiere hingegen sind solche Tiere, die *auch als Lebewesen*, als fassbare Elemente der erzählten Welt auftauchen. [...] Semiotische Tiere bedeuten; diegetische Tiere leben.“³⁹⁰ Allegorie, Metapher und Metonymie seien dabei beliebte Realisierungen der semiotischen Tiere. Diese rhetorischen Stilmittel verbinden das Bezeichnende und das Bezeichnete jeweils durch Konvention, Analogie und Kontiguität. Diegetische Tiere andererseits erheben den Anspruch auf den Status literarischer Figuren. Borgards unterscheidet hier wiederum zwischen „realistischen“ und „fantastischen“ Tieren. Die erste Art umfasst die Tiere in ihrem tierischen, natürlichen Dasein. Ihr Verhalten ist rational nachvollziehbar und natürlich. Der Angorakater in der Novelle *Der Schimmelreiter* wäre dieser Einteilung zufolge ein realistisches Tier, da er plausibel handelt. Er stürzt sich seinem Jagdinstinkt folgend auf den Eisvogel, auch wenn das schließlich seinen eigenen Tod bedeutet. Er kratzt und beißt und kämpft, ganz so wie ein gewöhnlicher Kater es täte. Fantastische Tiere aber folgen nicht den Regeln und Gesetzmäßigkeiten dieser Welt, sondern haben Fähigkeiten, die ungewöhnlich und unglaublich erscheinen. Sie können sprechen, rationalisieren oder reflektieren. Borgards betont, dass die Grenze zwischen diesen Kategorien nicht klar definiert werden kann und viele Texte „gezielt daran arbeiten, ihre Leser diesbezüglich im Unklaren zu lassen.“³⁹¹

Gerade im Genre der schauerlichen Fantastik werden die Leser/innen oftmals mit Tieren konfrontiert, die sich keiner dieser beiden Arten eindeutig zuordnen lassen. Die Tiere in *Der Schimmelreiter* erscheinen vorwiegend realistisch und gewöhnlich, doch einigen zentralen tierischen Figuren haftet eine gewisse Fatalität und Übernatürlichkeit an. Besonders der Schimmel scheint „nicht von dieser Welt“ zu sein und lässt die Leser/innen an den Begebenheiten zweifeln. Die Spinnen in Gotthelfs *Die schwarze Spinne* verhalten sich prinzipiell natürlich, jedoch werden jegliche gewöhnlichen Instinkte ins Unermessliche

³⁸⁹ Rohrbach, Lena: Der tierische Blick: Mensch-Tier-Relationen in der Sagaliteratur. Tübingen: Francke 2009 (Beiträge zur Nordischen Philologie Bd. 43), S. 260.

³⁹⁰ Borgards (2012), S. 89. [Hervorhebung im Original]

³⁹¹ Ebd., S. 92.

intensiviert und fantastisch exerziert. Borgards' allgemeine Unterscheidung – in semiotische und diegetische Tiere – ist durchaus problematisch, da argumentiert werden kann, dass zum einen semiotische Tiere nur aufgrund ihrer Beziehung zu realen Tieren funktionieren können und zum anderen auch diegetische Tiere nichts weiter als Zeichen in literarischen Texten sind. Daher seien an dieser Stelle verschiedene Methoden der Verwendung von Tieren in der Literatur angeführt:

Tiere als Teil der Natur

Meistens werden Tiere in Literatur und Film in die natürliche Umwelt eingegliedert. Dann figurieren sie als Inventar in dieser elementaren Szenerie und verstärken dadurch die reale Wirkung. Sie können dem Menschen gefährlich werden, wenn sie ihren Instinkten folgen, aber der Mensch hat auch die Möglichkeit sich zu wehren, da nicht mit übernatürlichen Phänomenen und Kräften zu rechnen ist. Die Tiere verhalten sich ganz so, wie man es aus biologischen und zoologischen Abhandlungen kennt: Ein aus einem Busch hervorspringender Bär ist gefährlich; ein kleines schnurrendes Kätzchen möchte spielen und schmusen. In jedem Fall kann der Mensch einen Handlungsausgang antizipieren und die Begegnung ohne Probleme rational einordnen.³⁹² Die Tiere haben ihren Platz in der Natur, daher würde ein Wald, in dem kein einziges Tier zu sehen oder zu hören ist, ein unangenehmes Gefühl und Zaudern auslösen – denn das wäre nicht naturgemäß. Sofern diese als Requisiten inszenierten Tiere nicht plötzlich aus dem Rahmen herausbrechen und „unnatürlich“ handeln, bleiben sie für die Literaturwissenschaft letztlich eher blass. Nichtsdestotrotz können diese Tiere, einem Unwetter gleich, die Handlung untermalen und die Dramatik eines Textes verstärken.

Tiere als Vorbild

Das instinkthafte Handeln und Sich-Entfalten der Tiere wirkt auf den Menschen, der seine natürlichen Triebe zu zähmen und zu unterdrücken lernte, durchaus anziehend. Das Tier weiß, was wann zu tun ist, und konzentriert sich auf die bloße Existenz. Es ist seiner natürlichen Umgebung perfekt angepasst und legt nachahmenswerte Fähigkeiten an den Tag. Denn Tiere, wenn auch bedrohlich, dienen dem Menschen nicht nur als Lebensgrundlage, sondern auch als „Lehrmeister“³⁹³, z. B. bei der Jagd oder Überlebenskunst. Mythologien

³⁹² Vgl. Nell (1937), S. 10: „Der Instinkt gibt [hier] sichere Kraft und Richtung.“

³⁹³ Zerling, Clemens und Wolfgang Bauer: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie. München: Kösel 2003, S. 11.

und Sagen zeugen von der menschlichen Verehrung der Tiere: Die heilige Wölfin säugte die Stadtgründer Romulus und Remus, Dschingis Khan stammte angeblich von einer Wölfin ab, germanische, keltische und skandinavische Götter wurden von Tieren begleitet und wie archäologische Funden belegen, trugen Menschen in der Steinzeit schon Tiermasken, um sich ihren tierischen Verwandten näher zu fühlen.³⁹⁴ Tiere wurden bewundert, verehrt und sogar vergöttert, denn „[d]ie Angehörigen von Naturvölkern glaubten daran, dass sich höhere Wesen in allen möglichen Naturerscheinungen und auch in der Form von Tieren zeigten [...]“.³⁹⁵ Das Konzept des Totemtieres verdeutlicht die Bewunderung und Sehnsucht, die Tieren entgegengebracht wurde. Dieses bezeichnet „die Vorstellung einer symbiotisch-sympathetischen oder mystischen Verwandtschaft und Schicksalsgemeinschaft zwischen einer menschlichen Gruppe – dem Klan oder einem Individuum – und einer besonderen Seinsgruppe“.³⁹⁶ Das Totemtier galt somit als Verwandter, Beschützer, Freund und Helfer, wurde aber auch von den Menschen als solches geschützt und verehrt. Brunner Ungricht merkt an, „dass für den Totemismus eine mythische Zeit angenommen wird, in der Mensch und Tier noch nicht voneinander zu trennen waren, wo Menschen noch wie wirkliche Tiere handelten und Tiere wie Menschen sprachen.“³⁹⁷

Tierverwandlungen und Metamorphosen

Unter einer Metamorphose wird die Verwandlung eines Lebewesens in ein anderes verstanden; insbesondere die Tierverwandlungen haben eine lange Tradition.³⁹⁸ Sie lassen sich in Mythologien, Sagen, Märchen und Traditionen diverser Kulturen aufspüren und finden vor allem in der fantastischen Literatur intensive Verwendung. Hier gelten sie als „spektakulär in Gang gesetzte Grenzüberschreitungen, die der Text selbst als Beunruhigung der Ordnung, Inversion geltender Annahmen über die menschliche Natur vorführt.“³⁹⁹

³⁹⁴ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 14-16.

³⁹⁵ Ebd., S. 15.

³⁹⁶ Brunner Ungricht (1998), S. 17.

³⁹⁷ Ebd., S. 18.

³⁹⁸ Daemmrich und Daemmrich differenzieren zwischen Metamorphosen und Tierverwandlungen folgendermaßen: „Die zweckbezogenen Verwandlungen entsprechen nur selten dem tieferen Sinngehalt der Metamorphosen, die entweder ein besonderes Verhältnis des Menschen zur Natur und zum Göttlichen offenbaren oder die Bewußtseinsinhalte der Verwandelten und ihre Erfahrungen beleuchten. [...] Demgegenüber verzeichnet die literarische Tradition auch Metamorphosen, die sowohl eine im jeweiligen Text begrenzte Motivfunktion als auch eine unzweideutige Erklärung haben. Die Verwandlungen umfassen Wunscherfüllung, Belohnung, Rettung und Strafe. Die willentliche Verwandlung gewährt außerordentliche Vorteile. Dagegen leiden Menschen, die aus Neid und Rachgier oder zur Strafe in Tiere verwandelt werden, unter dem Zustand, da sie ihr menschliches Denkvermögen beibehalten.“ (Vgl. Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. und erw. Aufl. Tübingen: Francke 1995, S. 343.)

³⁹⁹ Lachmann (2002), S. 7.

Festgelegte Realitäten können mittels Metamorphosen durchbrochen und die Leser/innen in ihrem Glauben erschüttert werden. Angreifer mit Wandlungsfähigkeit stellen eine größere Bedrohung dar, weil sie keinen Kategorien und rationalen Mustern folgen. Sie können jegliche Hürden überwinden, indem sie eine andere Form annehmen und somit quasi aus dem Hinterhalt attackieren. So bekämpft man schließlich nicht nur einen Feind, sondern mehrere zugleich. Graf Dracula wirkt z. B. gerade aufgrund dessen, dass er durch die Formwandlung die Vorteile diverser Spezies verbinden kann, als gefährlicher Gegner.

Anzumerken sei, dass nicht jede Verwandlung nach den gleichen Prinzipien und aus den gleichen Motiven erfolgt. Brunner Ungricht unterscheidet zwischen „Selbstverwandlung“ und „Fremdverwandlung“. Ersteres beschreibt eine freiwillige und aktive Metamorphose; letzteres eine unfreiwillige und passive.⁴⁰⁰ Griechische, skandinavische oder keltische Götter nahmen dem Glauben nach oft die Gestalt eines – als überlegen geltenden – Tieres an. Die Fähigkeit zur Verwandlung galt daher als „ein Zeichen von Macht“⁴⁰¹, welche dem gewöhnlichen Menschen verwehrt blieb. Diese Selbstverwandlungen dienten immer einem bestimmten Zweck. Götter, Dämonen, Hexen, Zauberer verwandelten sich, um die körperlichen Vorteile der neuen Gestalt zu nutzen oder um die Menschen zu verführen oder zu täuschen. Insbesondere die griechischen Götter verfolgten hierbei erotische Ziele. Im Gegensatz dazu wird die Fremdverwandlung als Übel verstanden. Götter und andere übernatürliche Wesen verwandelten Menschen aus Rache oder Barmherzigkeit in Tiere. Brunner Ungricht sieht den Ursprung dieser negativen Verwandlungsform in einer späteren Periode, „in der die Naturverbundenheit und die Achtung vor dem Tier bereits abgenommen hat, da den Verwandelten die aufgezwungene Gestalt meist als Strafe oder Qual erscheint, die Verwandlung in ein Tier nicht mehr Erhöhung, sondern Degradation ist.“⁴⁰² Dadurch betont sie den Bezug dieses Motivs „zu Glaubenswirklichkeiten, Riten und Bräuchen der verschiedenen Kulturstufen der Menschheit“⁴⁰³.

Weiterführend deutet Heath an, dass „das Konzept der Tierverwandlung gegen Außensteiter und Randfiguren und zugleich gegen das Selbst – kollektiv sowie individuell – gerichtet [ist].“⁴⁰⁴ Auch wird hier zwischen Verwandlungen von Frauen und Verwandlungen von Männern unterschieden: „Während es vor allem Frauen sind, die sich als Hexen

⁴⁰⁰ Vgl. Brunner Ungricht (1998), S. 25.

⁴⁰¹ Ebd., S. 97.

⁴⁰² Ebd., S. 25.

⁴⁰³ Ebd., S. 15.

⁴⁰⁴ Heath, John: Fremdverwandlungen der Fremden: Gotthelfs *Schwarze Spinne* als Ächtungsdiskurs. In: Blècourt, Willem de und Agnes Christa Tucay (Hg.): Tierverwandlungen: Codierungen und Diskurse. Tübingen: Francke 2011, S. 333-352, hier S. 350.

oder Truden in Tiere der näheren Umgebung, aus Haus und Feld, verwandeln, haben an der Verwandlung in wilde Raubtiere wie Werwölfe meist Männer teil.⁴⁰⁵ An dieser Stelle sei auch das Motiv der verzauberten Menschen erwähnt, die ihr Dasein in Tiergestalt fristen müssen, bis sie durch eine andere Person oder gute Tat erlöst werden. Zu dieser Gruppe gehören auch die sogenannten „Tierbräutigame“ (wie der Frosch aus dem Märchen *Der Froschkönig*) und die seltenere „Tierbraut“.⁴⁰⁶ Das Phänomen der Werwölfe nimmt eine besondere Stellung bei den Tierverwandlungen ein, denn diese Metamorphosen geschehen nicht nur in eine Richtung, sondern wiederholen sich mehrmals in beide Richtungen. Sie sind in der modernen Literatur meist ungewollt, schmerzhaft und verändern das Wesen des sich verwandelnden Menschen. Ursprünglich wurde die Fähigkeit sich zu verwandeln durch einen Teufelspakt verliehen und durch das Anlegen eines Wolfsfelles oder bestimmte Gezeiten ausgelöst. Das Tierische im Menschen bricht aus, moralische und geistige Vorstellungen werden aufgegeben.⁴⁰⁷ Der Komplex der Wertiere genießt in Europa eine bemerkenswerte Verbreitung und bedarf eigener eingehenderer Untersuchungen.

Tiergleichnisse

Tiere, die als Allegorien, Metaphern und Gleichnisse erscheinen, haben eine lange Motivgeschichte. Sie dienen als Mittel; so wird in Fabeln „[i]mmer wieder vom Tier gesprochen, aber gemeint ist immer der Mensch.“⁴⁰⁸ Dabei werden „Eigenschaften einzelner Tiere und ihre fiktive Rangordnung im Tierreich zur Charakterisierung menschlicher Verhältnisse herangezogen“⁴⁰⁹ und „[d]ie Vergleiche folgen festgesetzten Auslegungen“⁴¹⁰, z. B. dient der Löwe als Sinnbild für Stärke und Mut oder die Biene für Fleiß. Dieses kulturelle Wissen ermöglicht die Verwendung der Vergleiche in allen literarischen Gattungen. Zusätzlich kommen Metaphern und Metonymien hinzu, die ihren Ursprung in der menschlichen Alltagserfahrung haben: „Gefangen wie ein Vogel im Käfig“ oder „die Zähne fletschen wie ein Hund“ sind allgemein bekannte Redewendungen. Daemmrich und Daemmrich meinen, dass „[d]ie Motivik der Vertierung [...] seit dem 19. Jh. besonders häufig im Zusammenhang mit Darstellungen der menschlichen Entfremdung [erscheint].“⁴¹¹ In der Literatur

⁴⁰⁵ Brunner Ungrecht (1998), S. 41.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. 178-198.

⁴⁰⁷ Vgl. zum Konzept der Therianthropie: Suchanek, Daniela: Zoo und Natur. Interaktionsräume zwischen Mensch und Tier und damit verbundene Naturvorstellungen: Ergebnisse einer empirischen Erhebung im Tiergarten Schönbrunn. Diplomarbeit. Universität Wien 2012, S. 68.

⁴⁰⁸ Franke, Erich: Gestaltungen der Tierdichtung. Dissertation. Universität Bonn 1934, S. 14.

⁴⁰⁹ Daemmrich und Daemmrich (1995), S. 343.

⁴¹⁰ Ebd., S. 344.

⁴¹¹ Ebd.

werden Tiere bzw. ihre einzelnen Eigenschaften, laut Wozniak, zur Beschreibung der dunklen und ungezähmten Seite des menschlichen Charakters verwendet⁴¹² und die Verwandtschaft der Menschen mit den Tieren wird deutlich gemacht. McHugh sieht in den literarischen Tieren ebenfalls in erster Linie Metaphern, die menschliche Bedürfnisse und Zustände ausdrücken sollen. Als eines der bekanntesten Beispiele nennt sie die Nachtigall als Repräsentation des Dichters.⁴¹³ Borgards kritisiert einerseits den Einsatz von Tieren für Vergleiche und spricht in diesem Zusammenhang von einer „Entwertung“⁴¹⁴ und „Ausbeutung“⁴¹⁵ der Tiere. Andererseits lasse sich aber „[d]as Sprechen mithilfe von Tieren [...] aber auch als Interesse, als Aufwertung deuten, als Element einer gemeinsamen Geschichte, die Menschen und Tiere miteinander teilen.“⁴¹⁶ Die Verwendung von Tiergleichnissen reflektiert jedenfalls das Bild, das die Menschen von einzelnen Tieren haben, und generiert eine eigene kulturelle Sprache.

Tiere als Symbole

Tiere werden oftmals wiederholt als Symbole eingesetzt und die Vorstellungsinhalte werden mit bestimmten Themen verbunden. Sie „erstrecken sich auf Situationsmotive, Themenverknüpfungen und symbolische Deutungen.“⁴¹⁷ So stehen Eber in antiker Tradition für blutrünstige Tyrannen⁴¹⁸, Krähen und Raben für den Tod⁴¹⁹ oder die Eule für Weisheit⁴²⁰. Scharfsinnige Affen, Flöhe oder Katzen verdeutlichen oftmals die Makel einer Gesellschaft.⁴²¹ Die Tiersymbole verschlüsseln „die kreatürliche, naturhafte Seite der Protagonisten, ihren Charakter, ihre Wünsche, Gefühle und Ängste.“⁴²² Sie transportieren geheime Nachrichten, abstrakte Begriffe oder verborgene Gedanken. Durch ihren Einsatz werden neue Perspektiven des Verständnisses eröffnet. Sie beziehen sich „symbolisch auf menschliche Charaktere“⁴²³ und „bergen [...] eine Fülle von Botschaften, allgemeiner und persönlicher Art“⁴²⁴.

⁴¹² Vgl. Wozniak (2008), S. 2.

⁴¹³ Vgl. McHugh (2009), S. 488.

⁴¹⁴ Borgards (2012), S. 88.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Daemmrich und Daemmrich (1995), S. 344.

⁴¹⁸ Vgl. ebd.

⁴¹⁹ Vgl. ebd.

⁴²⁰ Vgl. Artiss (1996), S. 7.

⁴²¹ Vgl. Daemmrich und Daemmrich (1995), S. 345.

⁴²² Wozniak (2008), S. 1.

⁴²³ Klinger und Kraß (2017), S. 24.

⁴²⁴ Zerling und Bauer (2003), S. 10.

Tiere spielen in Träumen häufig eine zentrale Rolle, wenn sie als Omen zum Einsatz kommen: „Solche Traumschilderungen beziehen sich einerseits auf eine schon konventionalisierte Tiersymbolik, modifizieren die Bedeutung der Traumtiere jedoch im Situationskontext. So erhalten die Protagonisten und ihre jeweiligen Konflikte eine animalische Signatur, die die erzählte Handlung kommentierend ergänzt.“⁴²⁵ Die Tiersymbolik findet nicht nur in der Literatur und Religion⁴²⁶ Verwendung, sondern auch in der Kunst, der Politik und dem modernen Marketing: Denn „[m]it Tieren können gewünschte Eigenschaften von Produkten wie Schnelligkeit [...] allegorisch dargestellt werden. Tierdarstellungen sind Symbole, die keine sprachlichen und nur wenige kulturelle Barrieren kennen, sie öffnen den Herstellern den Zugang zu fremden Kulturen und schaffen – als Schlüsselreize – bleibende Bilder beim Konsumenten [...]“.⁴²⁷ Tiere können folglich Bedeutungen, Konzepte und moralische Sachverhalte durch ihre bloße Erscheinung übermitteln. Aufgrund dieser Fähigkeit übernehmen sie in literarischen Werken oftmals wichtige Rollen, auch wenn diese Tatsache nicht immer sofort ersichtlich ist. Kapitel 3.4. beschäftigt sich eingehender mit der Tiersymbolik, wobei besondere Aufmerksamkeit auf die für die Werkanalysen relevanten Tiere gelegt wird.

Tiere als Figuren

In der Literatur können Tiere auch als Figuren auftreten. Als Freund und Helfer, gleichgestellter Begleiter oder Gegenspieler der menschlichen Protagonist/innen verdeutlichen sie nicht nur die Gemeinsamkeiten mit diesen, sondern auch die Grenzen und Differenzen. In dieser Funktion sind die Tiere unerlässlich für den Handlungsfortgang, ob in einer Neben-, Haupt- oder Kontrastrolle. Dabei figurieren sie „als Inbegriff des Antimenschlichen oder

⁴²⁵ Klinger und Kraß (2017), S. 29. Im *Nibelungenlied* träumt Kriemhild von Siegfried als Falken und Gunther und Hagen erscheinen ihr als wilde Eber. Im *Rolandslied* offenbart sich Karl dem Großen der Verräter Ganelun im Traum als wilder Bär. Bei der richtigen Entschlüsselung des Symbolcodes könnten die Warnungen und Zukunftsvorausdeutungen verstanden werden.

⁴²⁶ Zur Bedeutung der Tiersymbolik in der Religion siehe Kapitel 3.1. und die Einleitung zu Kapitel 3.3. Vgl. weiters Delort (1987, S. 66): „Der tote Heilige Kolumban wird von einem Pferd beweint, das ebenso weiß ist wie die Schimmel, die bei Homer Tränen über den toten Achill vergossen. Manchmal treten Tiere auch in die Dienste der Heiligen: Ein Hahn kräht zum Gottesdienst, eine Ratte weckt ihren Herrn auf, indem sie ihm leicht in die Zehen oder ins Ohr beißt, eine Mücke setzt sich auf die Zeile, bei der die heilige Lesung unterbrochen wurde, ein Eichhörnchen hüpfte vom Baum in die Kapuze des Heiligen und liebte ihn. Eine besondere Zuneigung der Heiligen zu Tieren scheint es bis zu Franz von Assisi nicht gegeben zu haben, es galt einfach der allgemeine Grundsatz der Achtung vor aller Kreatur und deren in Gottes Hand liegendem Leben. Gleichwohl hat alles von Gott Gewollte eine Bedeutung. So sind bestimmte Tiere offenkundige Symbole Gottes, wie der Hirsch des Heiligen Julian mit dem Kreuz zwischen dem Geweih, oder die weißen Vögel, Schwäne und Tauben. Im Gegensatz dazu leihen andere Tiere ihre Gestalt dem Teufel.“

⁴²⁷ Zerling und Bauer (2003), S. 18.

Dämonischen“⁴²⁸, als gleichwertiger Freund und Verwandter, dessen Verlust den Menschen schmerzt oder als anthropomorphisierte – mit menschlichen Eigenschaften ausgestattete – Handlungsträger: „Die Handlungen dieser anthropomorphisierten Tiere dienen als Exempla für bestimmte erstrebenswerte bzw. abzulehnende Verhaltensweisen und werden je nach Tenor der Textsorte moralisch ausgewertet oder lediglich humoristisch aufgezeigt.“⁴²⁹

Als kluge Tierbegleiter stehen sie dem Menschen nicht nur helfend und dienend zur Seite, sondern ersetzen auch den menschlichen Gefährten. „Sie gleichen damit nicht nur einen sozialen Mangel aus, sondern bringen auch erwünschte Qualitäten – insbesondere uneingeschränkte Treue – gleichsam in Naturform zur Anschauung.“⁴³⁰ Beardsley spricht hierbei vom „Zwittercharakter“⁴³¹ des Tieres, weil es sich außerordentlich in die Psyche und Erlebniswelt des Menschen einfühlen kann. Daemmrich und Daemmrich sehen in der „Übertragung menschlicher Eigenschaften und Situationen auf Tiere“ den Anlass für drei mögliche Darstellungsarten von Tieren in der Literatur: Erstens als Begleiter, zweitens als satirischer Spiegel gesellschaftlicher Missstände, drittens als anthropomorphisiertes, menschlich denkendes und fühlendes Wesen.⁴³² Dabei füllten die Tiere eine intermediäre Sphäre aus und widersetzten sich oftmals dem Menschen:

Im Zusammenhang mit Darstellungen unterschiedlicher Formen der menschlichen Selbstverwirklichung begründen Tiermotive häufig alternative Lösungen, die sowohl individuelle Verfehlungen als auch Charaktereigenschaften erfassen, die das Handeln einer Figur maßgebend beeinflussen. In Gestaltungen des Konflikts zwischen dem Autonomieanspruch des einzelnen und der inneren Ordnung der Naturkräfte erschließt die Motivik häufig eine Sphäre des Daseins, die sich den aggressiven Tendenzen der Menschen widersetzt. [...] Sie geben über das organische Werden der Natur Auskunft, das sich der Erkenntnisfähigkeit der Figuren entzieht. Sie beleuchten in der jeweiligen Formgebung grundsätzliche Probleme in der menschlichen Selbstbeurteilung und der Haltung der Personen zur Umwelt.⁴³³

In der Kategorie des Gegenspielers regen die Tiere das Handeln der menschlichen Figuren überhaupt erst an. Mensch und Tier treffen sich hier an ihrer biologischen Grenze und fechten einen Kampf um das Natürliche aus.

⁴²⁸ Artiss (1996), S. 7.

⁴²⁹ Rohrbach (2009), S. 2.

⁴³⁰ Klinger und Kraß (2017), S. 28.

⁴³¹ Beardsley (1985), S. 23.

⁴³² Daemmrich und Daemmrich (1995), S. 345.

⁴³³ Ebd., S. 345-346.

Tiere als Spiegel

Wenn Tiere, die als ein Teil der Natur auftreten, zusätzlich die Funktion einer „Orchesterbegleitung“ übernehmen, fungieren sie auch als Spiegel. Ihre Präsenz kündigt Geschehnisse an und untermalt, dem Wetter gleich, dramatische Szenen. Zusätzlich können sie aber die Ängste und Unsicherheiten der Protagonist/innen widerspiegeln und seelischer Disharmonie Ausdruck verleihen. In ihrer Rolle als Spiegel erscheinen die Tiere höchst symbolisch und liefern Informationen über die Stärken und Schwächen der menschlichen Figuren. So reflektiert beispielsweise der Hund in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der unheimliche Gast* (1819) die Nervosität und Unruhe seines Herrn. Mithilfe eingetragener Symbolikkonventionen können in der Psychotherapie Persönlichkeitsbeschreibungen erfolgen, weshalb Tiere häufig in der Psychologie, Hypnose und Trancearbeit eingesetzt werden. „In ähnlicher Weise rufen indianische Heiler das Bild des Raben auf, um verdrängte Seiten der Persönlichkeit bewusst und akzeptabel zu machen.“⁴³⁴ Im Zuge dessen kommt den Tieren „eine Funktion in der Vermittlung und Ausdeutung zentraler sozialer und kultureller Bereiche“⁴³⁵ zu. Sie reflektieren somit nicht nur ein Individuum, sondern auch eine Gesellschaft und die jeweiligen Relationen.

Es wurden sieben unterschiedliche, aber eng miteinander verknüpfte Verwendungsmöglichkeiten von Tieren in literarischen Texten beschrieben. Natürlich kann nicht immer eine genaue Abgrenzung der Motive erfolgen und mehrere Kategorien spielen in einem Werk eine essentielle Rolle. So auch in Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, wo der/die Leser/in mit mehreren Aspekten konfrontiert wird: Die Spinnen dienen als Symbol des Bösen, des Frevelhaften und des Aggressiven. Die Übertragung der Tiere erfolgt insofern, dass ihnen oft für Spinnen untypische Merkmale und Handlungen zugeschrieben werden: Sie „glotzen“, sitzen „wie zum Sprunge“ bereit und gehen auf „eine wilde Jagd“. Tiergleichnisse können in den Beschreibungen Christines gefunden werden, da die Lindauerin und diese Tiere mit den gleichen Attributen versehen werden, z. B. „wilde, schwarze Augen“. Letztendlich verwandelt sich Christine sogar in eine Spinne. Auch in Storms *Der Schimmelreiter* können verschiedene Tierrollen ausgemacht werden: Der Schimmel symbolisiert einerseits den Kampf und Mut, aber andererseits auch die Rücksichtslosigkeit und den Hochmut. Die Vogelwelt untermalt das Geschehen und die Schlüsseltiere spiegeln Haukes Persönlichkeit

⁴³⁴ Zerling und Bauer (2003), S. 20.

⁴³⁵ Rohrbach (2009), S. 256.

zum jeweiligen Zeitpunkt wider. Zur Motivreihe Reiter-Pferd erklären Daemmrich und Daemmrich weiter:

Wie der Steuermann das Ruder, so hält der Reiter die Zügel in der Hand und muß sich auf dem galoppierenden Pferd bewähren. Er kann, ohne darüber nachzudenken, den Augenblick des Daseins bejahen und jede Angst vor der Zukunft von sich weisen (Goethe, *Egmont*). Er kann mit dem Pferd eins werden, auf seinem Rücken der Gesellschaft Widerstand leisten und mit ihm in den Tod gehen (Storm). Er kann aber auch sein Ziel verfehlen, im Leben scheitern und von den durchgehenden Pferden in den Untergang gerissen werden [...].⁴³⁶

Diese Erklärungen zur Reiter-Pferd-Motivik können auch in Storms Novelle herausgelesen werden, da der Protagonist Hauke Haien auf dem Rücken seines Schimmels der Dorfgemeinschaft trotz, Veränderungen herbeizuführen sucht und schließlich in den Tod reitet. Eine umfangreichere Analyse wird in Kapitel 4 vorgenommen werden.

Bei der Interpretation und Analyse der Motivik spielen die Gattung und die Textsorte eine entscheidende Rolle. Tiere können als eigenständige Lebewesen auftreten oder aber der komparatistischen Betrachtung und Beschreibung von Menschen dienen. Zusätzlich kann die den Tieren verliehene Bedeutung von Text zu Text variieren und sich mit der Zeit verändern. Nichtsdestotrotz wird „[i]n allen Texten [...] deutlich, wie aus einer oberflächlichen, doch oft zutreffenden Zeichnung der Tiere Verfasser und Leserpublikum, gemäß ihren Traditionen und dem geistigen Umfeld ihrer Zeit, stets Bezüge auf die Menschen und die Institutionen herauslesen konnten.“⁴³⁷

3.4. Tiersymbolik

Jeder Mensch orientiert sich, ob bewusst oder unbewusst, an den semiotischen Systemen seiner Kultur und passt seine Weltsicht diesen an. Insbesondere die Tiersymbolik ist hierbei von zentraler Bedeutung, wie auch Dobrovol'skij betont: „Eine besonders reichhaltige Symbolik verbindet sich mit Tieren. Wohl in allen Kulturgemeinschaften und zu allen Zeiten wurden Tieren bestimmte symbolische Funktionen zugeschrieben, wurden sie in ihrem Verhalten, ihrer äußeren Erscheinung, ihrer Beziehung zum Menschen usw. mit symbolischen Bedeutungen belegt.“⁴³⁸ Allerdings kann bei der Deutung der Symbole keine universelle Gültigkeit angenommen werden, da Tiere zu unterschiedlichen Zeiten und in

⁴³⁶ Daemmrich und Daemmrich (1995), S. 346.

⁴³⁷ Delort (1987), S. 68.

⁴³⁸ Dobrovol'skij, Dmitrij und Elisabeth Piirainen: Symbole in Sprache und Kultur: Studien zur Phraseologie aus kultursemiotischer Perspektive. Bochum: Brockmeyer 1997, S. 157.

unterschiedlichen Kulturen eigene Bedeutungen hatten. Die Schlange gilt beispielsweise im europäischen Kulturraum als böses und teuflisches Wesen, während sie in anderen Kulturen als „ein heilbringendes Orakeltier, ein Symbol des übernatürlichen Wissens“⁴³⁹ gefeiert wird. Auch Lange spricht von der „Bedeutungsvielfalt in den literarischen Quellen“⁴⁴⁰, den „regionalen Differenzierungen und zeitlichen Erstreckungen“⁴⁴¹ und erklärt, dass „[f]ast alle Tiere [...] sowohl *ad bonam partem* als auch *ad malam partem* ausgelegt werden“⁴⁴² können. Høilund Nielsen unterstreicht in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit von unabhängigen Quellen und die Notwendigkeit „to go beyond the basic level of knowledge about animal symbols and their meaning in comparable societies“⁴⁴³, um eine ganzheitliche Analyse gewährleisten zu können.

Tiere wurden in der Kunst, der Literatur und der Theologie symbolisch interpretiert. Nicht nur das Christentum, sondern auch viele andere Religionen machten Gebrauch von der Symbolisierung der Tierwelt. Ob Fabeln, Epen, Sagen, Mythen, Märchen, die Bibel⁴⁴⁴ oder exegetische Texte – die Tiersymbolik manifestierte sich in zahlreichen Bereichen: „[D]as Tier hatte also immer ein Bild des Menschen zu vermitteln, einen Mythos zu illustrieren, ein Lehrstück, ein religiöses Gebot oder eine theologische Deutung zu veranschaulichen.“⁴⁴⁵ Gleichmaßen wurden Tiervergleiche vor allem in politischer Funktion verwendet, um Menschen zu degradieren. Gotthelf bezeichnete die Revolutionäre in der Schweiz als „Hornissenschwärme“⁴⁴⁶ und Diktatoren des 20. Jahrhunderts⁴⁴⁷ beschrieben ihre Gegner und Opfer als „Ungeziefer“ oder „Schädlinge“. Wenn gering geschätzte Tiere mit Menschen gleichgesetzt werden, verwischen die Grenzen zwischen den Spezies und moralische Konzepte werden zerstört. Delort konstatiert: „In dieser von menschlichen und religiösen Eigenschaften beladenen Sichtweise wird das Phantasietier zur Wirklichkeit. [...] Die Grenze zwischen Mensch, Tier und Fabelwesen ist fließend, und zum ungenauen Wissen tritt die geistige Haltung verstärkend hinzu.“⁴⁴⁸

⁴³⁹ Dobrovol'skij und Piirainen (1997), S. 12.

⁴⁴⁰ Lange, Gudrun: Art. „Tiersymbolik“. In: Hoops, Johannes (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde Bd. 30. 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: de Gruyter 2005, S. 605-608, hier S. 605, Sp. 2.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd. [Hervorhebung im Original]

⁴⁴³ Høilund Nielsen, Karen: Art. „Tiersymbolik“. In: Hoops, Johannes (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde Bd. 35. Berlin: de Gruyter 2007, S. 160-167, hier S. 161.

⁴⁴⁴ Die Bibel gilt als eine der Hauptquellen der Tiersymbolik (vgl. Lange 2005, S. 605, Sp. 2).

⁴⁴⁵ Delort (1987), S. 68.

⁴⁴⁶ Lindemann, Klaus: Jeremias Gotthelf, Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh 1983, S. 106.

⁴⁴⁷ Vgl. Heath (2011), S. 348.

⁴⁴⁸ Delort (1987), S. 69.

Autor/innen bedienen sich dieses kulturell aufgeladenen Wissens und der symbolischen Konnotationen. Sie weisen ihren tierischen Figuren Funktionen zu, die bei den Leser/innen bestimmte Assoziationen auslösen. Ein von einem schnurrenden Kätzchen oder quiekenden Ferkel begleiteter Teufel wird kaum Furcht generieren können, sehr wohl aber ein Dämon, der auf einem feurigen Ross oder wilden Stier einreitet. Hier wird auf die im jeweiligen Kulturraum verbreitete Tiersymbolik zurückgegriffen, sodass bestimmte Tiere mit dem Bösen und andere wiederum mit dem Guten in Verbindung gebracht werden. Gotthelf und Storm machten ebenfalls von solchen Auffassungen Gebrauch, wie in Kapitel 4 verdeutlicht werden soll. Jedoch werden zunächst die unterschiedlichen Quellen und die den Tieren zugeschriebenen symbolischen Funktionen untersucht, die für die Novellen *Die schwarze Spinne* und *Der Schimmelreiter* von zentraler Bedeutung sind. Im Folgenden werden das Eichhörnchen, der Eisvogel, der Hund, die Katze, die Kuh bzw. das Vieh, das Pferd, die Spinne und der Vogel eingehender betrachtet.

Eichhörnchen

Gotthelf stellt in seiner Novelle *Die schwarze Spinne* das Eichhörnchen dem Teufel zur Seite und beschreibt diese beiden Figuren ähnlich. Als Quelle diene dem Pfarrer wohl der christliche Glauben, welcher dieses Tier aufgrund seiner „hastigen Behändigkeit und Unrast“⁴⁴⁹ mit Satan in Verbindung brachte. Biedermann erklärt, dass der Name des Tieres „nicht von dem der Eiche abzuleiten [ist], sondern von einer Wortwurzel ‚aig-‘, die etwa ‚sich heftig bewegen‘ bedeutet.“⁴⁵⁰ Aufgrund dieser Fähigkeit wurde das Tier auch als „Personifikation des züngelnden Blitzes gedeutet“⁴⁵¹. Ferner wird der Nager wegen seiner Sammelleidenschaft mit Geiz und Gier assoziiert⁴⁵² und „mit Argwohn betrachtet“⁴⁵³. Er wird dem Element Feuer zugeordnet und symbolisiert dadurch die „Ambivalenz von fruchtbarer Erneuerung und Zerstörungskraft“⁴⁵⁴.

Im germanischen Glauben wurde dem Eichhörnchen der „Ruf der Bosheit und des Unglücksboten“⁴⁵⁵ zuteil; die nordische Mythologie wies das Tier mit der „Feuerfarbe“⁴⁵⁶

⁴⁴⁹ Zerling und Bauer (2003), S. 69.

⁴⁵⁰ Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München: Droemer Verlag 1989, S. 112, Sp. 1.

⁴⁵¹ Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1929/1930, Sp. 655.

⁴⁵² Vgl. Biedermann (1989), S. 112, Sp. 1.

⁴⁵³ Ebd., S. 111, Sp. 2.

⁴⁵⁴ Zerling und Bauer (2003), S.69.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 68.

⁴⁵⁶ Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln: Eugen Diederichs Verlag ⁷1983, S. 78.

Loki zu, dem „Trickser und Gott des zerstörenden und impulsierenden Feuers“⁴⁵⁷. Das Eichhörnchen Ratatöskr, d. h. Rattenzahn, soll der nordgermanischen Mythik zufolge permanent den Weltbaum Yggdrasil entlanglaufen und zwischen dem auf der Spitze befindlichen Adler und dem Lindwurm Nidhöggr Zwietracht säen.⁴⁵⁸ Aufgrund ihrer physiognomischen Ähnlichkeiten und der „unheimlichen Behendigkeit“⁴⁵⁹ bzw. „blitzschnellen Gewandtheit“⁴⁶⁰ standen das Eichhörnchen und der Höllenfürst in verschiedenen Religionen und Mythologien in enger Wechselbeziehung zueinander.

Wie in der semiotischen Welt allerdings üblich, kann auch dieses Zeichen eine konträre Bedeutung annehmen und etwas Positives darstellen. So kann das Eichhörnchen in der christlichen Ikonografie „für den Weinstock stehen, ein Symbol ungehinderten Fließens der Lebenskraft in Verbindung mit ‚wahrer Erkenntnis‘.“⁴⁶¹ Es ist anzunehmen, dass das Eichhörnchen deswegen als Orakeltier verwendet wurde: „Läuft ein [Eichhörnchen] über ein Dach, so bricht Feuer aus. Sammelt es für den Winter viel Tannenzapfen, so wird der Winter kalt sein [...]“.⁴⁶² Ferner galt sein „Angang [...] für entschieden günstig und glückbringend“⁴⁶³, weswegen das Tier „eine nicht unwichtige Rolle im Kult spielte“⁴⁶⁴. Das Eichhörnchen diente vermutlich als Jagd- und Opfertier; Bächtold-Stäubli spricht von Eichhörnchen-Jagden am Gründonnerstag, zu Ostern und zu Christi Himmelfahrt: „Man jagte es entweder bis es tot niederfiel oder fing es lebendig, zeigte es beim Osterheischgang (um Eier) von Haus zu Haus und ließ es am Ostertage wieder aus.“⁴⁶⁵ Außerdem ist anzunehmen, dass die Nager im Osterfeuer verbrannt wurden, „dessen Kohlen man nach Hause oder auf den Acker trug gegen Krankheit [...], Blitz und Unwetter.“⁴⁶⁶ In der Volksmedizin fand es, als Pulver zubereitet, Verwendung gegen Lungenkrankheiten, Diphtherie oder Schwindel.⁴⁶⁷ Ferner führt Bächtold-Stäubli an: „Wer sich von Rheumatismus befreien will, muß ein weibliches [Eichhörnchen] mit ins Bett nehmen, bis es ‚sich tot liegt‘. – Hat sich ein Kind einen Milchzahn ausgerissen, so muß es hinter den Ofen gehen, den Zahn hinter sich werfen und dreimal sprechen: ‚Eichkätzchen, Eichkätzchen, ich geb’ dir

⁴⁵⁷ Zerling und Bauer (2003), S. 69.

⁴⁵⁸ Vgl. Biedermann (1989), S. 112, Sp. 1.

⁴⁵⁹ Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole. Freiburg, Basel u.a.: Herder 1980, S. 92, Sp. 1.

⁴⁶⁰ Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg, Basel u.a.: Herder 1992, S. 65, Sp. 1.

⁴⁶¹ Zerling und Bauer (2003), S. 68.

⁴⁶² Bächtold-Stäubli (1929/1930), Sp. 657.

⁴⁶³ Ebd., Sp. 656-657.

⁴⁶⁴ Ebd., Sp. 655.

⁴⁶⁵ Ebd.

⁴⁶⁶ Ebd., Sp. 656.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd., Sp. 657-658.

einen beinernen, gib mir einen eisernen‘.⁴⁶⁸ Diese Berichte aus dem Volksaberglauben zeigen, dass Menschen auch in den kleinsten Tieren natürliche Vorteile erkannten, wie Schwindelfreiheit und kräftige Zähne, und sich diese durch Zaubersprüche, Riten oder die direkte körperliche Aufnahme (in Form von Pulvern, Salben oder anderen medizinischen Mitteln) einverleiben wollten.

Eisvogel

In Storms Novelle *Der Schimmelreiter* erlegt der Protagonist Hauke einen seltenen Eisvogel und erdrosselt schließlich den kostbaren Angorakater der alten Trien' Jans, als ihm dieser den Vogel abluchsen möchte. Zuvor hatte Hauke seine Jagdbeute gern mit dem Kater geteilt, doch diesen besonderen Vogel wollte er nur für sich. Schon hier wird die Rarität und Bedeutung, die dem Tier im Volksglauben gilt, deutlich. Der Eisvogel steht für angenehme und ruhige Tage, Schönheit, Würde, Eleganz.⁴⁶⁹ Er kann das stürmische Meer beruhigen⁴⁷⁰ und symbolisiert das „Wasser des Unterbewusstseins“⁴⁷¹. Der seltene Vogel steht in enger Beziehung zu „den Perioden und Zyklen der Natur“⁴⁷²; Plinius behauptete fälschlicherweise, „der Eisvogel lasse sich nur beim Untergang des Siebengestirns, am kürzesten Tag des Jahres und an den Sonnenwendtagen sehen“⁴⁷³. Eisvögel bohren lange Gänge in Uferwände und bauen dort ihre Höhlen.⁴⁷⁴ Umso ironischer erscheint es, dass gerade die von Mäusen gegrabenen Tunnel an der Schnittstelle zwischen dem alten und dem neuen Deich Hauke zum Verhängnis werden.

Der griechischen Mythologie⁴⁷⁵ nach waren Alcyone und ihr Gatte Ceyx einander so tief verbunden, dass sie beide nach ihrem Tod von Göttern in Eisvögel verwandelt wurden. Ceyx war auf dem Meer umgekommen, als er zum Orakel nach Klaros segeln wollte. Alcyone betete so hingebungsvoll für die sichere Rückkehr ihres Mannes, dass die Götter Mitleid hatten und ihr den Tod ihres Geliebten im Traum offenbarten. Sie lief zum Strand, wo sie den toten Ceyx fand, und stürzte sich sogleich von der Klippe. Noch im Sinkflug wurde sie in einen Eisvogel verwandelt, flog zu ihrem Gatten und entdeckte, dass auch diesem von den Göttern eine neue Form gegeben worden war. Zerling und Bauer zufolge

⁴⁶⁸ Bächtold-Stäubli (1929/1930), Sp. 658.

⁴⁶⁹ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 76-77.

⁴⁷⁰ Vgl. Seibert (1980), S. 94, Sp. 2.

⁴⁷¹ Zerling und Bauer (2003), S. 77.

⁴⁷² Ebd.

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., S. 76.

⁴⁷⁵ Vgl. Ov., Met. 11, 410-748.

soll „[s]eit ihrem Tod [...] die etwas eigentümliche Stimme des Eisvogels Leiden, Unglück und Tod ankündigen.“⁴⁷⁶ Alcyones Vater Aiolos, der Hüter der Winde, soll den Liebenden eine siebentägige Windstille zur Brutzeit gewährt haben. Dieser antike Mythos wurde wiederum „von den Kirchenvätern als Zeichen für Gottes liebende Fürsorge bei Gefahren gewertet.“⁴⁷⁷ Des Weiteren symbolisierte des Eisvogels leuchtend blaues und rotes Gefieder, das nach mittelalterlichem Glauben jedes Jahr erneuert wurde, in der christlichen Lehre die heilige Jungfrau Maria⁴⁷⁸ und galt zusätzlich als „Sinnbild der Auferstehung“⁴⁷⁹. Dieses Tier sollte Ehre und Glück verheißen: „[I]n älterer Zeit wurden sogar tote Eisvögel, in seidene Tücher gewickelt und mit goldenen Ringen um den Hals, aufbewahrt, weil sie Wohlstand und Ehren bringen sollten; solche wurden auch zuweilen unten den Altar gelegt, wenn Messe gelesen wurde (offenbar um die Zaubewirkung zu erhöhen).“⁴⁸⁰ Eisvögel fliegen zumeist in Paaren, weshalb sie in China als „Symbol des ehelichen Glücks“⁴⁸¹ verstanden werden. Im Volksaberglauben wurde der Eisvogel als „Wetterprophet“, der Eis und Regen ankündigt, angesehen und als Glücksbringer in Käfigen gehalten.⁴⁸²

Hund

Als im Zuge der Arbeiten am neuen Deich in Storms Werk *Der Schimmelreiter* ein kleiner Hund geopfert und in die Konstruktion eingebaut werden soll, schreitet Hauke ein und stellt sich gegen das abergläubische Volk. Er rettet das Tier, das als etwas „Lebigs“ einer Überlieferung zufolge die Stabilität des neuen Deiches garantieren sollte, und der kleine gelbe Hund wird einer der besten Freunde seiner Tochter Wienke. Hauke verurteilt die irrationalen Traditionen seiner Mitmenschen und wird schließlich Zeuge eines Deichbruchs. Storms Intentionen bei der Wahl des tierischen Opfers sind von besonderem Interesse und werden daher in Kapitel 4.2.5. eingehender diskutiert. Anzumerken sei, dass der Volksglaube eigentlich ein Kind als Opfer verlangt hätte, welches jedoch aus moralischen Gründen durch den Hund ersetzt werden sollte. Dieses impliziert, dass ein unschuldiger kleiner Hund also dem Menschen von allen Tieren am nächsten sei.

⁴⁷⁶ Zerling und Bauer (2003), S. 77.

⁴⁷⁷ Seibert (1980), S. 94, Sp.2 - S. 95, Sp. 1.

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 95, Sp. 1.

⁴⁷⁹ Vgl. Heinz-Mohr (1983), S. 81.

⁴⁸⁰ Bächtold-Stäubli (1929/1930), Sp. 744.

⁴⁸¹ Becker (1992), S. 68, Sp. 1.

⁴⁸² Vgl. Bächtold-Stäubli (1929/1930), Sp. 743-744.

Seit tausenden von Jahren fungiert der Hund als treuer Begleiter des Menschen und „kaum eine Mythologie auf der Welt kommt ohne ihn aus“⁴⁸³. Allen voran symbolisiert dieses Tier eine – oftmals über den Tod hinausgehende – Treue: Als z.B. Odysseus nach zwanzig Jahren der Abwesenheit heimkehrt, erkennt ihn sein Hund Argos als einziger und der Mediziner Pawlow experimentierte mit Hunden, da diese verlässlicher und leichter zu konditionieren seien als Katzen beispielsweise.⁴⁸⁴ Der Hund dient als Sinnbild für „unerschütterliche Hingabe, Gefolgstreue und Tugend des Glaubens“⁴⁸⁵ und wird mit Verlässlichkeit und Intelligenz assoziiert⁴⁸⁶. In seiner Rolle als aufmerksamer Wächter und tapferer Beschützer ist er für den Menschen von immenser Bedeutung: „Hunde hüteten die Herden vor allem Unheil“⁴⁸⁷ und ließen ihren „Schutz nicht nur einem Territorium, sondern auch einer Person zukommen“⁴⁸⁸. Im Werk *Politeia (Der Staat)* des Philosophen Platon findet das Symbol des Wächters wohl seinen Ursprung. Seither taucht der Hund in der Literaturgeschichte „immer wieder in der Rolle desjenigen auf, der die Grenzen eines Staates, eines Gemeinwesens, eines Besitztums vor einer äußeren Gefahr beschützt“⁴⁸⁹, indem er selbst Gewalt anwenden muss, um Gewalt zu bekämpfen. Butzer und Jacob sehen aus diesem Grund „im Wächter ein bedrohl[iches] Gewaltpotential, das immer außer Kontrolle geraten kann.“⁴⁹⁰ Seine ursprünglich wilde Natur und seine Verbindung zu unheimlichen Phänomenen, wie die Fähigkeit Geister zu sehen oder einen herannahenden Tod zu spüren, sorgten allerdings auch für Misstrauen seitens des Menschen⁴⁹¹: „Wittert [ein Hund] einen Körperlosen, knurrt oder winselt er, kriecht einem zitternd vor die Füße oder springt auf den Schoß [...]“⁴⁹².

In verschiedenen Glaubenstraditionen erscheinen Hunde als „Begleiter der Götter“⁴⁹³; die Indianer sahen in ihnen „Donnertier[e]“⁴⁹⁴ und „mythische Ahn[en]“⁴⁹⁵. Im Christentum differenziert man zwischen dem schönen, guten Hund und dem hässlichen, unreinen Hund, welcher mit dem Teufel in Verbindung gebracht wird und für Untreue,

⁴⁸³ Zerling und Bauer (2003), S. 140.

⁴⁸⁴ Vgl. Bühler und Rieger (2006), S. 130.

⁴⁸⁵ Zerling und Bauer (2003), S. 143.

⁴⁸⁶ Vgl. Artiss (1996), S. 8.

⁴⁸⁷ Zerling und Bauer (2003), S. 140.

⁴⁸⁸ Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2008, S. 165.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 165-166.

⁴⁹¹ Vgl. Artiss (1996), S. 8.

⁴⁹² Gerlach, Walter: Das neue Lexikon des Aberglaubens. Frankfurt am Main: Eichborn 1998, S. 121.

⁴⁹³ Artiss (1996), S. 8.

⁴⁹⁴ Zerling und Bauer (2003), S. 140.

⁴⁹⁵ Ebd.

Begierde und das Verächtliche steht.⁴⁹⁶ So ist auch die Wertung dieses Tieres „als erniedrigende Beschimpfung [...] in fast allen Kulturen verbreitet.“⁴⁹⁷ Wenn der Hund nicht richtig geführt wird, „wird er böse“⁴⁹⁸. Folglich ist für Delort dieses Tier „abhängig von menschlichem Handeln“⁴⁹⁹. Butzer und Jacob sehen im Hund auch ein „Symbol der Differenz von Natur und Kultur“⁵⁰⁰, das jederzeit ins böse Gegenteil kippen könnte:

Am H. wird so sichtbar, dass Kultur konstitutiv aus einem Wechselspiel von Gewaltabwehr und Gewaltanwendung hervorgeht. [...] Es ist diese Grenzambivalenz, aufgrund derer die beiden zentralen Symbolgehalte des H. – Wächter und Treue – ihrerseits zu einer umwertenden Verkehrung tendieren, der H. also zum Symbol der Unzuverlässigkeit und Treulosigkeit mutieren kann, was in der Literaturgeschichte in einer Vielzahl von Fällen belegt ist.⁵⁰¹

Als Resultat wurde der Hund nicht nur als Freund und Helfer des Menschen, als Schoß- oder Blindenhund, gezüchtet und dressiert, sondern auch als Kriegshund. Bühler und Rieger erklären, dass „der Hund nicht nur ein Hund ist, sondern immer auch auf das Selbstverständnis des Menschen bezogen bleibt.“⁵⁰² So haben die Nazis, bei welchen der Hund eine besondere Rolle einnahm, „den deutschen Schäferhund als Ebenbild des Ariers“⁵⁰³ entworfen und mit der „Sehnsucht zur Urheimat“⁵⁰⁴ in Verbindung gesetzt. Sogenannte Kampfhunde wurden bereits in der Antike und im Mittelalter mit Panzern und Stoßstacheln ausgestattet und im Krieg gegen die Feinde missbraucht.⁵⁰⁵

In vielen Kulturen symbolisiert der Hund den Tod; „er bewacht das Totenreich, ist Seelenführer oder Mittler“⁵⁰⁶ zwischen zwei Welten. Der mehrköpfige Hund Kerberos (lat. Cerberus) bewacht in der griechischen Mythologie den Eingang zur Unterwelt; der nordische Höllenhund Garm tötet der Legende zufolge den Gott Tyr;⁵⁰⁷ Göttinnen und Götter der dunklen Sphären erscheinen oftmals in Hundegestalt, wie der ägyptische Totengott Anubis, der meistens als schwarzer Hund oder Mensch mit Hundekopf dargestellt wird, oder die griechische Göttin Hekate, die Wächterin der Übergänge zwischen den Welten.⁵⁰⁸ In manchen Kulturen wurden Hunde „Verstorbenen geopfert, um ihnen auch in der anderen

⁴⁹⁶ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 141.

⁴⁹⁷ Becker (1992), S. 134, Sp. 2.

⁴⁹⁸ Zerling und Bauer (2003), S. 143.

⁴⁹⁹ Delort (1987), S. 361.

⁵⁰⁰ Butzer und Jacob (2008), S. 166.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Bühler und Rieger (2006), S. 135.

⁵⁰³ Ebd., S. 136.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 137-138.

⁵⁰⁶ Becker (1992), S. 134, Sp. 1.

⁵⁰⁷ Vgl. Biedermann (1989), S. 207, Sp. 1-2.

⁵⁰⁸ Vgl. Becker (1992), S. 134, Sp. 1.

Welt als Wegsucher dienen zu können.“⁵⁰⁹ Schwarze Hunde begleiten Hexen, Magier und Dämonen.⁵¹⁰

Im Volksaberglauben dienten Hunde „als Bauopfer und sollten für die zyklische Fruchtbarkeit sorgen, wenn man sie unter der Schwelle von Ställen oder unter Obstbäumen vergrub.“⁵¹¹ Ferner wurden diesen Tieren große Selbstheilungskräfte attestiert; ihr Speichel könne „selbst starke Blutungen rasch zum Stillstand“⁵¹² bringen. An Eingängen zu Heilquellen oder Kirchen fanden sich Hundefiguren, die Regeneration und Lebensenergie symbolisierten.⁵¹³ Hunde wurden als Orakeltiere verwendet und ihr Verhalten konnte in verschiedenen Situationen als gutes oder böses Vorzeichen gedeutet werden.⁵¹⁴ Man glaubte, Krankheiten auf dieses Tier übertragen oder mithilfe volksmedizinischer Methoden heilen zu können.⁵¹⁵ Dem besten Freund des Menschen wurden also in der Geschichte viele Aufgaben aufgebürdet.

Katze

In *Der Schimmelreiter* tötet Hauke den geliebten Angorakater der alten Trian' Jans, die ihn daraufhin verflucht. In Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* wiederum wird die teuflische Arachnide, die wie eine Plage die Menschen gequält hat, oftmals mit einer Katze verglichen. Daraus geht bereits hervor, dass die Katze in unterschiedlichen Religionen und Kulturen sowohl mit positiven wie mit negativen Assoziationen behaftet wurde. Im alten Ägypten wurden diese Tiere um 2000 v. Chr. aus „der nubischen Falbkatze“⁵¹⁶ domestiziert und nahezu wie Götter verehrt: „[U]nter dem Bild der göttlichen K[atze wurde] die Göttin Bastet als Wohltäterin und Beschützerin der Menschen“⁵¹⁷ angebetet. Sanskritschriften aus dieser Zeit belegen ferner den wichtigen Status, den Katzen in der damaligen indischen Gesellschaft innehatten.⁵¹⁸ Diese Tiere wurden der römischen Jagdgöttin Diana zugeordnet und zogen der Legende nach den Wagen der altnordischen Liebesgöttin Freya.⁵¹⁹ Katzen

⁵⁰⁹ Biedermann (1989), S. 207, Sp. 1.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., Sp. 2.

⁵¹¹ Zerling und Bauer (2003), S. 142.

⁵¹² Ebd., S. 143.

⁵¹³ Vgl. ebd.

⁵¹⁴ Vgl. Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 4. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1931/1932, Sp. 470-478.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., Sp. 478-482.

⁵¹⁶ Biedermann (1989), S. 232, Sp. 1.

⁵¹⁷ Heinz-Mohr (1983), S. 153.

⁵¹⁸ Vgl. Gerlach (1998), S. 127.

⁵¹⁹ Vgl. Biedermann (1989), S. 232, Sp. 2. Anzumerken sei, dass sowohl Diana wie auch Freya Göttinnen der Fruchtbarkeit und der Geburt sind und als Beschützerinnen der Mädchen und Frauen gelten. Hier zeigt sich schon die enge Verbindung des Katzenartigen und des Weiblichen.

wurden für ihre Klugheit geschätzt, als Glücksbringer und Schutzsymbole in Tempeln eingesetzt oder als geliebte Wegbegleiter – z. B. von Konfuzius und Mohammed – verehrt.⁵²⁰

Dieses ambivalente Symboltier wird jedoch auch oft mit dem Bösen in Verbindung gebracht. Die Kelten opferten Katzen häufig, weil sie ihnen eine Allianz mit teuflischen Mächten unterstellten.⁵²¹ In Asien kann dieses Tier noch immer als „böses Omen“⁵²² gelten, weshalb auf Taiwan „tote Katzen nicht begraben, sondern zur Abschreckung in Bäumen aufgehängt [werden]“⁵²³, um böse Geister zu vertreiben. Im Mittelalter wurden Katzen und Kater, insbesondere mit schwarzem Fell, mit Hexen und dem Teufel assoziiert und galten als „Unglücksbringer“⁵²⁴. Der christliche Glaube sah in der Katze einen „Ausdruck geistiger Finsternis, des Teufels selbst und seiner Laster der sinnlichen Begierde und Faulheit“⁵²⁵. Die Fähigkeit dieses Tieres in der Dunkelheit zu sehen und sich unbemerkt anzuschleichen wie auch ihre im Dunkeln leuchtenden Augen ließen es seit jeher unheimlich wirken. Eine schwarze Katze symbolisiert auch heute noch im Aberglauben Unglück und Unheil. In der Psychologie wird die Katze mit dem Weiblichen⁵²⁶ verbunden und stellt „ein Bild spezifisch weiblichen Trieblebens“⁵²⁷ dar.

Katzen stehen ebenfalls für Zähigkeit, Lebenskraft, den Mond, Weisheit, „für die zyklischen Momente des Lebens [...], für Wachstum, Absterben und Tod“⁵²⁸. Sie gelten als listreiche, eigensinnige, unbezähmbare, wilde Kämpfer, aber auch als bequeme, freiheitsliebende, verschmuste Individualisten. Sie sind in vielen Märchen und Legenden präsent und zahlreiche Mythen umranken sie. Viele Katzenrassen, besonders langhaarige Angorakatzen, gelten als Luxustiere mit eigenwilligem Charakter. Diesem beliebten Haustier werden in hohem Maße prophetische und übernatürliche Kräfte attribuiert: Katzen könnten angeblich zukünftige Ereignisse voraussagen, Geister sehen und einen herannahenden Tod spüren. Putzt sich die Katze, ist mit Besuch zu rechnen; kratzt sie sich am Schwanz, wird es stürmen; miaut sie kläglich in der Nähe eines Hauses, wird es einen Todesfall geben.⁵²⁹ Dieses als unheimlich geltende Tier war auch in der Volksmedizin von großer Bedeutung. So sollten Katzenblut und Katzenkot gegen Fieber, Epilepsie und Kopfschmerzen helfen.

⁵²⁰ Vgl. Gerlach (1998), S. 127.

⁵²¹ Vgl. ebd.

⁵²² Becker (1992), S. 145, Sp. 2.

⁵²³ Zerling und Bauer (2003), S. 159.

⁵²⁴ Becker (1992), S. 145, Sp. 2.

⁵²⁵ Zerling und Bauer (2003), S. 159.

⁵²⁶ Vgl. Biedermann (1989), S. 232, Sp. 2.

⁵²⁷ Zerling und Bauer (2003), S. 159.

⁵²⁸ Ebd.

⁵²⁹ Vgl. Bächtold-Stäubli (1931/1932), Sp. 1107-1110.

Rheumatische Beschwerden könnten durch das Auflegen des Katzenfells gelindert und Anfälle von Schwindsucht durch den Genuss von Katzenfleisch beseitigt werden.⁵³⁰

Dem Volksaberglauben nach soll es Unglück bringen, wenn man eine Katze tötet. Nichtsdestotrotz gab es bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Geschichte der Katzenverbrennungen⁵³¹ und verschiedener Foltermethoden. Als sich im späten Mittelalter der Hexenwahn ausbreitete und Jagd auf als Hexen verdächtige Frauen gemacht wurde, mussten auch zahlreiche Katzen leiden, weil sie mit den finsternen Mächten in Verbindung gebracht und als transformierte Hexen oder dämonische Hilfsgeister angesehen wurden. Das Tier des Teufels sollte ausgerottet werden.⁵³² Delort beschreibt weiters die brutale Tradition der „Katzenorgeln“: „[...] zwei Dutzend Katzen in Kisten eingesperrt, die so eng waren, daß sich die Tiere darin nicht rühren konnten; die aus Öffnungen herausragenden Schwänze der Tiere waren mit einer Art Tastatur verbunden: Drückte man auf eine Taste, so zog man damit an einem Schwanz, und die Katze heulte auf.“⁵³³

Kuh

Kühe figurieren in *Der Schimmelreiter* und *Die schwarze Spinne* lediglich als Nutztiere. Sie sind friedliche, für den Menschen überlebenswichtige Tiere, die ihre Arbeit verrichten und nicht weiter auffallen. Gänse, Enten, Schweine und Hühner nehmen als Kleinvieh die gleiche Rolle ein. Sie werden vom Menschen meistens als „wenig differenzierte Geschöpfe“⁵³⁴ betrachtet und nicht mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht, wenngleich sie „ein beträchtliches Vermögen darstellen“⁵³⁵. Die Viehzucht wurde „zum wichtigsten Überlebensfaktor der Völker“⁵³⁶; Menschen waren immer auf das Fleisch und die Erzeugnisse der Tiere angewiesen. In manchen Kulturen galt und gilt jedoch insbesondere die Kuh als heilig und es wird „für unmoralisch [gehalten], ein Tier zu töten und zu essen, dessen Mitarbeit bei Aussaat und Ernte unverzichtbar blieb.“⁵³⁷ Die Kuh gilt als durchwegs positives Tier und symbolisiert die Mütterlichkeit, die nährenden Kräfte der Natur, das Weibliche, „Fülle und Zeugung“⁵³⁸, Frieden, Harmonie, Geduld, Wärme, Demut und den Mond. Sie

⁵³⁰ Vgl. Bächtold-Stäubli (1931/1932), Sp. 1121-1122.

⁵³¹ Vgl. Delort (1987), S. 351-352.

⁵³² Vgl. Gerlach (1998), S. 127.

⁵³³ Delort (1987), S. 352.

⁵³⁴ Schumacher (1977), S. 126.

⁵³⁵ Ebd., S. 125.

⁵³⁶ Zerling und Bauer (2003), S. 180.

⁵³⁷ Ebd., S. 182.

⁵³⁸ Ebd., S. 181.

wurde zum Sinnbild für ein „naturverbundenes, friedliches, behäbig-heimatliches Dasein.“⁵³⁹

Die nordgermanische Urkuh Audhumla gilt als das erste Lebewesen und die Schöpferin der Menschen.⁵⁴⁰ Auch die ägyptische Himmelsgöttin Hathor wurde mit einem Kuhkopf dargestellt; ebenso bediente sich Isis manchmal dieser Tiergestalt und auch das Himmelsgewölbe wurde als Kuh verstanden.⁵⁴¹ Als „heilige Ernährerin“⁵⁴² wird die Kuh in Indien verehrt. In Mythen und Epen hingegen wurde der Kuh aufgrund ihrer passiven Art keine große Rolle zuteil. Auch in der Bibel hat dieses Tier „geringen symbolischen Stellenwert“⁵⁴³. Im Volksglauben gelten Kühe als Wetterpropheten und Glückssymbole: Sie sollten stets umsorgt werden und sich im Stall wohlfühlen. Ein Todesfall im Haus müsste den Kühen „angesagt werden“, da diese ansonsten aus Trauer keine Milch geben würden.⁵⁴⁴ Kühe bekommen liebevolle Spitznamen und werden durch allerlei Rituale vor dem „Behexen“⁵⁴⁵ geschützt. Diese Nutztiere waren für den Menschen seit jeher von immenser Bedeutung und werden daher geachtet.

Pferd

Das dem Werk *Der Schimmelreiter* namensgebende Tier ist nicht nur für den Protagonisten von zentraler Bedeutung, sondern auch für die gesamte Menschheitsgeschichte. In Storms Novelle kauft Hauke einer zwielichtigen Gestalt einen hageren Schimmel ab und geht in der Folge eine symbiotische Beziehung mit ihm ein. Er hegt und pflegt das Tier, welches wiederum Einfluss auf seinen Charakter zu nehmen scheint. Schließlich sterben sie beide einen Opfertod. In Gotthelfs *Die schwarze Spinne* werden Pferde den gemeinen Rittern zur Seite gestellt und daher mit Hochmut in Verbindung gebracht.

„Alles Glück dieser Erde liegt auf dem Rücken der Pferde!“ – so lautet ein altes Sprichwort, das genau verdeutlicht, welche einzigartige Stellung dieses Tier im Leben der Menschen eingenommen hat. So finden sich schon in Höhlenmalereien aus der Eiszeit Darstellungen von Wildpferden.⁵⁴⁶ Oeser statuiert daher: „Zivilisationen wurden mit Hilfe des Pferdes geschaffen und wieder zerstört. Transportwesen, Nachrichtenübermittlung, Krieg

⁵³⁹ Schumacher (1977), S. 127.

⁵⁴⁰ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 181 und Biedermann (1989), S. 257, Sp. 2.

⁵⁴¹ Vgl. Biedermann (1989), S. 258, Sp. 1.

⁵⁴² Becker (1992), S. 159, Sp. 1.

⁵⁴³ Heinz-Mohr (1983), S. 174.

⁵⁴⁴ Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 5. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1932/1933, Sp. 769.

⁵⁴⁵ Ebd., Sp. 772-774.

⁵⁴⁶ Vgl. Biedermann (1989), S. 336, Sp. 2.

und auch die Landwirtschaft waren vollkommen abhängig von der Kraft und Schnelligkeit des Pferdes.⁵⁴⁷ Der Hund wird zwar als bester Freund des Menschen bezeichnet, aber des Menschen bester Knecht ist das Pferd: „Denn seit fünftausend Jahren wurden Pferde angeschirrt, zugeritten, mit Peitschen geschlagen und mit Sporen malträtirt.“⁵⁴⁸ Sie sind vom Menschen abhängig geworden, so wie der Mensch auch von ihnen abhängig war. Zwischen Reiter/in und Ross entwickelt sich eine unvergleichliche Bindung, weswegen auch kein anderes Tier in Kunst und Plastik so oft dargestellt und abgebildet wurde.⁵⁴⁹ Die Gemeinschaft von Pferden und Menschen ist auch heutzutage aktuell, wenngleich den Tieren neue Aufgaben zugeteilt wurden. „An die Stelle des Kriegs- und Arbeitspferdes sind das Rennpferd und das Freizeitpferd getreten.“⁵⁵⁰ Ferner spielen Pferde in der Therapie und Behandlung von Menschen mit besonderen Bedürfnissen eine wichtige Rolle.

Das Pferd gilt als gesellig, edel, unschuldig und wird den Göttern zugeordnet. Lange Zeit galt dieses Tier als zu göttlich, um vom Menschen geritten zu werden, sodass es nur gejagt wurde.⁵⁵¹ Pferde symbolisieren „das Unzerstörbare, die verborgene Natur der Dinge, Lebenskraft“⁵⁵², den Kosmos und das Göttliche, die Seele, die Freiheit, die Sexualität⁵⁵³, Sieg und Macht⁵⁵⁴ und auch den Tod. Sie dienen als Sinnbild für „Klugheit, Treue, Mut, Stolz, Freude und Trauer“⁵⁵⁵ und werden als „geister- und spuksichtig“⁵⁵⁶ angesehen. Sie können sowohl Unheil als auch Glück verheißen und werden mit Blitz, Wasser und Wind in Beziehung gesetzt.⁵⁵⁷ Auch werden den Pferden die „Gaben des Vorhersehens und der Weissagung“⁵⁵⁸ geltend gemacht. In vielen Kulturen wurden sie auch als Seelenführer anerkannt, weshalb sie geopfert und mit Verstorbenen gemeinsam begraben wurden.⁵⁵⁹

⁵⁴⁷ Oeser, Erhard: Pferd und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 11.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 13.

⁵⁵¹ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 234.

⁵⁵² Ebd., S. 238.

⁵⁵³ In Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847) beispielsweise wird eine Desexualisierung durch das gezügelte Pferd symbolisiert. Butzer und Jacob (2008, S. 275) meinen, dass die Symbiose von Ross und Reiter „eine tiefgehende libidinöse Besetzung des Tieres belegt, das als Archetypus des Weiblichen und, in der Symbiose mit dem Reiter, als Symbol männl. Libido erscheint.“

⁵⁵⁴ Vgl. Seibert (1980), S. 253, Sp. 2.

⁵⁵⁵ Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 6. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1934/1935, Sp. 1606.

⁵⁵⁶ Ebd., Sp. 1619.

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., Sp. 1622-1634.

⁵⁵⁸ Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 9. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1938/1941, Sp. 176.

⁵⁵⁹ Vgl. Becker (1992), S. 226, Sp. 1.

Der griechischen Mythologie zufolge schlug der Meeresgott Poseidon mit seinem mächtigen Dreizack auf einen felsigen Untergrund und aus den entstandenen Funken sprang das erste Ross hervor – „voller Schönheit, graziler Anmut, voller feurigem Temperament, gepaart mit geballter Kraft.“⁵⁶⁰ Poseidon gilt auch als der Vater des geflügelten Pegasus, einer mythologischen Pferdefigur. Der nordische Gott Odin verwandelte sich in einen Schimmel oder ritt auf seinem achtbeinigen Windross Sleipnir. In Irland gingen Könige „bei ihrer Inthronisation die Heilige Hochzeit mit einer Stute ein,“⁵⁶¹ welche Fruchtbarkeit, Macht und Lebenskraft symbolisieren sollte. In Indien vollzog die Großkönigin „mit einem vorher getöteten Hengst den symbolischen Beischlaf, um einen Heldensohn zu gebären.“⁵⁶² Seit der Zähmung durch den Menschen wird dem Pferd schließlich in allen Kulturen und zu allen Zeiten eine handlungstragende Rolle zuteil, wie Oeser bewusst macht:

Bereits in den alten Hochkulturen Asiens und Ägyptens wurden Pferde im Krieg und im Transportwesen benutzt. Bei den Griechen und Römern wurden sie nicht nur für den Krieg und die Jagd, sondern bereits für die Wettkämpfe, insbesondere für die beliebten Wagenrennen gezüchtet. Alexander der Große eroberte auf dem Rücken seines sagenhaften Streitrosses Bukephalos ein Weltreich. Mit den Pferden der numidischen Reiter überschritt Hannibal die Alpen. [...] In Rom wurden die Pferde für die Siegesparaden benutzt und nach ihrem Tod in Prachtgräbern beigesetzt. In der römischen Kaiserzeit saß Caligula mit seinem Leibross Incitatus zu Tisch und ließ ihm in goldenen Schüsseln sein Essen auftragen. Die Geschichte des Mittelalters ist ohne die Pferde der Ritter nicht denkbar. Es war das Zeitalter der Kreuzzüge und fanatisch geführter Glaubenskriege.⁵⁶³

Im Christentum, welches Pferdeopfer ablehnte⁵⁶⁴, wurde diesem Tier allerdings eine Beziehung zu dunklen Mächten unterstellt. Dies belegt die apokalyptische Symbolik, der zufolge Christus als erobernder Sieger auf einem weißen Pferd, Krieg, Hungersnot und Tod auf jeweils einem roten, schwarzen und fahlen Pferd einreiten.⁵⁶⁵ Pferde versinnbildlichen im christlichen Glauben oft „Kampfbegierde, Stolz und sogar Wollust“⁵⁶⁶. So reitet Christus zum Zeichen seiner Demut deshalb auf einem Esel in Jerusalem ein. Pferde erscheinen auch als Symbol des Todes und des Unheimlichen und werden mit dem Teufel in Verbindung gebracht.⁵⁶⁷ Ferner existiert der Glaube, dass Tote oder auch Hexen in Pferdegestalt

⁵⁶⁰ Zerling und Bauer (2003), S. 234.

⁵⁶¹ Ebd.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Oeser (2007), S. 12.

⁵⁶⁴ Vgl. ebd., S. 236.

⁵⁶⁵ Offb 6,1-8.

⁵⁶⁶ Zerling und Bauer (2003), S. 237.

⁵⁶⁷ In Fouqués *Undine* (1811) und Bürgers *Lenore* (1774) beispielsweise erscheinen Pferde in Verbindung mit dunklen und unheimlichen Mächten.

erscheinen und Satan ihre Dienste erweisen.⁵⁶⁸ Im Widerspruch dazu schildert Heinz-Mohr den Brauch der frühen Christen, das Pferd „als Symbol der Freude und des endgültigen Sieges besonders auf den Gräbern von Märtyrern abzubilden“⁵⁶⁹. Diese sollten sich auch auf die „Auferstehung und die Himmelfahrt der Seele“⁵⁷⁰ beziehen. Daraus ist zu schließen, dass diesem Tier eine dualistische Symbolik zugeschrieben wurde, die Becker zufolge ihren Ursprung in der Existenz der mythologischen Mischwesen zwischen Pferden und Menschen (Zentauren oder Satyrn beispielsweise) fand.⁵⁷¹

Von der Bedeutung des Pferdes für den Menschen zeugen zahlreiche abergläubische Überlieferungen und Zaubersprüche zum Schutz und zur Heilung kranker Pferde, wie z. B. der zweite Merseburger Zauberspruch belegt. Gewisse Überzeugungen aus dem Volksglauben haben sich bis heute gehalten; so gilt das Hufeisen immer noch als Glückssymbol. In der Volksmedizin fiel dem Pferd bzw. Teilen des Pferdes eine bedeutende Funktion anheim.⁵⁷² Bächtold-Stäubli führt an, dass Pferdekot gegen Syphilis und Verstopfung⁵⁷³ und Pferdemilch „gegen die Fallsucht, gegen Flechten und Sommersprossen, gegen Mutterschwär, gegen Unstimmigkeit in der Regel, gegen Krebs und Aussatz, gegen Gicht, auch gegen Würmer“⁵⁷⁴ helfen sollte. Wenn ein Pferd einer Schwangeren aus der Schürze frisst oder sie eine Stute berührt, dürfe sie mit einer leichten Geburt rechnen.⁵⁷⁵ Ein hustendes und verschleimtes Kind müsse man dreimal unter einem Hengst durchführen, um es zu heilen.⁵⁷⁶ Pferdeschmalz helfe gegen geschwollene Füße und erleichtere das Zahnen.⁵⁷⁷ Ein Pferdeschädel hinter dem Kopfkissen beruhige ein Fieber⁵⁷⁸ und das Wasser, aus dem die Pferde getrunken haben, helfe gegen „Beängstigungen der Schwindsüchtigen“⁵⁷⁹ –um nur ein paar Beispiele zu nennen.

Eine besondere Stellung nehmen weiße Pferde in der Mythologie und im Volksglauben ein. Schimmel stehen für „das erleuchtete Denken des geistigen Menschen,

⁵⁶⁸ Vgl. Bächtold-Stäubli (1934/1935), Sp. 1615 und Sp. 1637.

⁵⁶⁹ Heinz-Mohr (1983), S. 238.

⁵⁷⁰ Seibert (1980), S. 254, Sp. 2.

⁵⁷¹ Vgl. Becker (1992), S. 226, Sp. 1.

⁵⁷² Vgl. Bächtold-Stäubli (1934/1935), Sp. 1640-1649.

⁵⁷³ Vgl. ebd., Sp. 1642.

⁵⁷⁴ Ebd., Sp. 1644.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., Sp. 1640.

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., Sp. 1641.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., Sp. 1644.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., Sp. 1646.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., Sp. 1641.

gereinigten Sinn und Edelmut“⁵⁸⁰; sie verkörpern die Sonne⁵⁸¹, den Blitz und das Feuer⁵⁸² und gelten als besonders göttliche Tiere. Sie wurden hochgeschätzt und den Legenden nach von Buddha, Alexander dem Großen, Fürsten, Siegern und Königen, Christus und diversen Göttern beritten. Die Artusritter suchten nach der weißen Stute, „der reinsten Form der Lebenskraft“⁵⁸³, und viele Märchen erzählen vom Prinzen auf dem weißen Pferd als Retter in der Not. Schimmel gelten als die „guten Pferde“⁵⁸⁴ und sind elegant, intelligent und ausdauernd.⁵⁸⁵ Im germanischen Wodanmythos hatte das Tier noch heilige und prophetische Konnotationen, erlangte dann jedoch im Christentum eine negative Signifikanz und wurde insbesondere mit dem Teufel und dem Tod in Verbindung gebracht.⁵⁸⁶ Der Höllenfürst wurde oftmals auf einem weißen Pferd oder in der Form desselben porträtiert, weswegen er auch der Schimmelreiter⁵⁸⁷ genannt wurde. Das Motiv des Erscheinens von Toten und Geistern in Gestalt weißer Pferde⁵⁸⁸ ist im Aberglauben allgemein bekannt und handelte diesem Tier einen gespenstischen Ruf ein. Erscheint jemandem ein weißes Pferd im Traum, so deutet das auf einen baldigen Tod hin.⁵⁸⁹ Im Kontrast dazu stehen allerdings die Glückssymbolik des Schimmels und das Bild des triumphierenden Gottessohnes, der auf einem weißen Pferd den Sieg über das dämonische Böse verkündet.

Spinne

In Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* schließt die Protagonistin Christine einen Pakt mit dem Teufel, welcher durch einen Kuss auf ihre Wange besiegelt wird. Als sie allerdings ihren Teil der Abmachung nicht einzuhalten vermag, wächst das Mal auf ihrer Wange und schließlich entschlüpfen diesem tausende kleine schwarze Spinnen, die Mensch und Vieh quälen. In einem finalen Kampf wird Christine schließlich mit Weihwasser beträufelt und verwandelt sich daraufhin selbst in eine Spinne, die das Dorf heimsucht und Tod und Plagen über alle bringt, bis es letztendlich gottesfürchtigen Menschen gelingt, sie in einem Fensterpfosten einzusperren. Untersuchungen zur Spinnensymbolik ergeben, dass Gotthelf

⁵⁸⁰ Zerling und Bauer (2003), S. 236-237.

⁵⁸¹ In den Mythologien ziehen Pferde den göttlichen Sonnenwagen (vgl. Heinz-Mohr 1983, S. 237).

⁵⁸² Vgl. Bächtold-Stäubli (1938/1941), Sp. 165 und 169.

⁵⁸³ Zerling und Bauer (2003), S. 237.

⁵⁸⁴ Bächtold-Stäubli (1938/1941), Sp. 167.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., Sp. 166.

⁵⁸⁶ Vgl. Stiffler, Muriel W.: *The German Ghost Story as Genre*. New York, Berlin u.a.: Lang 1993 (Studies in modern German literature Vol. 51), S. 68.

⁵⁸⁷ Vgl. Bächtold-Stäubli (1938/1941), Sp. 168.

⁵⁸⁸ Vgl. ebd.

⁵⁸⁹ Vgl. ebd., Sp. 177.

sich bei der Entwicklung seiner Geschichte und Figuren bei ikonografischen Darstellungen und volkstümlichen Überlieferungen bediente.

Die meisten Spinnen sind zwar für den Menschen ungefährlich und äußerst nützlich, nichtsdestotrotz werden sie verachtet und gefürchtet. Diesem Tier kommen zum Teil sehr gegensätzliche Bedeutungen zu – es löst einerseits Bewunderung und andererseits Schrecken aus. Das Erscheinen dieses Wesens wird je nach Tageszeit unterschiedlich interpretiert und kann dadurch sowohl Glück als auch Unheil verheißen.⁵⁹⁰ Die Spinne diene als „pejoratives Sinnbild der Frau“⁵⁹¹; sie symbolisiert Wahnsinn, Krieg, Tod, das Böse, das Fremde, aber auch die „Nützlichkeit und Kunstfertigkeit“⁵⁹². Ferner wird die Spinne seit der Aufklärung als Symbol politischer Macht gedeutet. „Ihr Einzelgängertum, ihr vermeint[licher] Machthunger und ihre scheinbare Skrupellosigkeit im Umgang mit ihren Opfern lassen sie zum Gegenbild des Gesellschaftswesens werden.“⁵⁹³ Sie ist ein leises, geduldiges Tier, das sich heranschleicht und ihre Opfer überrascht und sogleich „blitzschnell zuschlägt“⁵⁹⁴. Sie gilt als listiges, rätselhaftes und betrügerisches Wesen. Die Spinne ist ein Tier der Nacht; ihr Reich ist die Finsternis.⁵⁹⁵ Sie wird als Diener des Teufels, der Hexen und Dämonen angesehen, die durchaus ihre Gestalt anzunehmen pflegen. Im christlichen Denken wird die „böse“ Spinne der „guten“ Biene gegenübergestellt.⁵⁹⁶ Volkstümliche Vorstellungen behaupteten, dass Spinnen ihre Opfer zuerst durch ihr Gift lähmten, um sie schließlich aussaugen zu können.⁵⁹⁷ In der Bibel werden Menschen, die Gottes Gebote missachten, mit Spinnen verglichen⁵⁹⁸ und das Spinnennetz wird mit „Nichtigkeit, Haltlosigkeit und bloße[m] Schein“⁵⁹⁹ assoziiert. Die Spinne webt „Gespinnste der Illusion“⁶⁰⁰, ist

⁵⁹⁰ Vgl. Becker (1992), S. 283, Sp. 2.

⁵⁹¹ Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart: Kohlhammer 1990, S. 128.

⁵⁹² Butzer und Jacob (2008), S. 361-362.

⁵⁹³ Ebd., S. 362.

⁵⁹⁴ Rieken, Bernd: Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ›Naturvölkermärchen‹ bis zu den ›Urban Legends‹. Münster: Waxmann 2003 (Internationale Hochschulschriften Bd. 403), S. 263.

⁵⁹⁵ Vgl. Lindemann, Klaus und Reinmar Stefan Zons: Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung. Bonn: Bouvier 1990 (Bouviere Bibliothek Bd. 9), S. 4.

⁵⁹⁶ Vgl. Biedermann (1989), S. 416, Sp. 1. Der deutsche Schriftsteller Waldemar Bonsels greift auf diesen Volksglauben zurück und stellt seiner Hauptfigur Biene Maja die Spinne Thekla gegenüber.

⁵⁹⁷ Vgl. Seibert (1980), S. 293, Sp. 2.

⁵⁹⁸ Vgl. Butzer und Jacob (2008), S. 361.

⁵⁹⁹ Rieken (2003), S. 264.

⁶⁰⁰ Zerling und Bauer (2003), S. 291.

ein „Bild des bösen Triebes“⁶⁰¹ und verursacht Krankheiten und die Pest⁶⁰². Sie ruft im Gehirn Wahnsinn hervor⁶⁰³; ihr Anblick prophezeit Trauer und Tod. Zudem ist dem Aberglauben nach eine Spinne auf einem Sterbenden der Teufel selbst, „der Gott die Seele strittig macht“⁶⁰⁴.

Spinnen gelten seit der Antike „allgemein als unheimliche Wesen, die nicht nur Unglück bringen, sondern es auch anzuzeigen vermögen“⁶⁰⁵. Schenda erklärt: „Plinius lobt zwar ausführlich die Webekunst der Spinnen, spricht aber auch deutlich von ihrem Gift und von den Heilmitteln, die man bei einem Biß anwenden könne. Der Tierarzt Vegetius meint, wenn ein Lasttier eine Spinne verschluckt habe, schwelle sein ganzer Körper, vor allem aber der Kopf an.“⁶⁰⁶ Den Ursprung findet der Spinnenmythos in Ovids *Metamorphosen* in der Geschichte der Arachne⁶⁰⁷. Die stolze lydische Prinzessin war eine derartig herausragende Weberin, dass sie sogar die Göttin Athene verspottete und sich ihr in einem Wettkampf stellen wollte. Athene erschien zunächst als alte, weise Frau verkleidet und gab dem jungen Mädchen eine letzte Chance sich zu mäßigen. Doch Arachne wollte keine Einsicht zeigen und forderte einen Wettkampf. Göttin und Mensch webten wunderbare Teppiche, jedoch musste sich die Erstere der hochmütigen Arachne geschlagen geben. Diese forderte Athene weiter heraus, indem sie die amourösen Eskapaden der Götter zum Thema für ihr Werk machte. Athene tobte und zerriss den Teppich der Arachne, die sich daraufhin erhängte. Die Göttin verwandelte sie jedoch durch das Beträufeln mit Säften von „Hecates Kraut“ für alle Ewigkeit in eine Webspinne. Dieses stellt den Beginn der „Einheit von Frau und Spinne“⁶⁰⁸ dar. Die Spinne fungiert hier als „Abbild des Aufruhrs gegen göttliche und weltliche Ordnung“⁶⁰⁹ und symbolisiert eine hochmütige und „Autoritäten infrage stellende Frau“⁶¹⁰. Die modernen Spinnengeschichten reihen sich in das bekannte Bild dieses Tieres ein und konzentrieren sich auf die negativen Konnotationen und die Angaspekte.

⁶⁰¹ Heinz-Mohr (1983), S. 270.

⁶⁰² Vgl. Butzer und Jacob (2008), S. 362. Bächtold-Stäubli führt an, dass im Altertum „das häufige Vorkommen von Spinnweben für ein Zeichen der drohenden Pest“ gehalten wurde. (Bächtold-Stäubli 1936/1937, Sp. 270)

⁶⁰³ Vgl. Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 270-271. Niederschlag findet dieser Glaube in Phraseologismen wie „jemandem eine Spinne in den Kopf setzen“ oder „die Person spinnt“.

⁶⁰⁴ Ebd., Sp. 270.

⁶⁰⁵ Rieken (2003), S. 264.

⁶⁰⁶ Schenda, Rudolf (Hg.): Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten. München: Beck 1995, S. 346.

⁶⁰⁷ Vgl. Ov., Met. 6, 1-145.

⁶⁰⁸ Lindemann und Zons (1990), S. 6.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Rieken (2003), S. 265.

Jedoch lässt sich die Geschichte dualistisch auffassen, da das Wesen der Spinne auch eine Lichtseite hat: So gilt dieses Tier in vielen außereuropäischen Kulturen und Mythen als die Spinnerin des Lebensfadens⁶¹¹, als Schutzgeist⁶¹², als „Große Mutter“⁶¹³ und „Weltenschöpfer[in]“⁶¹⁴. Die Spinne steht oft als Sinnbild für Feinfühligkeit, Orientierung, kosmische Ordnung und Kenntnis.⁶¹⁵ Viele Indianerstämme sehen die Spinne als „gütiges, helfendes Wesen“⁶¹⁶ und Schöpferin an. In Indien gilt sie als „Weberin der Sinnenwelt“⁶¹⁷ und Symbol der Sonne und des Kosmischen. Sie wird als „Orakeltier“⁶¹⁸, „Glücksbringer und Schutzmittel“⁶¹⁹ interpretiert und soll Geldsegen ankündigen⁶²⁰. Es gibt auch den Aberglauben, dass wenn man Spinnen dreimal über die Hand laufen ließe, einem das Glück hold sei.⁶²¹ Allen voran wird die Kreuzspinne als „gesegnetes Wesen und als Glückssymbol“⁶²² angesehen. Zudem sollen Spinnen als Wetterpropheten Gewitter und Stürme anzeigen, indem sie ihr Netz zerreißen oder verlassen.⁶²³ Spinnen in Haus und Stall soll man volkskundlichen Überzeugungen zufolge nicht töten, da sie „als giftiges Tier die giftigen Stoffe aus der Luft“⁶²⁴ ziehen und es Unglück⁶²⁵ bedeute. In der Volksmedizin fand dieses Tier breite Verwendung: Entweder als Pulver, in lebendigem Zustand oder zu einer Salbe verarbeitet helfen Spinnen gegen „innere Krankheiten“, Fieber, Schwindsucht, Keuchhusten oder Rheumatismus.⁶²⁶

Vogel

Tauben, Krähen, Wachteln, Amseln, Lerchen und Möwen erscheinen in den beiden Novellen *Der Schimmelreiter* und *Die schwarze Spinne* als Teil der Natur. Sie sind in ihre natürliche Umgebung eingegliedert und dem Menschen freundlich gesinnt. Die domestizierte Möwe Claus nimmt zwar in Storms Werk eine besondere Rolle ein, doch bleibt sie eine

⁶¹¹ Vgl. Lindemann und Zons (1990), S. 4.

⁶¹² Vgl. Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 8. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1936/1937, Sp. 281.

⁶¹³ Zerling und Bauer (2003), S. 291.

⁶¹⁴ Ebd.

⁶¹⁵ Vgl. ebd.

⁶¹⁶ Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 268.

⁶¹⁷ Becker (1992), S. 283, Sp. 2.

⁶¹⁸ Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 281.

⁶¹⁹ Zerling und Bauer (2003), S. 291.

⁶²⁰ Vgl. Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 274.

⁶²¹ Vgl. Gerlach (1998), S. 192.

⁶²² Biedermann (1989), S. 416, Sp. 2.

⁶²³ Vgl. Gerlach (1998), Sp. 279.

⁶²⁴ Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 281.

⁶²⁵ Vgl. ebd., Sp. 276.

⁶²⁶ Vgl. ebd., Sp. 280-281.

Ausnahme. Diese Tiere untermalen die Stimmung und das Geschehen, sind selbst aber keine handlungstragenden Figuren. In Märchen bringen sie oft den guten Menschen Nahrung und dem, der die Vogelsprache versteht, werden „wichtige Erkenntnisse zuteil“.⁶²⁷

Vögel symbolisieren durch ihre Flugfähigkeit und Nähe zum Himmel „Transzendenz“⁶²⁸, Freiheit, Erkenntnis, Lebenskraft⁶²⁹, die „Entsündigung der Welt [und] Rettung der menschlichen Seele“⁶³⁰ und die Verbindung zu höheren Sphären. Sie wirken als „Bindglieder im zyklischen Denken“⁶³¹ und „Bote[n] zwischen allen Seinsebenen“⁶³². Sie verkörpern die Seele⁶³³, die nach dem Tod den Körper in Form eines Vogels verlässt. Diese Metapher wird besonders in der Taube als Symbol für den Heiligen Geist verdeutlicht. Der Pfau und der Pelikan, der häufig über dem Kreuz Christi erscheint, dienen ebenfalls als christliche Symbole.⁶³⁴ Grundsätzlich existieren in sehr vielen Religionen beflügelte Himmelswesen und Engel. Viele Mythologien beschreiben Vögel als Zwischenexistenzen und als „gerettete Seelen“⁶³⁵ Verstorbener, die den Weltenbaum⁶³⁶ bevölkern. Ferner wird diesen Tieren, die vorwiegend positiv gedeutet werden,⁶³⁷ eine prophetische Fähigkeit nachgesagt.⁶³⁸ Der Mensch beneidet sie um ihre Flügel und Fähigkeiten, weswegen diese Tiere den menschlichen Wunsch verkörpern, „sich von der Erdschwere loszuringen und wie *Engel* höhere Sphären zu erreichen.“⁶³⁹ Der griechische Icarus-Mythos, in welchem der Jüngling – von seinem Vater Daedalus mit selbstkonstruierten Flügeln ausgestattet – auf der Flucht der Sonne zu nahe kommt und ins Meer stürzt, warnt allerdings vor der Hybris und dem unverschämten Ausreizen der menschlichen Grenzen.

⁶²⁷ Biedermann (1989), S. 464, Sp. 1.

⁶²⁸ Zerling und Bauer (2003), S. 309.

⁶²⁹ Vgl. Becker (1992), S. 320, Sp. 2.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Ebd., S. 309.

⁶³² Ebd.

⁶³³ Vgl. ebd., S. 320, Sp. 1.

⁶³⁴ Vgl. Seibert (1980), S. 330, Sp. 2.

⁶³⁵ Heinz-Mohr (1983), S. 298.

⁶³⁶ Vgl. Becker (1992), S. 320, Sp. 1.

⁶³⁷ Das zeigt sich Biedermann zufolge insbesondere in der Gestalt des Phönix und des Adlers (vgl. Biedermann 1989, S. 464, Sp. 2).

⁶³⁸ Vgl. Zerling und Bauer (2003), S. 310.

⁶³⁹ Biedermann (1989), S. 463, Sp. 2. [Hervorhebung im Original]

4. Werkanalyse

*Im Stil eines echten Dichters ist nichts Schmuck,
alles notwendige Hieroglyphe.*
(Friedrich Schlegel)

Im folgenden dritten Hauptteil dieser Arbeit sollen die vorgestellten theoretischen Überlegungen zur Schauerliteratur und zur Tiersymbolik nun Anwendung finden und auf die Novellen *Die schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf und *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm umgelegt werden. Dabei werden zuerst jeweils Inhalt, Genese und Rezeption diskutiert und anschließend die schauerlichen Elemente und Protagonist/innen vorgestellt. Zum Schluss werden die wichtigen literarischen Tiere in den Mittelpunkt des Interesses gestellt und ihre Funktionen und symbolischen Bedeutungen untersucht.

4.1. Gotthelfs *Die schwarze Spinne*

4.1.1. Inhalt

Die 1842 erschienene Novelle des Pfarrers und Schriftstellers Jeremias Gotthelf (eigentlich Albert Bitzius, 1797-1854) kombiniert Realismus, Übernatürliches, Religiöses und die Symbolik von Legenden und Mythen. Es wird in dreiteiliger Gliederung die Geschichte eines kleinen Dorfes erzählt, dessen Bewohner/innen von einer riesigen schwarzen Spinne verfolgt und gequält werden, nachdem sie einen in größter Not geschlossenen Teufelspakt nicht zu erfüllen vermochten. In zwei getrennten Binnenerzählungen treibt die Riesenspinne ihr Unwesen, bis sie schließlich von gottesfürchtigen Menschen in ein Loch im schwarzen Holz eines Fensterpfostens gesperrt wird.

In der Rahmengeschichte erzählt ein Großvater, auf den schwarzen altmodischen Fensterrahmen angesprochen, bei einer Tauffeier in einem Haus in Sumiswald die Geschichte von der schwarzen Spinne und der Lindauerin Christine, die sich hinterlistig genug glaubte, um den Teufel täuschen zu können. Die aus der Ferne zugezogene und „wilde“ Protagonistin schließt für die Bauer einen Pakt mit dem Höllenlord, damit der Dorfgemeinschaft bei der Erfüllung einer unrealistischen Aufgabe des rücksichtslosen Grafen geholfen sei. Damals beherrschen fremde und grausame Ritter das Tal und verlangen von den armen Bauern eine Verpflanzung von gewachsenen Bäumen und die Errichtung einer Allee auf

dem Berg. Die verzweifelten Bauer bemühen sich, doch alles scheint geradezu unheimlich gegen sie zu arbeiten. Da tritt ein Jägersmann auf und verspricht im Gegenzug für ein ungetauftes Kind die unrealistische Aufgabe zu erfüllen. Die Männer fürchten sich und zeigen sich skeptisch, doch Christine trachtet danach, den Teufel zu betrügen, und lässt sich auf den Handel ein. Der Pakt wird mit einem Kuss auf ihre Wange besiegelt. Der teuflische Jäger erfüllt seinen Teil der Abmachung, doch schmiedet die Dorfgemeinschaft listige Pläne und rettet das erste Neugeborene durch das Sakrament der Taufe. Auch einem zweiten Kind kann ein furchtbares Schicksal erspart werden, doch bleibt Christine nicht von diesen Taten unbeschadet. Auf ihrer Wange zeigt sich ein Mal, das bis zur Vollziehung ihres Versprechens an Größe und Schmerz zunimmt und schließlich die Form einer Spinne bekommt. Die gepeinigte Christine wird von den Dorfbewohner/innen gemieden und von den brennenden Schmerzen und dem Spinnenmal auf ihrer Wange überwältigt. Dem Mal entschlüpfen tausende kleine schwarze Spinnen, die Verwüstung im Dorf anrichten und jedem Wesen, das mit ihnen in Berührung kommt, einen grausamen Tod bringen. Als schließlich auch ein drittes Baby im letzten Moment durch einen Priester gerettet werden kann und Christine bei dem Kampf um das Kind mit Weihwasser benetzt wird, schrumpft sie mit der Spinne auf ihrem Gesicht zusammen. Das Dorf wird nun von der mordlustigen und bössartigen Riesenspinne terrorisiert und Mensch und Vieh finden gleichermaßen ein brutales Ende. Einer frommen Wöchnerin gelingt es letztendlich die tödliche Spinne in ein Loch im schwarzen Fensterpfosten zu sperren und das Dorf zu retten.

In der zweiten Binnenerzählung wird die Befreiung der Spinne, ausgelöst durch gottloses und verschwenderisches Verhalten und einen frevelhaften Knecht, geschildert. Wieder richtet die Spinne großes Unheil an, bis sich der gutherzige Christen opfert und sie neuerlich im dunklen Holz einsperren kann. Dieser Fensterpfosten verbindet die drei Handlungsebenen und sorgt in der Rahmenerzählung für Angst und Zweifel, da die anwesenden Personen nicht wissen, was sie glauben sollen – und auch die Leser/innen werden mit Zweifeln zurückgelassen. Dieses schwarze Holz repräsentiert eine schreckliche, unheimliche Gefahr und stellt die Verbindung zwischen der alten Legende und der Realität dar. Es dient als „sichtbares Zeugnis des Hineinwirkens unheimlicher Kräfte in das menschliche Leben und zugleich als ständige Mahnung an die Lebenden, im Bewußtsein der verheerenden Auswirkungen das Unheimliche nicht aufzustören.“⁶⁴⁰ Die fantastischen und unheimlichen Begebenheiten konzentrieren sich eigentlich nur auf die beiden Binnenerzählungen,

⁶⁴⁰ Freund (1990), S. 124.

nichtsdestotrotz fühlen die Taufgäste in der Rahmengeschichte die Präsenz und Macht der eingesperrten Spinne. Die moralische Botschaft wird klar vermittelt: Solange man sich vor Gott fürchtet und fromm und respektvoll ist, ist man auch vor dem Bösen sicher.

4.1.2. Genese und Rezeption

Gotthelf hat in dieser Erzählung vier bekannte Motive zusammengebracht und sich von mehreren Sagen inspirieren lassen. Riegler erkennt in der Novelle „die Motive des geprellten Teufels, des Menschenopfers, der Gesichtskröte (hier Spinne) und der Verpflöckung von bösen Geistern.“⁶⁴¹ Während sich eine historische Zuordnung der Erzählung gut vornehmen lässt, finden sich zu den Quellen zahlreiche Auffassungen: Die Rahmengeschichte ereignet sich „in der Gegenwart des Erzählers, die erste Binnenerzählung führt zurück ins 13. Jahrhundert zur Zeit der Deutschritter und deren Herrschaft in Sumiswald, und die zweite Spinnengeschichte spielt im 15. Jahrhundert.“⁶⁴² Doch hinsichtlich möglicher Vorlagen werden unterschiedliche Sagenstoffe angeführt. Gotthelf selbst, den Andreotti als eine „der verkannten Dichterpersönlichkeiten der neuen deutschen Literatur“⁶⁴³ bezeichnet, schrieb in einem Brief an Alfred Hartmann: „Hier endlich eine Sage, von der ich drei Bruchstücke aufgabelte, deren Verknüpfung mein armes Gehirn in Anspruch nahm.“⁶⁴⁴ Aber welche Sagen genau von ihm verarbeitet wurden und als Quellen für seine Novelle dienten, führt er nicht aus. Gewiss ist, dass Gotthelfs Interesse seiner Region galt und er seine Themen nicht nur auf die Schweiz, sondern sogar auf einen Bezirk innerhalb eines Kantons begrenzte.⁶⁴⁵

Keuler definiert vier lokal bekannte Sagenstoffe, die Einfluss auf die Genese genommen haben könnten:⁶⁴⁶ Erstens eine Viehseuchensage über ein durch eine schwarze

⁶⁴¹ Riegler, Richard: Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählliteratur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 26 (1925-1926), S. 55-69, hier S. 62.

⁶⁴² Heiniger, Manuela: Der mündige Bürger. Politische Anthropologie in Jeremias Gotthelfs *Bildern und Sagen aus der Schweiz*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015, S. 304.

⁶⁴³ Andreotti, Mario: Das Motiv des Fremden im Werke Gotthelfs. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Interpretationen. Dissertation. Universität Zürich. Thal: Vetter 1975, S. 5.

⁶⁴⁴ Hunziker, Rudolf und Hans Bloesch (Hg.): Jeremias Gotthelf <Albert Bitzian>. Sämtliche Werke in 24 Bänden. Fünfter Ergänzungsband. Briefe. Zweiter Teil. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1949, S. 115. (Brief vom 24. Mai 1841)

⁶⁴⁵ Vgl. Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. 2. überarb. Ed. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1954, S. 180.

⁶⁴⁶ Vgl. Keuler, Gudrun: Erläuterungen zu Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Der Besenbinder von Rychiswyl. Hollfeld: Bange 1996 (Königs Erläuterungen und Materialien 272), S. 42.

Spinne verursachtes Tiersterben, zweitens eine örtliche Überlieferung über die Pest,⁶⁴⁷ drittens eine Rittersage, die die Verbindung zur Figur Hans von Stoffeln⁶⁴⁸ herstellt und viertens eine Emmentaler Sage, die von einem seltsamen fremden Weib – einer Lindauerin sogar – handelt, die durch ihre fremdartigen Sitten das Missfallen der einheimischen Bevölkerung hervorrief. Bächtold-Stäubli zufolge wird in dieser Region auch eine Erzählung überliefert, in welcher der Teufel eine Frau auf die Wange küsst und sich an dieser Stelle eine schwarze Beule zeigt, aus welcher letztlich eine Spinne hervorkriecht. „Nach dem Tode der Frau setzt sich die Sp[inne] auf andere Personen, die sämtlich schwarze Beulen (d. i. die Pest) empfangen. Schließlich wird die Sp[inne] in einen Balken verpflockt.“⁶⁴⁹ Ferner wird im *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* von einer Appenzeller Sage berichtet, die „von der Verpflockung des Teufels in Sp[innen]gestalt“⁶⁵⁰ handelt. Hier befreit Paracelsus zuerst gegen einen Lohn den in einer Tanne eingesperrten Teufel in Spinnenform, um diesen jedoch durch eine List wieder in dem Loch im Baum zu verkeilen. Eine Variante dieser Erzählung wurde von den Brüdern Grimm in ihre Sammlung von Kinder- und Hausmärchen unter dem Titel *Der Geist im Glas* (KHM 99) aufgenommen. Als eine weitere mögliche Quelle wird die Schweizer Sage *Die Spinne auf der Heidenburg* gehandelt. In dieser Legende „geht eine weiße Frau hauptlos von der Heidenburg zum Aabach hinunter und wäscht; erscheint sie aber dabei als Schlange, Spinne oder Kröte, so könnte man sie dannzumal erlösen.“⁶⁵¹

Manche Wissenschaftler/innen vertreten die Position, dass Gotthelfs *Die schwarze Spinne* ihren Ursprung in der Rohrbacher Sage *Vo dr schwarze Spinnele* haben könnte,⁶⁵² doch wurde laut Heininger gerade das Gegenteil nachgewiesen und Gotthelfs Text als Quelle für die Sage herangezogen.⁶⁵³ Nach derzeitigem Erkenntnisstand gilt jedoch August Friedrich Ernst Langbeins Erzählung *Die schwarze Spinne* (1819) als wichtigste

⁶⁴⁷ Vgl. dazu auch Lindemann (1983), S. 15. Dieser sieht im Pestausbruch im Emmental im Jahr 1434 eine mögliche Inspiration für Gotthelfs Schaffen, in welchem die Spinne immer wieder als Seuche auftritt.

⁶⁴⁸ Heininger kommentiert allerdings, dass Gotthelf den Sagenstoff um diese Ritterfigur „stark umgearbeitet“ habe, weil der historische Hans von Stoffeln kein Tyrann gewesen sei. So werde deutlich, dass es dem Autor „nicht so sehr um die historischen Tatsachen oder eine genaue Adaption der Sagenstoffe ging, sondern um die ethischen Aspekte, die vor dem Hintergrund einer solchen Rahmengeschichte thematisiert werden können.“ (Heininger 2015, S. 305)

⁶⁴⁹ Bächtold-Stäubli (1936/1937), Sp. 269-270.

⁶⁵⁰ Ebd., Sp. 270.

⁶⁵¹ Rochholz, Ernst Ludwig: *Schweizersagen aus dem Aargau. Gesammelt und erläutert. Erster Band.* Aarau: H. R. Sauerländer 1856, S. 248.

⁶⁵² Vgl. Gallagher, David: The Transmission of Ovid's Arachne Metamorphosis in Jeremias Gotthelf's *Die Schwarze* [sic!] *Spinne*. In: *Neophilologus* 92/4 (2008), S. 699-711, hier S. 702.

⁶⁵³ Vgl. Heininger (2015), S. 305.

literarische Vorlage für Gotthelfs gleichnamige Novelle,⁶⁵⁴ enthält sie doch bereits zentrale Motive wie den Teufel und dessen Auftritt als „der Grüne“, eine Spinnenmetamorphose und die Bannung des Tieres in ein Holz. Aus diesen zahlreichen potentiellen Quellen geht hervor, dass die Spinne „ein weit verbreitetes Tier war“⁶⁵⁵. Bei der Behandlung von literarischen Tierverwandlungen dürfen Ovids *Metamorphosen* keinesfalls unberücksichtigt bleiben, da diese die Kernmotive liefern: So verarbeiten sowohl Langbeins als auch Gotthelfs Erzählungen den Arachne-Stoff Ovids. Heath stellt fest, dass hierbei „eine Verortung der Metamorphose in einen christlichen Diskurs“⁶⁵⁶ erfolgte. Für Gotthelf stand die pädagogische Funktion seiner Novelle im Vordergrund, „um Menschen vor dem gewalttätigen Tod zu schützen und sie vom schlechten Weg des Bösen auf den geraden Weg der Menschlichkeit zu leiten.“⁶⁵⁷ Seine Figuren finden sich in einer klaren, bürgerlichen und religiösen Welt und müssen sich einer blasphemischen Gefahr von außen stellen.⁶⁵⁸

Gotthelf, der als konservativer Pfarrer und Realist dem Liberalismus⁶⁵⁹ den Kampf angesagt hatte und mit seinen didaktischen Erzählungen theologische Werte vermitteln wollte,⁶⁶⁰ wurde infolgedessen häufig politisch interpretiert. Lindemann verweist daher auf „drei mögliche konkrete historische Bezüge des zweimaligen Spinnenausbruchs“⁶⁶¹: Erstens die Französische Revolution von 1789 und die Julirevolution von 1830, zweitens die Rückkehr Napoleons von seiner Verbannung aus Elba im Jahre 1815 und drittens den zweifachen Putschversuch desselben während seiner Exilzeit in der Schweiz. Trotz dieser möglichen politischen, historischen, moralischen und sozialen Thematisierungen des Werkes kommt Lindemann zu dem Ergebnis, dass es Gotthelf aber vor allem um „die exemplarische Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse, Mensch und Spinne, Gott und Teufel in der Geschichte und in den Geschichten“⁶⁶² ginge. Nichtsdestotrotz wurde *Die schwarze Spinne* im nationalsozialistischen Deutschland enthusiastisch rezipiert, für die patriarchalen Strukturen und die Ablehnung des Fremden gefeiert und ferner in die Reihe

⁶⁵⁴ Vgl. Lindemann, Klaus: Zwischen Revolutionen und Napoleon(en). In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 95-108, hier S. 95.

⁶⁵⁵ Muschg, Walter: Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählers. München: Beck 1931, S. 278.

⁶⁵⁶ Heath (2011), S. 335.

⁶⁵⁷ Mieder, Wolfgang: «Spuren der schwarzen Spinne» Elias Canetti und Jeremias Gotthelf. In: Sprachspiegel 50/5 (1994), S. 129-135, hier S. 135.

⁶⁵⁸ Zur negativen Rolle des Fremden in *Die schwarze Spinne* vgl. Kapitel 4.1.3.

⁶⁵⁹ Der junge Gotthelf war allerdings ein Anhänger des Liberalismus. Als sich dieser aber selbst zum Radikalismus veränderte, wurde er zu einem seiner größten Gegner (vgl. Andreotti 1975, S. 11-12).

⁶⁶⁰ Vgl. Klein (1954), S. 180-181.

⁶⁶¹ Lindemann (1993), S. 105.

⁶⁶² Ebd., S. 108.

der „Front-Bücher“ aufgenommen.⁶⁶³ Zeitgleich diente das Werk in der Schweiz als Allusion für die Infiltration des Nationalsozialismus und das Spinnenmotiv als Repräsentation der fremden Gefahr, der „deutsche[n] Spitzel“⁶⁶⁴. In der Nachkriegszeit wurde der proteische Text schließlich in den Schulkanon aufgenommen und differenziert ausgelegt.

4.1.3. Schauerelemente

Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* gilt als ein Werk des schauerlichen Genres, wenngleich sich dieses vielleicht nicht jedem sofort offenbart. Zum besseren Verständnis der Bedeutung dieser Erzählung als Schauerroman und ihrer Wirkung als solcher sollen im Folgenden die Schauerelemente und Aspekte, welche zum unheimlichen Leseerlebnis beitragen, erörtert werden. Dabei wird die in Kapitel 2.5. erfolgte Kategorisierung zurate gezogen.

Das Unheimliche, das Fremde

Der Schrecken in dieser Erzählung wird durch fremde, unbekannte, zugezogene Menschen ausgelöst. Der Schlossherr Hans von Stoffeln, der die unmögliche Aufgabe an die Bauer richtete und grausam war, war ein Fremder, ein „Teutscher“⁶⁶⁵. Der teuflische Jägersmann, der der Dorfgemeinschaft im Gegenzug für ein ungetauftes Kind seine Dienste anbot, war ein Unbekannter. Christine, die den Pakt mit dem Teufel schloss und dadurch all die fürchterlichen Begebenheiten auslöste, war – wie oftmals betont wird – eine Lindauerin, eine Fremde. Die maßlosen Frauen in der zweiten Binnenerzählung und auch der Knecht, welcher schließlich die Spinne aus dem Holz befreit, waren ebenfalls aus der Fremde Zugezogene. Sie alle hielten sich nicht an die Traditionen und Bräuche und verfolgten einen frevelhaften und sittenwidrigen Lebensstil. Sie seien „Gottlose“ (SS 28), die „Hochmut und Hoffart heimisch im Tale“ (SS 96) machten. Ihnen fehlten die „Ehrfurcht vor der göttlichen Ordnung“⁶⁶⁶ und die „Verbundenheit mit der Natur und Heimat“⁶⁶⁷. Deshalb verfielen sie der Hybris und schafften es mitunter die frommen Menschen „auf den Weg eines

⁶⁶³ Vgl. Donahue, William Collins: The Kiss of the Spider Woman: Gotthelf's "Matricentric" Pedagogy and Its (Post)war Reception. In: The German Quarterly 67/3 (summer, 1994), S. 304-324, hier S. 315.

⁶⁶⁴ Ebd.

⁶⁶⁵ Gotthelf, Jeremias: *Die schwarze Spinne*. Stuttgart: Reclam 2002, S. 27. Im Folgenden wird jedes Zitat aus *Die schwarze Spinne* im Fließtext in Klammern mit der Abkürzung SS und der relevanten Seite angegeben.

⁶⁶⁶ Andreotti (1975), S. 83.

⁶⁶⁷ Ebd.

frevlerischen Kollektivegoismus“⁶⁶⁸ zu führen. Denn diesen hochmütigen Unbekannten sei gemein, dass sie Macht über die anderen haben.⁶⁶⁹ Es zeigt sich ein Zusammenhang zwischen den Fremden und der Beschreibung der Figuren, denn der Jägersmann, Christine und der Knecht sind die einzigen Figuren, die näher beschrieben werden. Heath kommentiert diesbezüglich: „Das Aussehen ist nur dort relevant, wo es anomal ist.“⁶⁷⁰ Das Fremde bedarf einer genaueren Schilderung, weil es unbekannt und unheimlich ist. Das Heimliche und Heimische ist das Bekannte, das Sichere, das Gute.⁶⁷¹

Das Fremde und das Andere werden in dieser Erzählung durchwegs negativ und als Auslöser des Schrecklichen geschildert.⁶⁷² Heath spricht hierbei sogar von einem „Teil einer Reihe von *Ächtungsdiskursen*, die den Ausschluss und öfters die Verfolgung einer bestimmten Person zum Ziel oder als Kollateralschaden haben, bei denen Tierverwandlung auf der wortwörtlichen oder figurativen Ebene eine prominente Rolle spielt.“⁶⁷³ So wird Christine, die aufgrund ihres unüblichen, wilden und überheblichen Verhaltens als Außenseiterin positioniert wird, verteufelt und sogar durch eine tierische Existenz abgelöst. Das Fremde ist folglich das Unmenschliche. Im Tier kann „das Wesen des Fremden endlich heraus[rücken]“. ⁶⁷⁴ Das Böse nimmt sozusagen seine wahre, artenfremde Gestalt an und offenbart sich in seiner physischen Form. Die Lösung ist der Glaube an Gott und eine Verbannung und „Einkerkerung des Fremden für immer.“⁶⁷⁵ Lindemann stellt die Novelle in einen historischen Kontext und sieht die Ursache für Gotthelfs Ablehnung des Fremden in den politischen Ereignissen seiner Zeit, i. e. dem Einmarsch der Truppen Napoleons.⁶⁷⁶ Andreotti wiederum sieht im gotthelfischen Fremden den Kampf gegen den religiösen Rationalismus.⁶⁷⁷ Die Gründe für diese Feindlichkeit mögen vielfältig sein, doch letztlich erweist sich das Fremde in dieser Erzählung immer „als Personifikation des Bösen“⁶⁷⁸.

⁶⁶⁸ Andreotti (1975), S. 85.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., S. 79.

⁶⁷⁰ Heath (2011), S. 347.

⁶⁷¹ Die Verbindung des Unheimlichen zum Fremden wurde bereits in Kapitel 2.5.1 ausgeführt.

⁶⁷² Vgl. Hahl, Werner: Jeremias Gotthelf – der „Dichter des Hauses“. Stuttgart: Metzler 1993, S. 201. Vgl. Donahue (1994), S. 312. Vgl. Andreotti (1975), S. 65. Vgl. Brunner Ungrecht (1998), S. 114.

⁶⁷³ Heath (2011), S. 343. [Hervorhebung im Original]

⁶⁷⁴ Ebd., S. 348.

⁶⁷⁵ Ebd., S. 348.

⁶⁷⁶ Vgl. Lindemann (1983), S. 96-97.

⁶⁷⁷ Vgl. Andreotti (1975), S. 9-10.

⁶⁷⁸ Lindemann (1993), S. 98.

Das Übernatürliche, das Schauerliche

In Gotthelfs Novelle finden sich eine Reihe von irrationalen Elementen, die unheimlich wirken. Die Errichtung der Allee vor dem Schloss geht beispielsweise mit übernatürlichen Kräften vonstatten, denn keiner schafft es den Teufel bei seinem Werk zu erblicken. Doch die Buchen stehen am nächsten Tag, wo sie hingehören. Ritter wie Bauer versuchen neugierig Zeuge des Teufelswerkes zu werden, aber Unheimliches ereignet sich, sodass keiner einen Blick auf des Grünen Taten erhaschen und nachträglich davon berichten könnte. Schaut jemand heimlich aus dem Fenster, so weht ein „wilder Wind“ ins Gesicht, welches sogleich komplett anschwillt (SS 51-52). Nur „ein unschuldig Bübchen“, das den Priester für seinen im Sterben liegenden Vater holen wollte, wird Zeuge des Hexenwerkes (SS 52). Der Bub berichtet von seltsamen, unerklärlichen Erscheinungen, wie Eichhörnchen, die die Bäume gemeinsam mit einem grünen Mann durch die Lüfte ziehen (SS 52). Die Dorfbewohner/innen erfasst sogleich „ein heimlich Grauen“ (SS 52). Zu den weiteren irrationalen Begebenheiten gehören die Spinne auf Christines Wange, die Geburt der Spinnenarmee und schließlich ihre Metamorphose. Mithilfe des mahnenden schwarzen Fensterpfostens⁶⁷⁹ durchbricht das Schauerliche die Erzählgrenzen und dringt in alle Ebenen ein: „Da schwieg der Großvater, und noch war der Schauer nicht verflogen, der ihnen den Rücken heraufgekrochen [...]. Die Menschen sahen die geheimnisvollen Mahner wohl, aber sie saßen da so heimelig, und jedem klopfte es unheimlich unterem Brusttuch, wenn er ans Heimgehn dachte [...].“ (SS 115-116)

Horror und Terror

Die Armee der kleinen schwarzen Spinnen und schließlich Christine selbst verbreiten Horror und Terror in der Dorfgemeinschaft und bringen unsagbares Leid. Die tödliche Spinne versetzt die Menschen in Angst und Schrecken: „In Windeseile, in Todesschrecken, wie das gespenstige Wild vor der wilden Jagd stoben sie ihren Hütten zu, und jeder meinte hinter sich die Spinne, verrammelte die Türe und hörte doch nicht auf zu beben in unsäglich-cher Angst.“ (SS 80)

⁶⁷⁹ Trautwein spricht hier von einem „vorab festgeschriebenen Schauer“, der ein Schauergeschehen ankündigt und ängstliche Reaktionen der Figuren auslöst (vgl. Trautwein 1980, S. 56-58).

Konnotierte Zeiten

Der sonnige, friedliche Christi Himmelfahrtstag der Rahmenerzählung wird den dunklen, schauerlichen Nächten des Teufelswerkes gegenübergestellt. Auch die zeitliche Distanzierung der Binnenerzählungen ist typisch für das Genre.

Konnotierte Plätze

Das Schloss in der ersten Binnenerzählung wird von Fremden eingenommen und wirkt daher unheimlich. Doch der eigentliche Schauer wird durch die Begrenzung des Raumes generiert. Das Dorf ist ein abgeschlossener – daher auswegloser – Raum. Es ist „ein freundliches, aber enges Tal“ (SS 3), heißt es gleich zu Beginn der Geschichte. Es fehlt die Dimension der Weite, der Freiheit, der Fluchtmöglichkeit. „In der vertikalen Beschreibung drückt der Dichter symbolisch nochmals die Enge und Geschlossenheit dieser Welt aus.“⁶⁸⁰ Auch das Haus in der Rahmenerzählung wirkt nach der Geschichte des Großvaters auf die Taufgäste schaurig. Die Angst wird hier durch das Dingsymbol des Fensterpfostens ausgelöst und evoziert auch unter Ungläubigen ein unheimliches Gefühl: „Dieses Haus aber betrachteten alle mit Ehrfurcht, fast wie eine Kirche. Anfangs schauderte es sie freilich, wenn sie es ansahen, den Kerker der schrecklichen Spinne sahen und dachten, wie leicht sie da losbrechen und das Elend von vornen anfangen könnte mit des Teufels Gewalt.“ (SS 93-94)

Die wilde Natur

Das Wetter spiegelt die Stimmung und die Geschehnisse in der Novelle wider. Hahl meint, dass der Schrecken in *Die schwarze Spinne* „von dämonischen Menschen und Naturgewalten aus[geht].“⁶⁸¹ Die friedliche Idylle untermalt Gotthelf mit Sonnenschein und blauem Himmel, zwitschernden Vögeln und dem Blätterrauschen: „Über die Berge hob sich die Sonne, leuchtete in klarer Majestät in ein freundliches, aber enges Tal und weckte zu fröhlichem Leben die Geschöpfe, die geschaffen sind, an der Sonne ihres Lebens sich zu freuen.“ (SS 3) Demgegenüber werden die Geschöpfe der Nacht und die dunklen, bösen Taten gestellt und von Donner und Blitz begleitet. Die Unwetter in dramatischen Situationen steigern das Schauererlebnis und die Gefahr. Der Himmel verdunkelt sich, die Winde tosen und die Erde bebt vor Donnergrollen, als Christine den Pakt mit dem Teufel besiegelt:

⁶⁸⁰ Andreotti (1975), S. 66.

⁶⁸¹ Hahl (1993), S. 196.

„Da berührte der spitzige Mund Christines Gesicht, und ihr war, als ob von spitzigem Eisen aus Feuer durch Mark und Bein fahre, durch Leib und Seele; und ein gelber Blitz fuhr zwischen ihnen durch [...] und ein Donner fuhr über sie, als ob der Himmel zersprungen wäre. [...] Es war eine wilde Nacht. In Lüften und Klüften heulte und toste es [...].“ (SS 43-44) Auch als das dritte Neugeborene dem Teufel ausgehändigt werden soll, wird die Wildheit der Natur höchst wirkungsvoll eingesetzt und offenbart die böse Tat und die lau-ernde Gefahr: „Und alsobald flammte ein Blitz in die Stube [...] und ein Donner brach los überm Hause [...] Und allerdings stürmte ein Gewitter daher, wie man in Menschengeden-ken nicht oft erlebt.“ (SS 73-74) Hahl fasst zusammen: „Besonders an den Naturgewalten entzündet sich die Rhetorik des Schreckens immer wieder.“⁶⁸²

Überlegene, groteske Angreifer

Die Bedrohung geht hier zuallererst vom Teufel aus, der dem gewöhnlichen Menschen weit überlegen ist, sofern sich dieser von Gott abwendet. Der Teufel zeigt sich in der Figur eines Jägersmannes, des Grünen⁶⁸³, und ist mit menschlichen Mitteln nicht zu besiegen. Es be-darf einer übernatürlichen guten Macht, um eine übernatürliche böse Macht zu bannen. Im Fall des Teufels sind das religiöse Riten und Requisiten, wie die Taufe, Weihwasser und Kruzifix, Gebete, Gottesfurcht und Glaube: „Wer mit dem Bösen sich einlasse, komme vom Bösen nimmer los, und wer ihm den Finger gebe, den behalte er mit Leib und Seele. Aus diesem Elend könne niemand helfen als Gott; wer ihn aber verlasse in der Not, der versinke in der Not.“ (SS 48-49)

Der Teufel erscheint als „grotesker, zwielichtiger Verführer“⁶⁸⁴, der sich durch seine Forderung als bössartiger Widersacher zu erkennen gibt. Durch seinen Auftritt als grüner Jägersmann versucht er sich mit der Farbe des Lebens zu tarnen, doch werden ihm unter der Verkleidung die Farben des Feuers und des Todes zugeordnet. So ist oftmals die Rede vom höllischen Feuermotiv: „feurig“ (SS 43-44), „glühend“ (SS 57), „Höllenbrand“ (SS 60), „Feuermeer“ (SS 60), „feurige Messer“ (SS 60), „feurige Wirbelwinde“ (SS 60), „feurige Augen“ (SS 70) oder „feurige Füße“ (SS 81). Allgemein wirkt des Teufels ganze Erscheinung grotesk:

⁶⁸² Hahl (1993), S. 196.

⁶⁸³ König verweist in Bezug auf den Grünen auf die Ähnlichkeit von Gotthelfs Teufelsfigur zu dem germa-nischen Gott Loki. Der listige Loki habe ebenfalls eine tiefe Verbindung zum Element Feuer und gelte als der Schöpfer der Spinnen (vgl. König 2014, S. 20-21).

⁶⁸⁴ Freund (1990), S. 124.

[...] stund plötzlich vor ihnen, sie wussten nicht, woher, lang und dünne ein grüner Jägersmann. Auf dem kecken Barett schwankte eine rote Feder, im schwarzen Gesichte flammte ein rotes Bärtchen, und zwischen der gebogenen Nase und dem zugespitzten Kinn, fast unsichtbar wie eine Höhle unter überhängendem Gestein, öffnete sich ein Mund und frug: „Was gibt es, ihr guten Leute, dass ihr da sitzt und heulet, dass es Steine aus dem Boden sprengt und Äste ab den Bäumen?“ Zweimal frug er also, und zweimal erhielt er keine Antwort. Da ward noch schwärzer des Grünen schwarz Gesicht, noch röter das rote Bärtchen, es schien darin zu knistern und zu spretzeln wie Feuer im Tannenholz; wie ein Pfeil spitzte sich der Mund, dann tat er sich auseinander und frug ganz holdselig und mild [...] Da schüttelte sein spitziges Haupt der Grüne [...]. (SS 32-33)

Er wird ferner als „roter Ritter mit feuriger Lanze“ (SS 51-52) und „Satan“ (SS 55) bezeichnet und mit teuflischen Tieren verglichen, z. B. dem Eichhörnchen oder der Schlange: „Da machte der Grüne ein pfiffig Gesicht; es knisterte in seinem Bärtchen, und wie Schlangenaugen funkelten sie seine Augen an, und ein gräulich Lachen stand in beiden Mundwinkeln [...].“ (SS 35) Den Bauern ist seine Erscheinung unheimlich und sie „erzählten bebend“ (SS 45) „von des Grünen schrecklicher Gestalt, seinem Flammenbarte, der feurigen Feder auf seinem Hute, einem Schlossturme gleich, und dem schrecklichen Schwefelgeruch, den sie nicht hätten ertragen können.“ (SS 46) Nichtsdestotrotz fürchten sie auch die Schlossritter und lassen sich daher von Christine zu dem Handel überreden. Als der Grüne allerdings erscheint, um den Pakt zu besiegeln, „hob der Schreck die Männer von dannen“ (SS 40) und der Lindauerin wird die Ehre zuteil: „Jetzt schauderte es Christine doch an Leib und Seele, jetzt, meinte sie, komme der schreckliche Augenblick, wo sie mit Blut von ihrem Blute dem Grünen den Akkord unterschreiben müsse. Aber der Grüne machte es viel leichter und sagte: von hübschen Weibern begehre er nie eine Unterschrift, mit einem Kuss sei er zufrieden.“ (SS 43) Von Blitz und Donner begleitet, besiegelt der Teufel mit einem Kuss auf Christines Wange den schrecklichen Pakt und „immer glühender fühlte sie ein Brennen an ihrer Wange, da wo des Grünen Mund sie berührt; sie rieb, sie wusch, aber der Brand nahm nicht ab.“ (SS 44)

Ab diesem Zeitpunkt hält sich der Teufel eigentlich eher im Hintergrund und handelt durch das Mal auf Christines Wange. Dieses lässt er bei Zuwiderhandlungen höllisch brennen und wachsen und schließlich sogar kleine Spinnen gebären. Sein letzter Auftritt in der Gestalt des grünen Jägers erfolgt bei der geplanten Übergabe des dritten Neugeborenen, die jedoch in letzter Sekunde vereitelt wird. Dem Priester gelingt es das Kind zu retten und er „hält das Heiligste dem Grünen ans Gesicht, sprengt heiliges Wasser über das Kind und trifft Christine zugleich. Da fährt mit fürchterlichem Wehegeheul der Grüne von dannen, wie ein glutroter Streifen zuckt er dahin, bis die Erde ihn verschlingt [...]“ (SS 76) und

Christine wird in die riesige Todesspinne verwandelt, die sich an den Dorfbewohner/innen rächen und ihren Teil der Abmachung noch erfüllen möchte. Der Jägersmann erscheint nicht mehr in persona, jedoch scheint der Teufel durch den fremden und bössartigen Knecht in der zweiten Binnenerzählung zu handeln. Dieser wird mit dem Grünen zugehörigen und äußerst grotesken Attributen beschrieben und befreit schließlich die Spinne aus ihrem Gefängnis:

Er hatte ungleiche Augen, aber man wusste nicht, von welcher Farbe, und beide hassten einander, sahen nie den gleichen Weg, aber unter langem Augenhaar und demütigem Niedersehn wusste er es zu verbergen. Sein Haar war schön gelockt, aber man wusste nicht, war es rot oder falb, im Schatten war es das schönste Flachshaar, schien aber die Sonne darauf, so hatte kein Eichhörnchen einen röttern Pelz. [...] Laut aufschreiend stürzten alle auf ihn zu, aber ehe jemand es hindern konnte, lachte er wie der Teufel selbst, tat einen kräftigen Ruck am Bohrer. (SS 102-103)

Christine wird zwar von Anfang an als wildes, hochmütiges und gefährliches Weib beschrieben, weil sie sehr untypisch handelt und durch ihre Herkunft und ihre Art nicht zugehörig ist. Doch zur überlegenen Bedrohung wird sie erst durch den Pakt mit dem Teufel: „Plötzlich ging die Türe auf, und Christine stand mitten unter ihnen, ihre Haare triefen, rot waren ihre Wangen, und ihre Augen brannten noch dunkler als sonst in unheimlichem Feuer.“ (SS 47) Auf ihrer Wange wächst eine „giftige Kreuzspinne“ (SS 59), die zur Mutter tausender gefährlicher Spinnen wird. Christine wird durch ihre Schmerzen rasend und verfolgt rücksichtslos ihre eigene Erlösung durch das Opfer eines unschuldigen Kindes. „Sie war von Natur ein vermessen Weib, jetzt aber erwildet in wütendem Schmerze.“ (SS 58)

Die Menschen sind den „zahllosen schwarzen Spinnen“ (SS 63), die ihrer Wange entspringen und sich sehr aggressiv und unnatürlich verhalten, machtlos ausgeliefert und können sich nicht vor der Bedrohung schützen: „Diese krochen über das Vieh, das Futter, und was sie berührten, war vergiftet, und was lebendig war, begann zu toben, ward bald vom Tode gestreckt. Von diesen Spinnen konnte man keinen Stall, in dem sie waren, säubern, es war, als wüchsen sie aus dem Boden herauf [...]“ (SS 63) Doch eine noch größere Gefahr stellt schließlich die verwandelte Christine dar, da diese den Bauern in Kraft und Schnelligkeit maßlos überlegen ist und es kein Heilmittel gegen ihr Wüten zu geben scheint. „[...] schrecklicher noch als das Sterben war die namenlose Angst vor der Spinne, die allenthalben war und nirgends, die, wenn man am sichersten sich wähnte, einem todbringend plötzlich in die Augen glotzte.“ (SS 81) Die weitaus größere Bedrohung geht in der Novelle also von dem übernatürlichen Tier als vom Teufel aus, kann dieses doch nicht so einfach mittels sakraler Symbole besiegt werden, sondern bedarf eines menschlichen Opfers.

Akute Gefahr

Für das Schauererlebnis ist die akute, konkrete Gefahr für die Figuren von zentraler Bedeutung. Diese ist in *Die schwarze Spinne* in den Binnenerzählungen gegeben und wird sogar exerziert. Viele unschuldige Tiere und Menschen finden einen grausamen Tod durch die letale Spinne. In der Rahmenerzählung kann aufgrund des Fensterpfostens von einer latenten Gefahr gesprochen werden, da die Spinne, „wenn der Sinn ändert“ (SS 117), wieder ausbrechen kann. Alewyns Ausführungen zur „Literarischen Angst“ folgend erklärt Krech, dass eben dieser Wechsel zwischen Momenten der Gefahr und Momenten der Beruhigung für das Schauererlebnis essentiell sei.⁶⁸⁵

Ich-Verlust

Auch das Thema des Ich-Verlustes wird in dieser Novelle durch Christines Metamorphose erfüllt. Die Lindauerin verliert ihren Körper, sie wird vollends entmenslicht, indem sie mit der Spinne „zusammenschrumpft“ (vgl. SS 76). Der Schauer entfaltet sich durch die Transformierung zur Animalität, das unberechenbare und wilde Tier wird zur unausweichlichen Bedrohung. König betont in diesem Zusammenhang: „Als schauerlich wird [...] somit alles empfunden, das sich vom Menschen möglichst weit entfernt, gleichzeitig aber auch Raum in unserer Realität hat.“⁶⁸⁶ Die Tatsache, dass die Spinne Christines eigenen Mann so „grässlich zu[...]richtet wie keinen andern“ (SS 86), lässt die Schlussfolgerung zu, dass Christine nicht vollends in der Spinnenexistenz verloren gegangen ist, sondern bis zu einem gewissen Teil noch ein eigenes Bewusstsein hat.

Religion und Aberglaube

Glaube und Gottesfurcht sind zentrale Motive bei Gotthelf, weswegen sich in allen drei Erzählebenen dieser Novelle zahlreiche religiöse Themen, aber auch abergläubische Überzeugungen identifizieren lassen. Andreotti meint, dass „Heimatliebe für Gotthelf [...] immer religiös begründet [ist]; für ihn findet sich Heimat dort, wo der Mensch in lebendige Beziehung zu dem sich in der Natur offenbarenden Gott tritt.“⁶⁸⁷ Die Verfehlungen vieler haben schließlich den Auftritt des Höllenlords zur Folge.

⁶⁸⁵ Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinngegninn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Lang 1992, S. 7-8 und S. 111-121.

⁶⁸⁶ König (2014), S. 28.

⁶⁸⁷ Andreotti (1975), S. 66-67.

Doch manifestiert sich die Spiritualität nicht lediglich in der Teufelsfigur. Die christliche Bedeutung der Zahl drei drückt sich nicht nur in der Form, sondern auch im Inhalt der Erzählung aus: Gotthelf gliederte *Die schwarze Spinne* in drei Teile; die gesamte Handlung spielt in drei verschiedenen Perioden; der Jägersmann fragt die Bauer dreimal, bis er eine Antwort bekommt (SS 33); er erwartet sie in der dritten Nacht beim Treffpunkt (35); in der ersten Binnenerzählung werden drei Kinder gerettet, bevor Christine zur Spinne wird; der Priester ruft die fromme Wöchnerin, die die Spinne schließlich im Rahmen verkeilt, dreimal im Traum (SS 88) – die heilige Zahl der Dreifaltigkeit wird wiederholt eingesetzt.

Auch das Gebet und der Kirchgang, aber vor allem das Sakrament der Taufe finden sich in der gesamten Novelle. In der ersten Erzählebene dient die Taufe als Anlass für die Zusammenkunft, während sie in den Binnenerzählungen die erlösende Rettung bietet. Diesem Initiationsgeschehen wird große Aufmerksamkeit zuteil und alles verläuft streng nach den Bräuchen der Gemeinschaft. Die Priester werden als Helden und gottesgerechte Kämpfer gefeiert und nur besonders frommen Menschen gelingt der Sieg über die Spinne. Dabei müssen sie sich allerdings genauso opfern, wie es auch Christus für die Menschen getan hat, „denn im selbstlosen Opfer manifestiert sich die höchste und reinste Form des christlichen Kampfes gegen das Böse [...]“.⁶⁸⁸ Hier zeigt sich das Sublime der Angst und des Leides. Der jungen Mutter gelingt der Triumph über die Spinne, weil Gott ihre Selbstlosigkeit und Liebe erkennt: „In ihr manifestiert sich somit die Vollendung gotthelfischen Christentums, und sie wird als positive Opfergestalt zur Gegenfigur Christines negativer Opfergestalt.“⁶⁸⁹ Doch bei Gott ist alles gut – auch der Tod: „Und ihr ward immer klarer, dass im Leben und Sterben in jeder Not der größte Trost bei Gott sei, denn, wo der sei, da dürfte der Böse nicht sein und hätte keine Macht.“ (SS 55)

Ferner wird ein klassischer Kampf zwischen Gut und Böse ausgefochten und die Ungläubigen werden bestraft. Die antithetische Struktur zeigt sich bereits in der christlichen Namensgebung der bösen Christine und des guten Christen, dem in der zweiten Binnenerzählung die neuerliche Bannung der Spinne gelingt. Auch lässt sich ein „Schuld und Sühne“-Motiv herauslesen: „[Die Bauer] begannen zu rechnen, wie viel mehr sie alle seien als ein einzig ungetauft Kind, sie vergaßen immer mehr, dass die Schuld an einer Seele tausendmal schwerer wiege als die Rettung von tausend und abermal tausend

⁶⁸⁸ Andreotti (1975), S. 66-67.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 90.

Menschenleben.“ (SS 45-46) Das Böse, das in jedem Menschen lauert, nimmt in Gotthelfs Erzählung wesentlich mehr Raum ein als das Gute, denn auch von Gott ist eine schlimme – wenngleich gerechte – Strafe zu erwarten. Wer sich von Gott abwendet, erfährt Leid und wird für seine Sünden pönalisiert. Daher dient die Geschichte über die Spinne auch als moralische Lektion für die anwesenden Taufgäste, die sich schon über das „schlechte Hause“ (SS 25) gewundert und nicht verstanden haben, „warum da gleich neben dem ersten Fenster der wüste, schwarze Fensterpfosten (Bystel) ist, der steht dem ganzen Hause übel an.“ (SS 25)

Wo Glaube ist, ist oft auch Aberglaube. So traut sich die Gotte nicht nach dem Namen des Kindes zu fragen, da dieses sonst neugierig werde (SS 17), und der Großvater besteht darauf, dass das Kind nicht zur Kirche gefahren, sondern getragen wird, damit es nicht „träge“ werde im Leben (SS 8). Auch wird das Wetter am Tauftag als Omen für das Leben des Kindes gesehen (SS 14). Gotthelf setzt die Farben gemäß ihrer volkstümlichen Konnotationen ein und beschreibt die Ritter, Christine und den Teufel mit der Farbe des Todes. Es ist die Rede von den „schwarzbraunen Ritter[n]“ (SS 30), Christines wilden schwarzen Augen (SS 36), dem schwarzen Gesicht des Teufels (SS 40) und den schwarzen Spinnen (SS 76), die schwarze Flecke auf ihren Opfern (SS 77) bzw. schwarze Leichen (SS 78) hinterlassen. Das Holz des Fensterpfostens, der als Spinnengefängnis dient, ist schwarz, weil hier der „schwarze Tod“ (SS 88) lauert. Auch die junge Mutter vertraut auf eine volkstümliche Überlieferung, denn „[s]ie hatte schon oft gehört, wie kundige Männer Geister eingesperrt hätten in ein Loch in Felsen oder Holz, welches sie mit einem Nagel zugeschlagen, und solange den Nagel niemand ausziehe, müsse der Geist gebannt im Loche sein.“ (SS 87) Obwohl die Taufgemeinschaft nicht vollends vom Wahrheitsgehalt der Spinnengeschichte überzeugt ist, können sich die Menschen nicht von ganz ihrem Aberglauben lösen und fürchten sich:

„Was, dort im schwarzen Holz?“, schrie die Gotte und fuhr eines Satzes vom Boden auf, als ob sie in einem Ameisenhaufe gesessen wäre. An jenem Holze war sie gesessen in der Stube. Und jetzt brannte sie ihr Rücken, sie drehte sich, sie schaute hinter sich, fuhr mit der Hand auf und ab und kam nicht aus der Angst, die schwarze Spinne sitze ihr im Nacken. Auch den andern waren die Herzen zugeklemmt, als der Großvater schwieg. Es war ein großes Schweigen über sie gekommen. (SS 89)

Ein Angstmoment der literarischen Figuren in der Rahmenerzählung, wenngleich auch im Aberglauben begründet, ist wichtig für das Schauererlebnis der Leser/innen, weil dadurch die Schauerrelationen der Binnenerzählungen gebündelt und in die Realität kanalisiert werden können.

Traum

In Werken des schauerlichen Genres findet sich eine häufige Verwendung von transzendentalen psychischen Zuständen, wie Halluzinationen, Träumen oder Wahnvorstellungen. So erscheint der Priester der jungen, frommen Mutter im Traum und warnt sie vor der Spinne, die ihr und ihrem Baby tatsächlich auflauert: „Weib, wache auf, der Feind ist da!“ Dreimal rief er so, und erst beim dritten Mal rang sie sich los aus des Schlafes engen Banden; aber wie sie die schweren Augenlider mühsam erhob, sah sie langsam, giftgeschwollen die Spinne schreiten übers Bettlein hinauf dem Gesichte ihres Bübchens zu. Da dachte sie an Gott und griff mit rascher Hand die Spinne.“ (SS 88)

Regelbrüche

Die Schauerliteratur ist eine Literatur der Subversion. Bekannte Gesetzmäßigkeiten und Regeln werden bekämpft und umgestürzt. Das Ziel ist die Wiederherstellung der Harmonie und die Vertreibung des Bösen. Gotthelf intendiert hierbei immer eine göttliche Ordnung, denn „[s]ein Volk ist nur insofern gesund, als es ethisch-religiös gesund ist [...]“. ⁶⁹⁰ Gesellschaftliche Bräuche übernehmen in seinem Werk eine wichtige Rolle und diese orientieren sich immer am Glauben. Daher ist ein Verstoß gegen die Sitte sogleich auch ein Verstoß gegen Gott. In *Die schwarze Spinne* manifestiert sich das als Kampf zwischen „alt“ und „neu“, zwischen „bekannt“ und „fremd“. Die alten, gläubigen, traditionellen Werte werden von moderner Hoffart, Eitelkeit und Gottlosigkeit bedroht – „[a]ber diesmal verachtete man der Alten Rede [...]“ (SS 49) – und nur eine Rückbesinnung kann die Erlösung bringen.

Repetition

Die Wiederholung der Ereignisse kann hier als (christliches) Leitmotiv verstanden werden, durch welches sich die volle Intensität des Schauers entfalten kann. Freud spricht in diesem Zusammenhang von der „Wiederkehr des Gleichen“ ⁶⁹¹ im Unheimlichen, der vorausdeutenden Repetition dessen, das abgewehrt wird.

⁶⁹⁰ Andreotti (1975), S. 70.

⁶⁹¹ Freud (1963), S. 62. Vgl. dazu auch Kapitel 2.5.5.

Sexualität

„Halb Don Juan, halb Don Quichotte, erscheint der Teufel als grotesker, zwielichtiger Verführer“⁶⁹² und zieht das wilde Weib Christine (vgl. SS 36) in seinen Bann. Ihr Aufeinandertreffen ist geladen mit sexueller Spannung und Verlangen. „Christine wollte die Sache verdrehen, denn sie nahm sie nicht gerne auf sich, sie wäre sogar gerne zärtlich geworden, um Stündigung zu erhalten, allein der Grüne war nicht aufgelegt, wankte nicht [...]“ (SS 43) Der Teufel versucht Christine zu verführen, um an sein Ziel zu kommen. Christine wiederum glaubt im Teufel einen ebenbürtigen Gegner zu erkennen und ihn sogar austricksen zu können.

Da hob der Schreck die Männer von dannen, sie stoben die Halde auf wie Spreu im Wirbelwinde. Nur Christine, die Lindauerin, konnte nicht fliehen, sie erfuhr es, wie man den Teufel leibhaftig kriegt, wenn man ihn an die Wand male. Sie blieb stehen wie gebannt, musste schauen die rote Feder am Barett, und wie das rote Bärtchen lustig auf und nieder ging im schwarzen Gesichte. Gellend lachte der Grüne den Männern nach, aber gegen Christine machte er ein zärtlich Gesicht und fasste mit höflicher Gebärde ihre Hand. Christine wollte sie wegziehen, aber sie entrann dem Grünen nicht mehr, es war ihr, als zische Fleisch zwischen glühenden Zangen. Und schöne Worte begann er zu reden, und zu den Worten zwitzerte lüstern sein rot Bärtchen auf und ab. So ein schön Weibchen habe er lange nicht gesehen, sagte er, das Herz lache ihm im Leibe; zudem habe er sie gerne mutig, und gerade die seien ihm die liebsten, welche stehen bleiben dürften, wenn die Männer davonliefen. Wie er so redete, kam Christinen der Grüne immer weniger schreckhaft vor. (SS 40-41)

Folglich ist nicht weiter verwunderlich, dass der Teufelspakt mit einem brennenden Kuss besiegelt wird (SS 43-44), sodass Christine „Feuer durch Mark und Bein fahre“ (SS 44). Der „spitzige“, „steife“ Mund (SS 44) berührt Christines Wange und ein Brennen breitet sich in ihrem ganzen Körper aus. Auf ihrer Wange bleibt ein feuriger Fleck, „auf dem ihr eine giftige Wespe zu sitzen schien, die ihr einen glühenden Stachel bohre bis ins Mark hinein.“ (SS 57) Dieser Kuss steht stellvertretend für den sexuellen Akt, der durch den brennenden Stachel fortwährend wiederholt wird und schließlich in der Geburt der Spinnenarmee resultiert. Christine wird dabei von „[i]mmer wilderer Höllenqual ergriffen“ (SS 61) und „von entsetzlicher Pein zu Boden geworfen“ (SS 61):

[...] und in ihrem Gesichte begannen Wehen zu kreißern, wie sie noch keine Wöchnerin erfahren auf Erden, und die Spinne im Gesichte schwoll immer höher auf und brannte immer glühender durch ihr Gebein. Da war es Christine, als ob plötzlich das Gesicht ihr platze, als ob glühende Kohlen geboren würden in demselben, lebendig würden [...]. Endlich sah sie keine mehr den frühern folgen, der Brand im Gesichte legte sich, die Spinne ließ sich nieder, ward zum fast unsichtbaren Punkte wieder, schaute mit erlöschenden Augen ihrer Höllenbrut nach, die sie geboren hatte [...] Matt, einer Wöchnerin gleich, schlich Christine nach Hause [...]. (SS 61-62)

⁶⁹² Freund (1990), S. 124.

In der zweiten Binnenerzählung erfolgt durch den teuflischen Knecht eine erneute metaphorische Penetration durch das Eindringen des Bohrers in das Spinnenloch, wodurch die wütende Arachnide befreit wird.

[...] so griff er in halber Raserei nach einem Bohrer [...] und drehte mit wildem Stoße den Bohrer in den Zapfen hinein. Laut aufschreiend stürzten alle auf ihn zu, aber ehe jemand es hindern konnte, lachte er wie der Teufel selbst, tat einen kräftigen Ruck am Bohrer. Da bebte von ungeheurem Donnerschlag, das ganze Haus, der Missetäter stürzte rücklings nieder, ein roter Glutstrom brach aus dem Loche hervor, und mittendrin saß groß und schwarz, aufgeschwollen im Gifte von Jahrhunderten, die Spinne und glotzte in giftiger Lust über die Frevler hin, die versteinert in tödlicher Angst kein Glied bewegen konnten, dem schrecklichen Untiere zu entrinnen, das langsam und schadenfroh ihnen über die Gesichter kroch, ihnen einimpfte den feurigen Tod. (SS 103-104)

Insbesondere bei dieser Textstelle drängt sich erneut eine feministische Lesart auf, nach welcher in diesem Augenblick die unterdrückte Weiblichkeit zurückschlägt. In *Die schwarze Spinne* wird das Patriarchat gepriesen und den Frauen die Rolle der passiven, fürsorglichen, häuslichen Weiber zugeschrieben. Christine bäumt sich dagegen auf, sie fällt aus dem Raster heraus und wird dafür bestraft. Ihren Mann, der sie sozusagen nicht im Griff hatte, ereilt folglich ein besonders brutaler Tod: „Ihren eigenen Mann hatte sie auf einsamer Weide angefallen, dort fand man seinen Leichnam, grässlich zugerichtet wie keinen andern, seine Züge zerrissen in unaussprechlichem Schmerze; an ihm hatte sie ihren grässlichsten Zorn ausgelassen, das grässlichste Wiedersehn dem Ehemanne bereitet.“ (SS 86)

Sprachgestaltung

Die Evozierung des Schauerlichen wird durch verschiedene rhetorische Stilmittel und erzähltechnische Methoden intensiviert, wie dem „konsequent zeitdehnende[n] Erzählen“⁶⁹³ in der Binnenerzählung oder dem intensiven Einsatz von Wiederholungen, Paronymen, Hyperbeln, Metaphern oder Alliterationen in unheimlichen Momenten, z. B. während der Metamorphose: „[...] vom geweihten Wasser berührt, schrumpft mit entsetzlichem Zischen Christine zusammen wie Wolle im Feuer, wie Kalch im Wasser, schrumpft zischend, flammensprühend zusammen bis auf die schwarze, hochaufgeschwollene, grauenvolle Spinne in ihrem Gesichte, schrumpft mit dieser zusammen, zischt in diese hinein, und diese sitzt nun giftstrotzend, trotzig mitten auf dem Kinde [...]“. (SS 76) Der Satzbau und die dreimalige Wiederholung des Partizip Präsens, wie auch die anaphorische Verwendung des

⁶⁹³ Lindemann (1993), S. 97.

Wortes „schrumpft“ und des onomatopoetischen „Zisch“-Lautes unterstreichen die unheimliche und plötzliche Verwandlung Christines, indem sie das Erzähltempo beschleunigen und schreckliche Bilder evozieren.

Zweifel und Unschlüssigkeit

Die Taufgäste wissen zwar nicht genau, ob sie der Geschichte des Großvaters Glauben schenken können, doch ist ihnen trotzdem schauerlich zumute. So sagt der Vetter „Es ist nur schade, dass man nicht weiß, was an solchen Dingen wahr ist.“ (SS 116), aber ins Haus trauen sich die Skeptiker/innen nun auch nicht recht: „Nun kamen die Leute wohl, aber gar langsam, und keines wollte das Erste bei der Türe sein, der Großvater musste der Erste sein. [...] es war das Zögern, das alle befällt, wenn sie am Eingang eines schauerlichen Ortes [...] alle sahen sich um mit ängstlichen Augen, ob nicht die Spinne aus irgendeiner Ecke glitzere [...].“ (SS 89-90)

4.1.4. Figurenanalyse

Gotthelf lässt die Leser/innen vom ersten Auftritt Christines⁶⁹⁴ an deutlich wissen, wie ihr Charakter einzuordnen ist. Er lässt hier keinen Interpretationsspielraum offen, sondern markiert sie a priori als bösen und vermessen Menschen, der seine eigenen Interessen voranstellt und mit dem Feuer spielt. „Das war ein grausam handlich Weib, eine Lindauerin soll es gewesen sein, und hier auf dem Hofe hat es gewohnt. Es hatte wilde, schwarze Augen und fürchtete sich nicht viel vor Gott und Menschen.“ (SS 36) Christine kümmert sich nicht um Gott, die Bräuche und die Sitten der Gemeinschaft; sie agiert aus taktischem Kalkül und verfällt der Hybris. Sie wird als wild und berechnend beschrieben, sie entspricht nicht dem traditionellen Frauenbild, sie ist – „äußerlich wie innerlich“⁶⁹⁵ – eine Fremde und als solche wird sie diffamiert. Sie ist energisch, aktiv, selbstbewusst und hält sich nicht

⁶⁹⁴ Es ist anzunehmen, dass Gotthelf bei der Entwicklung dieser Figur auf ein historisches Vorbild zurückgegriffen hat. Andreotti verweist auf die Berichte über eine Lindauerin, die in eine ehrbare Familie im Emmental eingeheiratet hat und für ihre fremden Sitten kritisiert wurde: „Nach dem Chorgerichtsmanual von Trub (im Emmental) und der mündlichen Überlieferung handelt es sich bei dieser historischen Frauengestalt um ein resolutes Mädchen aus Lindau, das zur Zeit des spanischen Erbfolgekrieges (um 1704) auf sonderbare Weise in eine angesehene Truber Familie eingeheiratet hat. Über die Lindauerin, die anders sprach und auch andere Bräuche besass, gingen in Trub schon bald die bösesten Gerüchte um, die von vielen geglaubt und weitergezählt wurden. Selbst nach ihrem Tod (1744) fand die Fremde im Volksmund keine Ruhe und geisterte als die gefürchtete ‚Lindouere‘ herum, als die sie wohl auch Gotthelf aus dem Munde älterer Leute kennengelernt hat.“ (Andreotti 1975, S. 79)

⁶⁹⁵ Freund (1990), S. 125.

an gesellschaftliche Regeln, sondern scheut nicht einmal die offene Konfrontation mit und die Kritik an den Männern: „Sie ergrimmte in der Seele, dass sie nicht dabei gewesen, und wäre es nur, damit sie einmal den Teufel gesehen und auch wüsste, was er für ein Aussehen hätte. Darum weinte dieses Weib nicht, sondern redete in seinem Grimme harte Worte gegen den eigenen Mann und gegen alle andern Männer.“ (SS 36) Sie versucht sogar mit dem Teufel zu verhandeln und denkt diesen überlisten zu können. „[D]er Glaube verließ sie nicht, dass sie listiger als der Grüne sei und wohl ein Einfall kommen werde, ihn mit langer Nase abzuspeisen.“ (SS 43) Sie hält sich an keine Gesetze dieser und der jenseitigen Welt und wird von Neugier und Egoismus getrieben. All das macht sie „anrühig und anfällig“⁶⁹⁶ und sie wird, laut Freund, zur „Teufelsbraut“⁶⁹⁷.

Andreotti bezeichnet Christine als „Mannweib“⁶⁹⁸, das aus der Anonymität der traditionellen, bäuerlichen Welt heraustritt und die Führung übernimmt. Die passive, ebenfalls egozentrische Dorfgemeinschaft⁶⁹⁹ lässt sich auf die teuflischen Mächte ein und erfährt schließlich die gerechte Strafe für ihre Sünden. Von Gott abgewandt, dem Teufel zugewandt, aber die Forderungen beider nicht erfüllt, werden die Menschen schließlich zur führungslosen Herde und erfahren übernatürliches Leid: „Was [der Spinne] aber für eine Macht wird, wenn der Sinn ändert, das weiß der, der alles weiß und jedem seine Kräfte zuteilt, den Spinnen wie den Menschen.“ (SS 117) Christine ist somit „eine verwilderte Person in einer verwilderten Gemeinde, ihr Name steht für den Mißbrauch des Taufsakraments“⁷⁰⁰ und sie scheint nicht nur zum Instrumentarium des Teufels, sondern auch Gottes zu werden. In Christine wiederholt sich das Sündenfall-Motiv und die Versuchung Evas. Davon abgeleitet sieht Andreotti in Christines Verlangen und ihrer Neugier nach dem Teufel den Drang „nach Erkenntnis des Guten und Bösen“⁷⁰¹ und dem „Wissen, das dem Menschen alle guten und bösen Eigenschaften und Kräfte der Dinge erschliesst und ihm dadurch gottgleiche Macht über sie gibt.“⁷⁰²

Cersowsky bezeichnet sie als „femme fatale“⁷⁰³, der im schauerlichen Genre tierische Attribute und ein tierisches Wesen zugeschrieben werden. Durch ihre Metamorphose

⁶⁹⁶ Freund (1990), S. 125.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Andreotti (1975), S. 80.

⁶⁹⁹ Vgl. SS 59: „Aber das kümmerte die andern wenig; was Christine peinigte, tat ihnen nicht weh, was sie litt, hatte nach ihrer Meinung sie verschuldet [...]“.

⁷⁰⁰ Hahl (1993), S. 202.

⁷⁰¹ Andreotti (1975), S. 82.

⁷⁰² Ebd.

⁷⁰³ Cersowsky (1983), S. 120.

wird Christine zuletzt vollends auf das böse Animalische reduziert⁷⁰⁴ und „[d]ie Spinne selbst ist nun eng mit dem Weiblichen verknüpft.“⁷⁰⁵ Gotthelf wurde für seine kontroverse und patriarchalische Geschlechterpolemik von der Forschung reichlich kritisiert und *Die schwarze Spinne* wurde von Donahue sogar als „Geschichte gegen die weibliche Unabhängigkeit“⁷⁰⁶ beschrieben. In der gotthelfischen Welt erscheinen die Frauen „meist als selbstlos, als ruhend, bewahrend und masshaltend, während die Männer vielfach als aktiv, kämpferisch und verstandesmässig dargestellt sind.“⁷⁰⁷ Der Wirkungsbereich der Frauen beschränkt sich auf das Haus und die Kindeserziehung. Ihre Aufgaben und Rollen sind klar definiert: Sie nähren, sie bewahren, sie beruhigen, sie folgen. Christine widerspricht dieser traditionellen Weiblichkeit und versündigt sich durch ihre hochmütige Verwegenheit: „Sie war nicht von den Weibern, die froh sind, daheim zu sein, in der Stille ihre Geschäfte zu beschicken, und die sich um nichts kümmern als um Haus und Kind. Christine wollte wissen, was ging, und wo sie ihren Rat nicht dazu geben konnte, da ginge es schlecht, so meinte sie.“ (SS 39)

Christine ist nicht nur ihre Herkunft betreffend eine Fremde, sondern auch eine Außenseiterin ihres Geschlechtes, denn sie versagt in der wichtigsten Aufgabe, die einer Frau zuteil werden kann: der Mutterschaft. Sie ist eine der „antifamiliaren, [...] unfruchtbaren und nur den Tod gebärenden schwarzen Spinnenfrauen.“⁷⁰⁸ Wie Donahue ausführt, ist das Prinzip der Mütterlichkeit ein zentrales Motiv in Gotthelfs Werk: „Gotthelf’s preoccupation with ‚bad mothers‘ [...], good mothers [...], and would-be (or should-be) mothers [...] virtually dominates the text and quite overshadows the evil that men do here.“⁷⁰⁹ Die Weiblichkeit erfüllt sich hier lediglich in der Rolle der liebenden und frommen Mutter. Doch Christine, kinderlos und wenig häuslich, erfährt Mutterschaft lediglich in einer teuflischen, grotesken und naturwidrigen Form. Ihre Weiblichkeit wird ad absurdum geführt, indem sie höllische Spinnen gebiert und schließlich auch ihre Menschlichkeit verliert: „[Sie] schaute mit erlöschenden Augen ihrer Höllenbrut nach, die sie geboren hatte [...] Matt, einer Wöchnerin gleich, schlich Christine nach Hause [...]“ (SS 62) Freund sieht sie als Spinnenfrau dem weiblichen Idealbild der liebenden, schützenden Mutter gegenübergestellt und diesem letztendlich auch unterlegen.⁷¹⁰ In Christine zeigt sich die ungezähmte,

⁷⁰⁴ Vgl. Donahue (1994), S. 308.

⁷⁰⁵ Freund (1990), S. 121.

⁷⁰⁶ Vgl. Donahue (1994), S. 304.

⁷⁰⁷ Andreotti (1975), S. 79.

⁷⁰⁸ Lindemann und Zons (1990), S. 11.

⁷⁰⁹ Donahue (1994), S. 305.

⁷¹⁰ Vgl. Freund (1990), S. 129.

egozentrische, tierische Seite der menschlichen Natur: „Die Türe flog auf von wütendem, vorbereiteten Stoße, und wie auf seinen Raub der Tiger stürzt, stürzt Christine auf die arme Wöchnerin.“ (SS 70) Weiblichkeit wird mit Tierhaftigkeit in Verbindung gebracht und resultiert schließlich in der Schauerlichkeit. „Als Schwarze Spinne geht [Christine] im Tale um, fortwährend neues Unheil und neuen Tod zeugend. Damit erfüllt sich [ihr] schauriges Schicksal.“⁷¹¹

4.1.5. Symbolische Tiere

Die Tiersymbolik begründet sich bei Gotthelf in einer religiösen Weltanschauung und dient einer moralisierenden Didaktik. Der Autor differenziert genau zwischen „guten“ und „bösen“ Tieren und stellt diese als Spiegel vor die Menschen. Im Tier erkennt der Mensch sein eigenes wahres Wesen und auch seine tierischen Qualitäten. Wenn jedoch das Tierische überwiegt und die göttliche, natürliche Ordnung gestört wird, eröffnet sich eine Angriffsfläche für das Böse, für den Teufel. Dann „offenbart sich der Mensch [...] als tierischer denn das Tier selber.“⁷¹² Gotthelf bezieht die Tierwelt in das menschliche Leben „als Ausdruck einer gottgewollten Einheit“⁷¹³ mit ein. Alles – Tier wie Mensch – wurde von Gott geschaffen und bildet eine natürliche Ordnung, ein natürliches Gleichgewicht. Wenn diese symbiotische Entität gestört wird, „können höhere Mächte eingreifen“⁷¹⁴. Gotthelf setzt die Tiere als Mahnung und Strafe ein – in der literarischen, aber auch in der realen Welt. Heath erklärt, dass „sowohl Raubtiere als auch Ungeziefer als gängige Metapher für den Revolutionär dienten“⁷¹⁵ und er die Aufrührer in seiner Heimat gern als „Hornissenschwärme“⁷¹⁶ beschrieb. Der Kampf zwischen Gut und Böse wird folglich in die reale Welt der Leser/innen transportiert und Gotthelfs Tiersymbolik wirkt auf mehreren Ebenen.

In der Novelle *Die schwarze Spinne* erfüllen die Tiere zugleich mehrere Funktionen: Die „guten“ Tiere, wie Kühe und Hühner, sind ein friedlicher Teil von Gottes geschaffener Natur. Der Mensch kümmert sich rücksichtsvoll um sie und daher sind sie angepasst und versorgen den Menschen mit Nahrung. Besonders die „bösen“ Tiere, wie Spinnen oder Katzen, verwendet Gotthelf für Gleichnisse, Metaphern, als Spiegel und symbolische

⁷¹¹ Andreotti (1975), S. 89.

⁷¹² Buess, Eduard: Jeremias Gotthelf: Sein Gottes- und Menschenverständnis. Zollikon-Zürich: Evangelischer Verlag 1948, S. 25.

⁷¹³ Schumacher (1977), S. 165.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Heath (2011), S. 347.

⁷¹⁶ Lindemann (1983), S. 106, vgl. Kapitel 3.4.

Botschaften. Hier verwischen die Grenzen zwischen dem Menschen und dem Tier, denn hier schlägt das Böse seine Wurzeln. Menschen, die sich von Gott und moralischen Sitten entfernen, werden ungezähmt und instinktgesteuert – sie werden tierisch. Diese Annäherung des Menschen an das Tierische erreicht mit Christines Metamorphose einen schrecklichen Höhepunkt, denn hier verliert sich das Menschliche und die Frevlerin wird auf das Tier reduziert. Christine, die eigentlich alles andere als das traditionelle Hausmütterchen ist, wird zur Strafe in ein durchaus häusliches Tier verwandelt. Böse Tiere verhalten sich bei Gotthelf atypisch, unnatürlich. Sie brechen genauso aus der göttlichen Ordnung aus wie der böse Mensch und es erfolgt eine Übertragung menschlicher Eigenschaften auf das Tier, wie auch tierischer Eigenschaften auf den Menschen. Die Spinnen „glotzen“ (vgl. SS 78, 80, 81, 104, 105) und sehen ihrer Spinnenmutter ähnlich (vgl. SS 63), während Christine tierische Laute von sich gibt (vgl. SS 61) und sich wie eine Tigerin auf ihre Beute stürzt (vgl. SS 70).

Gotthelf macht intensiven Gebrauch von metaphorischen Mensch-Tier-Vergleichen und verdeutlicht das menschliche Wesen durch tierische Attribute. Der kulturell konnotierte Charakter der Tiere dient hierbei als Spiegel des Menschen. Die Männer kommen „dahergestoben [...] wie Tauben, vom Vogel gejagt“ (SS 36), nachdem der Teufel ihnen einen Handel angeboten hat. Dieser Vergleich unterstreicht nicht nur die christliche Symbolik der Taube, sondern auch die Passivität und Ängstlichkeit der Männer. Der Glaube wird vom Teufel bedroht. Die Männer sind so leicht aufzuscheuchen und zu verstören wie Tauben; sie gurren wild durcheinander, aber keiner von ihnen vermag es, die Führung zu übernehmen und sich den Herausforderungen zu stellen. Sie haben vor den bösen wie vor den guten Mächten Angst und meiden die Konfrontation: „Keiner ging gerne zuerst hinein, einer stieß den andern vor.“ (SS 30) und „[...] sie scheuten sich, dem Priester ihre Pacht mit dem Satan zu bekennen, und niemand war seither zur Beichte gegangen, und niemand hatte ihm Rede gestanden.“ (SS 55)

Christine hingegen war mutig bzw. übermütig genug, um sich auf den Teufelspakt einzulassen. Der Priester ist stark und tapfer genug, um sich dem Kampf gegen diesen zu stellen. Doch die Bauer zeichnen sich durch eine herumirrende, jammernde Passivität aus, ganz wie die Tauben, die versuchen hier und dort ein Körnchen zu ergattern, aber, sobald es ernst wird, wegfiegen. Sie sind die Ausgelieferten und die Gejagten: „In Windeseile, in Todesschrecken, wie das gespenstige Wild vor der wilden Jagd stoben sie ihren Hütten zu [...]“ (SS 80) Gotthelf kritisiert die passive und ausgelieferte Art der Bauer und verwendet daher in diesem Zusammenhang wiederholt das Verb „davonstieben“. Den bösen Rittern

stellt der Autor zu ihrer Seele passende Tiere zur Seite, nämlich wilde und wütende Hunde: „[...] drinnen saßen um den schweren Eichentisch die schwarzbraunen Ritter, wilde Hunde zu ihren Füßen, und obenan der von Stoffeln, ein wilder, mächtiger Mann [...] Da lachten die Ritter, dass der Wein über die Humpen spritzte, und wütend stürzten die Hunde vor [...].“ (SS 30) Die wilden Hunde symbolisieren an dieser Stelle „einen Zweifel an der Humanität des hochmütigen Menschen.“⁷¹⁷ Hans von Stoffeln droht den Bauern damit, ihre Frauen und Kinder den Hunden vorzuwerfen (vgl. SS 31), sollten sie die Aufgabe nicht rechtzeitig erledigen. Dadurch manifestiert sich das Böse erstmals in tierischer Gestalt und Tiere werden zur instrumentalen „Vollstreckungsmacht des Bösen“⁷¹⁸. Wie sich Gotthelf der Tiervergleiche bedient, um einen Charakter kurz und prägnant zu beschreiben, zeigt auch die einführende Beschreibung des Knechtes aus der zweiten Binnenerzählung: „Das soll aber auch ein seltsamer Mensch gewesen sein, man wusste nicht, woher er kam. Er konnte sanft tun wie ein Lamm und reißend wie ein Wolf; war er alleine bei einem Weibsbilde, so war er ein sanftes Lamm, vor der Gesellschaft aber war er wie ein reißender Wolf [...].“ (SS 101) Durch die kodierten Assoziationen ist das Wesen dieser Figur sogleich verständlich: Der Knecht gibt sich manchmal unschuldig und manchmal böse – er ist ein Wolf im Schafspelz. Das Lamm und der Wolf werden hier als Opfer und Täter einander gegenübergestellt und sollen die wahre Natur des Menschen aufdecken.

In Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* spielen Tiere eine wichtige Rolle und finden immer wieder Erwähnung. Während Kühe, Hühner und sonstige Vögel für den Menschen unerlässliche und respektierte Tiere sind, die den Beobachter sogar entzücken können, verhalten sich die schauerlichen Katzen, Spinnen und Eichhörnchen abnormal. So wird die Spinne sogar als „Untier“ bezeichnet (SS 85), und der Schauer manifestiert sich nicht im Tierischen selbst, sondern in der Transgression der natürlichen Grenzen und einem unnatürlichen Verhalten. In der Rahmenerzählung wirken die Tiere keineswegs schauerlich, ihre Präsenz ist eingegliedert in ihr natürliches Umfeld, sie sind Teil der wunderbaren Natur:

Über die Berge hob sich die Sonne, leuchtete in klarer Majestät in ein freundliches, aber enges Tal und weckte zu fröhlichem Leben die Geschöpfe, die geschaffen sind, an der Sonne ihres Lebens sich zu freuen. Aus vergoldetem Waldessaume schmetterte die Amsel ihr Morgenlied, zwischen funkelnden Blumen in perlendem Grase tönte der sehnstüchtigen Wachtel eintönend Minnelied, über dunkeln Tannen tanzten brünstige Krähen ihren Hochzeitreigen oder krächzten zärtliche Wiegenlieder über die dornichten Bettchen ihrer ungefederten Jungen. (SS 3)

⁷¹⁷ Wozniak (2008), S. 26.

⁷¹⁸ Ebd.

Die Amseln, Wachteln und Krähen wurden ebenso von Gott geschaffen wie der Wald, die Sonne oder der Mensch. Sie gehören zu Gottes Geschöpfen und erfahren ebenso Gottes Liebe. Ein guter Mensch zeichnet sich folglich auch durch seinen rücksichtsvollen und fürsorglichen Umgang mit dem „Vieh“ aus, wie z. B. Christen, der Held der zweiten Binnen-erzählung: „Dieser Sohn war ein schöner Bube, hatte ein gutes Gemüt und war freundlich mit Mensch und Vieh [...]“ (SS 97) Im Kontrast dazu steht der böse Knecht, der die Spinne befreit, denn „[e]r quälte wie keiner das Vieh. Dasselbe hasste ihn auch darnach.“ (SS 102) Daraus geht hervor, dass die „guten“ Tiere mit den „guten“ Menschen auf einer Seite stehen, während die „bösen“ Tiere eine Verbindung mit dem Teufel und seinen Diener/innen eingehen und gegen die göttliche Ordnung und den Glauben kämpfen. Die Diskrepanz der Tierwelt zeigt sich auch im Verhalten bestimmter „guter“ Tiere Christine oder dem Bösen gegenüber. Nachdem die Lindauerin den Pakt mit dem Teufel geschlossen hatte, waren „Pferde und Ochsen scheu geworden, betäubt, hatten Wagen zertrümmert, sich über Felsen gestürzt, und schwer verwundet stöhnte mancher in tiefem Schmerze, laut schrie mancher, dem man zerrissene Glieder einzog und zusammenband.“ (SS 45) Die Tiere spüren die Schwere dieser Sünde sogleich, noch vor den Menschen und reagieren ängstlich und verstört. Tier ist bei Gotthelf also genauso wenig gleich Tier, wie auch Mensch nicht gleich Mensch ist. Wozniak erklärt hierzu, dass manche Tiere „zum Töten ausgewählt, andere dagegen als deren Opfer zum Sterben prädestiniert“⁷¹⁹ sind. In den nachfolgenden Ausführungen sollen nun die wichtigsten Tiere dieser Novelle diskutiert und deren symbolische Bedeutungen beleuchtet werden.

Das gute „Vieh“

Kühe, Pferde, Tauben, Hühner, Lämmer, Fische, Kaninchen und Vögel erscheinen in Gotthelfs Novelle als Bestandteile einer glücklichen Idylle. Sie fürchten sich vor dem Bösen und meiden es: „Da lachte hell auf der Grüne, dass die Fische im Bache sich bargen, die Vögel das Dickicht suchten, und grausig schwankte die Feder am Hute, und auf und nieder ging das Bärtchen.“ (SS 35) Die Menschen füttern und streicheln ihr Vieh; sie sind positive, für das menschliche Leben wichtige Tiere, die geschätzt und umsorgt werden. Sie repräsentieren den (göttlichen) Frieden, Wohlstand, Glück, Sanftmut und Treuherzigkeit:

Nicht umsonst glänzte die durch Gottes Hand erbaute Erde [...] Ein reges Leben bewegte sich um das schöne Haus. In des Brunnens Nähe wurden mit besonderer Sorgfalt Pferde gestriegelt, stattliche Mütter, umgaukelt von lustigen Füllen; im breiten

⁷¹⁹ Wozniak (2008), S. 29.

Brunnentroge stillten behaglich blickende Kühe ihren Durst [...] Wohlgenährte, stolze Hühner und schöne Tauben stritten sich um die Brosamen zu ihren Füßen, und wenn ein schüchternes Täubchen zu kurz kam, so warf ihm die Großmutter ein Stücklein eigens zu, es tröstend mit freundlichen Worten über den Unverstand und den Ungestüm der andern. (SS 4-5)

Wozniak spricht dabei von „gezähmten Haustieren“⁷²⁰, die mit Naivität, Gehorsamkeit und Güte assoziiert werden. Das bedeutet allerdings, dass diese Tiere ihrer Wildheit beraubt wurden und ihre inhärenten tierischen Eigenschaften gebrochen und unterdrückt werden. Auf diese Weise wird ein Zusammenleben mit dem Menschen ermöglicht, jedoch werden sie so gleichermaßen Opfer der wilden, unberechenbaren und bösen Teufelsspinne. Diese attackiert zuallererst die kostbaren Kühe und unterstreicht dadurch die Opposition der guten gegen die bösen Tiere bei Gotthelf. Sie sind nicht von gleicher Art, daher trifft das Böse die guten Tiere:

Drinnen im Hause aber, da jubelten sie und freuten sich und hörten lange nicht, wie das Vieh brüllte und tobte im Stalle. Endlich fuhren sie doch auf, man ging, nachzusehen, schreckensblass kamen die wieder, die gegangen waren, und brachten die Kunde, die schönste Kuh liege tot, die übrigen tobten und wüteten, wie sie es nie gesehen. Da sei es nicht richtig, etwas Absonderliches walte da. Da verstummte der Jubel, alles lief nach dem Vieh, dessen Gebrüll erscholl über Berg und Tal, aber keiner hatte Rat. Gegen den Zauber versuchte man weltliche und geistliche Künste, aber alle umsonst; ehe noch der Tag graute, hatte der Tod das sämtliche Vieh im Stalle gestreckt. Wie es aber hier stumm wurde, so begann es hier zu brüllen und dort zu brüllen; die da waren, hörten, wie in ihre Ställe die Not gebrochen, wehlich das Vieh seine Meister zu Hülfe rief in seiner grausen Angst. (SS 62-63)

Die Menschen, vor allem die Männer, trauern um den Verlust ihres Viehs und vergessen dabei sogar ihre Kinder. Während die junge Mutter, deren Baby geraubt und geopfert werden soll, verzweifelt und ihr Leid klagt, weint ihr Mann vorwiegend um seine Tiere.

So einsam und verlassen fühlte es sich gegen die unheimliche Macht um sich; keinen Beistand hatte es als seine Schwiegermutter, eine fromme Frau, die zu ihm stund, aber was vermag eine alte Frau gegen eine wilde Menge? Es hatte seinen Mann, der hatte alles Gute wohl versprochen; aber wie jammerte der um sein Vieh und gedachte so wenig des armen Weibes Angst! (SS 66-67)

Das Vieh wird als unverzichtbarer Teil eines glücklichen Lebens angesehen und neben dem Haus, dem Geld und den Kindern genannt. Gesunde und schöne Tiere sind ein Segen Gottes und bilden das Fundament eines guten Lebens.

So schwanden viele Jahre in Glück und Segen, und das Tal ward berühmt vor allen andern. Stattlich waren ihre Häuser, groß ihre Vorräte, manch Geldstück ruhte im Kasten, ihr Vieh war das schönste zu Berg und Tal, und ihre Töchter waren berühmt landauf, landab und ihre Söhne gerne gesehen überall. (SS 95)

⁷²⁰ Wozniak (2008), S. 7.

Die domestizierten, guten Tiere sind wichtig für das Überleben und bei Gotthelf Gott und Menschen lieb; ihnen Leid zuzufügen gilt als Sünde. Folglich werden die Menschen durch Gewalt an dem geliebten Vieh für ihre Missetaten bestraft.

Die Tiere des Bösen

In Gotthelfs Novelle *Die schwarze Spinne* werden Hunde, Schlangen, Eichhörnchen, Böcke, Wespen, Katzen und allen voran Spinnen mit dem Bösen in Verbindung gebracht. Pferde, die eigentlich mit den anderen Nutztieren zum Vieh zusammengefasst werden, erscheinen in einer Textstelle indirekt dem Bösem zugehörig: „Ein wiehernd Gelächter wollten die einen gehört haben von ferne her; die andern aber meinten, es seien nur die Käuzlein gewesen an des Waldes Saum.“ (SS 56) Hier zeigt der Teufel ein tierisches Verhalten und das Pferd wird in diesem Moment negativ konnotiert, ohne per se in Erscheinung zu treten. In gleicher Weise wird die im Volksglauben verteuflte Schlange mit dem Grünen in Verbindung gebracht, als seine Augen „wie Schlangenaugen funkelten“ (SS 35).

Die Hunde stellt Gotthelf den gemeinen Rittern zur Seite, dabei implizierend, dass diese nicht von Natur aus wild und brutal sind, sondern dem Willen ihrer Besitzer unterworfen. Sie gehorchen dem führenden Menschen, dessen wahrer Charakter sich in der Erziehung dieses Tieres zeigt. Die Hunde gehören hierbei jedoch nicht übernatürlichen Mächten an und suchen daher „mit dem Schweife zwischen den Beinen das Weite“ (SS 83), als die Spinne im Schloss zu wüten beginnt: „Vergebens ritt und rief der Ritter, seine Tiere sah er nicht wieder.“ (SS 83) Sie sind dem rücksichtslosen Herren also nicht bedingungslos treu und versuchen ebenso wie dieser lediglich ihr eigenes Leben zu retten. Das menschliche Handeln wird im tierischen Handeln reflektiert.

Das spinnengleiche Mal auf Christines Wange bereitet ihr schreckliche Schmerzen und sie hat das Gefühl, dass eine „giftige Wespe“ auf ihrem Gesicht sitzt, „die ihr einen glühenden Stachel bohre bis ins Mark hinein.“ (SS 57) Hier wird ein Tier mit einem anderen verglichen, um weitere schreckliche Merkmale, wie den brennenden Stachel⁷²¹, anführen zu können. Die Vermischung zweier Wesen oder zumindest ihrer Fähigkeiten ist typisch für das schauerliche Genre. Wespen gelten im Gegensatz zu Bienen als böse, nutzlos und brutal. Sie können mehrmals zustechen und dabei feurige Schmerzen verursachen, weshalb ihre Verwandtschaft zum Diabolischen naheliegend ist.

⁷²¹ Über die sexuellen Konnotationen der Wespe wurde bereits in Kapitel 4.1.3. gesprochen.

Als Diener des Teufels erscheinen in der Novelle die Eichhörnchen. Sie helfen dem Jägersmann bei der Erledigung der Aufgabe und ziehen die Buchen durch die Lüfte auf den Hügel. Sie werden als „feurige“ Tiere beschrieben, die übernatürliche Fähigkeiten haben und dem Höllenlord still und heimlich ergeben sind:

Da lief ein unschuldig Bübchen, Gott und Menschen lieb, aus Angst um den Vater ungeheißnen Sumiswald zu. Als er gegen den Kirchstalden kam, sah er von dort die Buchen auffahren vom Boden, jede von zwei feurigen Eichhörnchen gezogen, und nebenbei sah er reiten auf schwarzem Bocke einen grünen Mann, eine feurige Geißel hatte er in der Hand, einen feurigen Bart im Gesichte, und auf dem Hute schwankte glutrot eine Feder. (SS 52)

Dass die Eichhörnchen Tiere des Bösen sind, zeigt sich schon in den physiognomischen Ähnlichkeiten zum Teufel. Ihre feurige Farbe und auch ihre „Fratze“ machen sie zu Abkömmlingen des Antichristen. Zudem wird der wüste Knecht der zweiten Binnenerzählung mit diesem Tier verglichen: „Sein Haar war schön gelockt, aber man wusste nicht, war es rot oder falb, im Schatten war es das schönste Flachshaar, schien aber die Sonne darauf, so hatte kein Eichhörnchen einen röttern Pelz.“ (SS 102) Gotthelf greift hier auf die im Volksglauben vertretene Ansicht zurück, die dieses Tier aufgrund seiner Hastigkeit und Gier als Personifikation des Teufels versteht.

Als ein wichtiges Tier des Bösen tritt in dieser Erzählung die Katze auf. Der Autor orientiert sich in der Darstellung dieser ebenfalls an der negativen Symbolik, welche ihr im christlichen Glauben zukommt. Sie versinnbildlicht „die ewige Auseinandersetzung zwischen dem wahren Glauben und der heidnischen, abergläubischen Furcht [...], bei deren Bekämpfung der Pfarrer über göttliche Kraft verfügt.“⁷²² Katzen werden oft mit schlechten Ereignissen, Hexen oder dunklen Mächten assoziiert. Sie bringen Unglück und sind wild, listreich und unzähmbar. Sie stehen für die Finsternis, Begierde, Sünde und sogar den Teufel selbst. So werden die perfiden und zügellosen Knechte und Mägde der zweiten Binnenerzählung mit einer Schar Katzen verglichen, um ihre Hoffart und Gewalt zu betonen:

So ginge es zu im Hause drunten, und das sämtliche Gesinde glich bald einer Rudel Katzen, wenn sie am wütesten tun. [...] Sie neckten die Nachbarn, quälten das Vieh, höhnten jeden Gottesdienst, leugneten alle höhere Gewalt und plagten auf alle Weise den Priester, der strafend zu ihnen geredet hatte; kurz, sie hatten keine Furcht mehr vor Gott und Menschen und taten alle Tage wüster. (SS 100)

Katzen können sich unbemerkt heranschleichen und aus dem Hinterhalt angreifen und sehen selbst bei Nacht. Daher ist ihre Verwandtschaft zu den Spinnen dieser Novelle naheliegend: Die Spinne springt ihren Feind an wie eine Katze (SS 78), sie „schnurrt“ im Holz

⁷²² Wozniak (2008), S. 17.

wie eine Katze (SS 91) und sie lauert auf die richtige Gelegenheit wie eine solche. Sobald frevelhafte Gedanken und Taten Einzug finden, ist ein behagliches Schnurren im Haus zu vernehmen und der eingesperrten Spinne kommt neuerlich Macht zu. Die Katzensymbolik setzt sich in allen drei Erzählebenen durch und manifestiert das Böse in tierischer Gestalt. Sie steht für die üble Gesinnung, von welcher sie gleichsam zehrt: „Nur wenn böse Gedanken in mir aufstiegen, die dem Teufel zur Handhabe werden konnten, so war es mir, als schnurre es hinter mir, wie eine Katze schnurret, wenn man sich mit ihr einlässt [...]“ (SS 91) In Zeiten von Gottesfurcht und Gutmütigkeit ist sie allerdings so machtlos wie ihr liebste Opfer, die Maus: „Sonst aber hält sie sich mäusestill da innen, und solange man hier außen Gott nicht vergisst, muss sie warten da innen.“ (SS 91) Diese körperliche Abwesenheit bei auditiver Präsenz verstärkt das Unheimliche und die Furcht vor dem Ungewissen nur umso mehr. Durch die ihr zugeschriebene Unberechenbarkeit und Wildheit, aber auch durch die Beziehung zur tödlichen Spinne dient die Katze hier als Schauerelement:

Wenn sie hier am Tische saßen, so war es ihnen, entweder als schnurre hinter ihnen behaglich die Katze, oder als ginge leise das Loch auf, und die Spinne ziehe nach ihrem Nacken. [...] Aber während allen dreien Tagen soll man im ganzen Hause ein seltsam Surren gehört haben wie das einer Katze, welcher es behaglich wird, weil man ihr den Balg streicht. Doch die Katze, von welcher es kam, konnte man trotz alles Suchens nicht finden; da ward manchem unheimlich, und trotz aller Herrlichkeit lief er mitten aus dem Feste. (SS 98-99)

Die Katze fügt sich nicht in das idyllische Bild der bäuerlichen, friedlichen Welt ein, sondern jagt und hat Böses im Sinn. Als ein unschuldiges Bübchen von der frommen Mutter geschickt wird, um Hilfe zu holen, wird der kleine Bub von „guten“ Tieren umgeben. Pongs erklärt hierzu: „Daß das Bübchen von seinen Tieren umspielt ist, rückt es unwillkürlich in die Märchensphäre, steigert den Hilfwert eines so kindlich unbedingten Herzens.“⁷²³ Die Treue, Gutmütigkeit und Arglosigkeit des Kindes werden durch seine tierischen Begleiter unterstrichen. Das perfekte Bild zerstört allerdings die jagende Katze, die das Kaninchen des Buben jagt. Das Böse lauert dem gottesfürchtigen, unschuldigen Menschen auf und versucht die Idylle zu zerstören.

Dieses Bübchen musste das arme Weib als seinen Boten brauchen, wusste nicht, ob es den Acker finden, ob seine Beinchen dahin ihn tragen würden. Aber das treue Bübchen sah, in welcher Angst die Mutter war, und lief und fiel und stand wieder auf, und die Katze jagte sein Kaninchen, Tauben und Hühner liefen ihm um die Füße, stoßend und spielend sprang sein Lamm ihm nach, aber das Bübchen sah alles nicht, ließ sich nicht säumen und richtete treulich seine Botschaft aus. (SS 69)

⁷²³ Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Band IV: Symbolik der Einfachen Formen. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1973, S. 171.

Das Kaninchen und das Lamm symbolisieren in dieser Szene den christlichen Glauben, die Auferstehung Christi und die Wiedergeburt. Sie sind wehrlose Tiere, die für den gläubigen, treuen, reinen Menschen stehen. Das Böse, symbolisiert durch die Katze, möchte in diese Ordnung eindringen und Unheil anrichten. Bemerkenswert ist, dass die Tiere des Teufels eigentlich kleine Lebewesen sind, die der Mensch leicht überwältigen könnte, kämen ihnen nicht überirdische Kräfte zu. Doch aufgrund ihrer Verbindung zu übernatürlichen Mächten befinden sie sich in einem für den Menschen nicht mehr beeinflussbaren Bereich und die Möglichkeiten des Handelns, der Rettung, sind begrenzt. Der Mensch wird zweifelnd und beängstigt sich selbst überlassen und kann in dieser Novelle die Befreiung lediglich bei Gott finden.

Die Spinne(n)

Kein Tier personifiziert das Böse in Gotthelfs Erzählung so intensiv und explizit wie die Spinne. Ihr wird eine tragende und zerstörerische Rolle zuteil, in ihr manifestiert sich das schauerliche Übernatürliche. Im Volksglauben gilt die Spinne als Dienerin des Teufels und Abbild des Bösen. Sie missachtet Gottes Gebote und die weltliche Ordnung. Sie versinnbildlicht die aufrührerische Frau, die keine Autoritäten akzeptiert. Sie ist eine kämpferische und starrköpfige Einzelgängerin. Allerdings ist auch die Spinne ein von Gott geschaffenes Wesen, welches wegen seiner Fähigkeiten und seines transzendenten Wissens geschätzt wurde. Vor allem die Kreuzspinne symbolisiert aufgrund ihrer Erscheinung das Christentum und die kosmische Ordnung. Folglich lässt sich der Schluss ziehen, dass die Kreuzspinne, in welche Christine verwandelt wird, nicht nur eine Dienerin des Teufels ist, sondern auch ein Racheinstrument Gottes.

In Anlehnung an den Arachne-Mythos wird in dieser Novelle die Metamorphose durch das Bespritzen mit Weihwasser ausgelöst. Die Göttin Athene benetzt Arachne mit den Säften von Hecates Kraut und initiiert dadurch die Verwandlung des Mädchens. Analog dazu kann die Transformation Christines als gottgewollte Strafe für die Sünden und die Vermessenheit der Menschen gesehen werden:

Und wie der Lechzende in des Stromes kühle Flut, wie der Held zur Schlacht stürzte der Priester den Stalden nieder, stürzte zum kühnsten Kampf, drang zwischen den Grünen und Christine, die eben das Kindlein in des andern Arme legen wollte, mitten hinein, schmetterte zwischen sie die drei höchsten heiligen Namen, hält das Heiligste dem Grünen ans Gesicht, sprengt heiliges Wasser über das Kind und trifft Christine zugleich. Da fährt mit fürchterlichem Wehegeheul der Grüne von dannen, wie ein glutroter Streifen zuckt er dahin, bis die Erde ihn verschlingt; vom geweihten Wasser berührt, schrumpft mit entsetzlichem Zischen Christine zusammen [...]. (SS 75-76)

Der Priester stellt sich im „heilige[n] Kampfesdrang“ (SS 75), mit religiösen Utensilien bewaffnet, dem Widersacher Gottes und seiner Dienerin. Während der Teufel „mit fürchterlichem Wehegeheul“ (SS 76) plötzlich verschwindet und sich auch nicht mehr zeigt, teilt die Lindauerin das Schicksal der hochmütigen Arachne und wird verwandelt. Die Kategorisierung dieser Metamorphose, wie auch der Identität der unheimlichen, bedrohlichen Spinne ist äußerst problematisch. In der Forschung wurde dieses Thema sehr differenziert ausgelegt.⁷²⁴ Während die Geburtsmetaphorik weitestgehend erkannt und im Konsens beschrieben wurde, werfen die Untersuchungen zur Verwandlung selbst viele Fragen zum Verursacher der Metamorphose und dem Bewusstsein des postmetamorphen Wesens auf. Das spinnengleiche Mal auf Christines Gesicht wird „ausgebrütet“, bis sich das Böse in seinem vollen Umfang in der Geburt einer Spinnenarmee entlädt:

Je näher der Tag der Geburt kam, desto schrecklicher ward der Brand auf ihrer Wange, desto mächtiger dehnte der schwarze Punkt sich aus, deutliche Beine streckte er von sich aus, kurze Haare trieb er empor, glänzende Punkte und Streifen erschienen auf seinem Rücken, und zum Kopfe war der Höcker, und glänzend und giftig blitzte es aus demselben wie aus zwei Augen hervor. Laut auf schrien alle, wenn sie die giftige Kreuzspinne sahen auf Christines Gesicht, und voll Angst und Grauen flohen sie, wenn sie sahen, wie sie fest saß im Gesichte und aus demselben herausgewachsen. (SS 59)

Die Spinne auf Christines Wange wächst nach außen und entwickelt sich wie ein Kind im Mutterleib. Sie wird zu einem Teil von Christine, die in ihrem Schmerz „erwildet“ (SS 58), und „glotzt“ (SS 60) die Menschen schadenfroh an. Das Spinnenkind entstammt dem Pakt zwischen der Lindauerin und dem Teufel und quält seine Mutter zur Erinnerung an die Abmachung:

Unterdessen aber hörte der Schmerz nicht auf, jedes Bein war ein Höllenbrand, der Spinne Leib die Hölle selbst, und als des Weibes erwartete Stunde kam, da war es Christine, als umwallte sie ein Feuermeer, als wühlten feurige Messer in ihrem Mark, als führen feurige Wirbelwinde durch ihr Gehirn. Die Spinne aber schwoll an, bäumte sich auf, und zwischen den kurzen Borsten hervor quollen giftig ihre Augen. Als Christine in ihrer glühenden Pein nirgends Teilnahme, fand, da stürzte sie einer Wirbelsinigen gleich den Weg entlang, den der Priester kommen musste. [...] Verzweifeln warf Christine sich ihm in den Weg, umfasste sein Knie, bat um Lösung aus ihrer Hölle, um das Opfer des Kindes, das noch kein Leben kenne, und die Spinne schwoll noch höher auf, funkelte schrecklich schwarz in Christines rot angelaufenem Gesichte, und mit grässlichen Blicken glotzte sie nach des Priesters heiligen Geräten und Zeichen. Dieser aber schob Christine rasch zur Seite und schlug das heilige Zeichen; er sah da den Feind wohl, aber er ließ den Kampf, um eine Seele zu retten. (SS 60-61)

Christine versucht alles, um Erlösung zu finden. Der Priester erkennt den bösen Widersacher in ihrem Gesicht, eilt aber dem Neugeborenen zu Hilfe. Riegler sieht in der

⁷²⁴ Vgl. Heath (2011), S. 336-339.

Kreuzspinne „natürlich [...] eine Inkarnation des Teufels selbst“⁷²⁵, ein „dämonisches Wesen“⁷²⁶. Guggisberg beschreibt sie als „Gegenstück zur Stigmatisierung der Heiligen“⁷²⁷, während Schöne übertriebene Parallelen zu den „Plagen, die im Alten Testament Ägypten verheerten“⁷²⁸, zieht. Als das Baby gerettet wird, kulminiert Christines Schmerz schließlich in der Geburt einer Spinnenarmee und die Lindauerin schleicht, erschöpft von den Strapazen dieser höllischen Geburt, „einer Wöchnerin gleich“ (SS 62), nach Hause:

[...] ihr gramselten über das Gesicht weg, über alle Glieder weg, als ob alles an ihm lebendig würde und glühend gramsle über den ganzen Leib weg. Da sah sie in des Blitzes fahlem Scheine langbeinig, giftig, unzählbar schwarze Spinnchen laufen über ihre Glieder, hinaus in die Nacht, und den Entschwundenen liefen langbeinig, giftig, unzählbar andere nach. Endlich sah sie keine mehr den frühern folgen, der Brand im Gesichte legte sich, die Spinne ließ sich nieder, ward zum fast unsichtbaren Punkte wieder, schaute mit erlöschenden Augen ihrer Höllenbrut nach, die sie geboren hatte [...]. (SS 61-62)

Diese Spinnen richten verheerenden Schaden an, sie befallen Menschen wie Vieh und verbreiten Angst und Schrecken. Sie werden als „Krankheit“ (SS 67) bezeichnet und als „eine Plage des Bösen [...], eine Mahnung, den Pacht zu halten,“ (SS 64) angesehen. Ferner werden sie mit der Pest⁷²⁹ verglichen, weil sie schwarze Beulen hinterlassen (SS 77) und es kein Entrinnen zu geben scheint (SS 88: „Der schwarze Tod war zu Ende.“). Gallagher spricht dabei von einem „symbol for an eradicable plague on the community.“⁷³⁰ Die Spinne auf Christines Gesicht bläht sich immer wieder auf und scheint ihren Kindern die Richtung der Vernichtung zu weisen: „Aber sobald irgendeiner dachte oder sagte: das Übel lasse von selbst nach, und man sollte sich wohl bedenken, ehe man an einem Kinde sich versündige, so flammte auf Christines Höllenpein, die Spinne blähte sich hochauf, und dem, der so gedacht oder geredet, kehrte mit neuer Wut der Tod in seine Herde ein.“ (SS 67)

Christine überredet schließlich, „verwildert, rachedurstig, aufs Neue von der wachsenden Spinne gefoltert“ (SS 64), die Dorfgemeinschaft, das nächste Neugeborene dem

⁷²⁵ Riegler (1925-1926), S. 63.

⁷²⁶ Ebd., S. 64.

⁷²⁷ Guggisberg, Kurt: Jeremias Gotthelf. Christentum und Leben. Zürich: Niehans 1939, S. 113.

⁷²⁸ Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 2., überarb. und erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968, S. 172.

⁷²⁹ Vgl. König (2014), S. 18: „Der literarische Bezug zur Pest kann auch geschichtlich untermauert werden. In Sumiswald wütete der schwarze Tod 1434 verheerend, also genau zu jener Zeit, in der die Novelle die zweite Binnenhandlung präsentiert.“ Während der Bezug Gotthelfs zu lokalen Überlieferungen allgemein von der Forschung anerkannt wurde, entwickelte sich ferner die Theorie, dass die Gesichtskröte aus Grimms Märchen *Der undankbare Sohn* (KHM 145) als Inspiration für die Spinne auf Christines Wange gedient haben könnte (vgl. Brunner Ungrecht 1998, S. 114 oder Muschg 1931, S. 279).

⁷³⁰ Gallagher (2008), S. 706.

Teufel auszuhändigen. Im allerletzten Moment erscheint der Priester, rettet das Kind, vertreibt Satan und bewirkt durch das Bespritzen mit Weihwasser Christines Verwandlung. Die böse Lindauerin schrumpft daraufhin mit der „Spinne in ihrem Gesichte [...] zusammen, zischt in diese hinein, und diese sitzt nun giftstrotzend, trotzig mitten auf dem Kinde und sprüht aus ihren Augen zornige Blitze dem Priester entgegen.“ (SS 76) Die Literaturtheoretiker/innen warfen an dieser Stelle die Frage nach der Typologie der Verwandlung auf und zogen differierende Schlüsse. Lindemann sieht in der Spinne den Teufel höchstpersönlich und basiert seine Erkenntnisse auf zahlreichen Vergleichen und der ähnlichen Physiognomie beider⁷³¹. Für diese Position spricht, dass Gotthelf sich bei der Beschreibung der Spinne und des Teufels des gleichen Vokabulars bedient und beide mit dem Element des Feuers in Beziehung bringt. Die Spinne „glotzte giftig und schadenfroh“ (SS 80), „war nirgends und allenthalben“ (SS 81) und ihre „feurige[n] Füße fühlten sie im Nacken“ (SS 81). Ihre Ubiquität und ihre Letalität markieren sie als den Teufel selbst. Im Gegensatz dazu konstatiert Hahl bei Christine eine anti-christliche „Wiedergeburt als todbringende Pestspinne“⁷³², spricht dabei aber von einer „Entpersönlichung“⁷³³. Brunner Ungricht schließt sich dieser These an und erklärt die Metamorphose ebenfalls als „eine Entpersönlichung, die im gänzlichen Selbstverlust endet“⁷³⁴, und als eine „Verschmelzung mit der schwarzen Spinne zu einer Einheit.“⁷³⁵ Da die Spinne jedoch ihren Zorn an den Rittern (vgl. SS 81-85) und besonders an Christines Ehemann auslöst (vgl. SS 86), kann diese Theorie als entkräftet angesehen werden. Gotthelf selbst erzählt von der „grässlichen Spinne, in die Christine verwandelt worden war“ (SS 79) und impliziert dadurch eine passive, vollständige Metamorphose. Heath betont, dass „[n]icht eine Entpersönlichung erreicht [wird], sondern eine Entbindung des Wesens von einem örtlich gebundenen menschlichen Körper [...]“⁷³⁶. Er verortet diese Erzählung an die „Schnittstelle von Geburt und Hybridität“⁷³⁷ und erklärt, dass „Geburts- und Übernahmemotive vermengt [werden]“⁷³⁸. Denn bevor die Spinne aus Christines Körper entspringen und sich diesen einverleiben kann, existiert sie zunächst als Parasit in ihrem Gesicht. Pongs bestimmt hier „den Augenblick, da menschlicher Wille in tierischen Willen übergeht“⁷³⁹ und beschreibt die

⁷³¹ Vgl. Lindemann (1983), S. 85-95.

⁷³² Hahl (1993), S. 229.

⁷³³ Ebd., S. 230.

⁷³⁴ Brunner Ungricht (1998), S. 111.

⁷³⁵ Ebd.

⁷³⁶ Heath (2011), S. 338.

⁷³⁷ Ebd., S. 337.

⁷³⁸ Ebd.

⁷³⁹ Pongs (1973), S. 169.

Auflösung des Menschen im Tier. Heath kommt zu folgender Schlussfolgerung: „Vielmehr haben wir es mit einer Stase zu tun, in der Aspekte der menschlichen Persönlichkeit in Tiergestalt erhalten bleiben: bevor Christine in ein undomestiziertes Tier verwandelt wurde, war ihr Menschsein von einer ‚wilden‘, ‚bösen‘ und ‚handlichen‘ Art geprägt.“⁷⁴⁰ Auch Bynum vertritt die Meinung, dass es bei Metamorphosen selten zu einem wirklichen Ersatz kommt, sondern vielmehr zu einer Vermischung verschiedener, einander jedoch ähnlicher Arten.⁷⁴¹ Heath versteht daher die gefährliche Spinne als „eine Synthese des Teuflischen und des Tierischen mit dem wilden Weib“⁷⁴², als eine „Spiegelung ihrer inneren Natur, eine Expulsion ihres Seelenlebens“⁷⁴³. Er geht von einer „Spannung zwischen Änderung und Stase“⁷⁴⁴ aus und betont die Unmöglichkeit einer eindeutigen Kategorisierung: „Die Spinne kann so Verschiedenes verkörpern und in ihrer Symbolik genauso unfassbar sein wie in ihrer Ortsgebundenheit.“⁷⁴⁵

Dieses Tier ist das Produkt der Vermischung des Bösen und des Weiblichen, in ihm zeigt sich die „Angst vor der Emanzipation der Frau“⁷⁴⁶ und ihres verführerischen wie verführbaren Wesens. Die Verwandlung Christines in das Tier des Bösen spiegelt ebenfalls das Misstrauen gegenüber Fremden und Einzelgänger/innen wider.⁷⁴⁷ In der Spinne manifestiert sich der „Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen“⁷⁴⁸ und sie wird zum tierischen Symbol für „Gottlosigkeit, Verführbarkeit und menschliche Schwäche“⁷⁴⁹, „für die sinnlichen Begierden, die Gottvergessenheit, den Hochmut und die Selbstsucht“⁷⁵⁰. In ihrer Mahnfunktion warnt sie vor Hoffart, Materialismus, „Leidenschaftlichkeit“⁷⁵¹ und dem zu bezähmenden Tier im Menschen. Als Seuche⁷⁵² bestraft sie den Menschen für sein sündhaftes und triebhaftes Wesen und führt ihn auf den Pfad der „Gottesfurcht“⁷⁵³ und „Demut“⁷⁵⁴ zurück. Folglich bleiben in dieser Novelle die unschuldigen Kinder von der Spinne verschont. Muschg erklärt: „[Gotthelfs] Spinne ist jenseits alles Faßbaren entsprungen und

⁷⁴⁰ Heath (2011), S. 339.

⁷⁴¹ Vgl. Bynum, Caroline Walker: *Metamorphosis and identity*. New York: Zone Books 2001, S. 19-20.

⁷⁴² Heath (2011), S. 340.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Ebd., S. 342.

⁷⁴⁵ Ebd., S. 338.

⁷⁴⁶ Wozniak (2008), S. 7.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd., S. 33.

⁷⁴⁸ Brunner Ungrecht (1998), S. 108.

⁷⁴⁹ Heiniger (2015), S. 308.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 317.

⁷⁵¹ Ebd., S. 313.

⁷⁵² Vgl. Lindemann (1983), S. 15.

⁷⁵³ Hahl (1993), S. 195.

⁷⁵⁴ Butzer und Jacob (2008), S. 362.

spottet jeder vernünftigen Erklärung. Sie ist die Pest, die Tyrannei, die Bosheit der Menschen, der Krieg, die Leidenschaft, der Teufel – sie bedeutet alles Grauen der Welt in allen seinen Gestalten.⁷⁵⁵ Sie transportiert all diese menschlichen Ängste und ist „in jeder ihrer Eigenschaften und in ihrer äußeren Erscheinungsform noch einmal verzerrtes Abbild der Verzerrung der Schöpfung Gottes in der Gestalt des Teufels.“⁷⁵⁶ Dieses Wesen ist weder Mensch noch Tier, es handelt durch und durch unnatürlich und evoziert durch seine hybride Ambivalenz einen unheimlichen Schauer. Die Spinne ist eine „Ausgeburt aus der Unzucht des Teufels mit unreinen Weibern“⁷⁵⁷ und wird „mit Eigenschaften versehen, die der natürlichen Gattung Spinnen nicht eigentümlich ist [...]“.⁷⁵⁸ Durch ihre Vergleiche mit anderen Tieren, wie der Katze, wird sie als „Untier“ markiert, als atypisches Wesen, das einer genaueren Beschreibung bedarf. Sie überschreitet nicht nur äußerliche, sondern auch innerliche Grenzen und legt übernatürliche Kräfte an den Tag. Dadurch wird sie innerhalb der Erzählung zu einer unheimlichen Bedrohung und zum literarischen Schauerelement. Die Spinne ist unberechenbar, tödlich, stark und teuflisch. Sie geht zielgerichtet und rücksichtslos vor. Zudem drängt sich den Leser/innen der Eindruck auf, dass sie wohl niemals verschwinden, sondern „als Dauerbedrohung der Humanität“⁷⁵⁹ immer in dem dunklen Fensterpfosten auf ihre Gelegenheit für einen neuerlichen Rachefeldzug warten wird.

4.2. Storms *Der Schimmelreiter*

4.2.1. Inhalt

Theodor Storms (1817-1888) letzte und bekannteste Erzählung *Der Schimmelreiter* erschien erstmals 1888 und wird als ein Meisterwerk der Kombination von irrealen Elementen einer Gespenstergeschichte und den Charakteristiken einer realistischen Novelle gefeiert. Unwirkliche und wunderbare Aspekte des Übernatürlichen werden mit wahren Begebenheiten vermischt, sodass weder die Figuren, noch die Leser/innen die Grenze zwischen Faktum und Fiktion ausmachen können. In einer dreistufigen Erzählstruktur wird die Geschichte von Hauke Haien dargelegt, einem ambitionierten und begabten Einzelgänger, der

⁷⁵⁵ Muschg, Walter: Pamphlet und Bekenntnis. Aufsätze und Reden. Olten: Walter-Verlag 1968, S. 222.

⁷⁵⁶ Lindemann (1983), S. 94.

⁷⁵⁷ Freund (1990), S. 128.

⁷⁵⁸ Lindemann (1983), S. 95.

⁷⁵⁹ Mieder (1994), S. 135.

es zum Deichgrafen und viel Besitz bringt, aber schließlich den Kampf gegen die Natur verliert und in einem Unwetter – gemeinsam mit seinem Teufelspferd – den Tod findet.

In der ersten Erzählebene berichtet ein namenloser Mann⁷⁶⁰, wie er im Haus der Urgroßmutter, „vor reichlich einem halben Jahrhundert“⁷⁶¹, auf eine Geschichte gestoßen war, die ihm noch immer in schauerlicher Erinnerung geblieben ist. Sogleich wird diese Gespenstergeschichte in der Rahmenhandlung wiedergegeben und der zweite Erzähler schildert, wie er „im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts, an einem Oktobernachmittag [...] bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlang[reitet]“ (SR 3) und einem unheimlichen Reiter auf einem Schimmel begegnet, der sich lautlos in einen Bruch im Deich stürzt. Der Erzähler kehrt daraufhin in ein Gasthaus ein, wo er auf einen alten Schulmeister trifft, den dritten und endgültigen Narrator der Binnenhandlung. Dieser berichtet von den Begebenheiten, die sich „[i]n der Mitte des vorigen Jahrhunderts“ (SR 9) ereignet haben sollen, und konstruiert den Mythos um Hauke Haien, der letztendlich zum schauerlichen Schimmelreiter wurde. Der Schulmeister betont, dass in der Geschichte „viel Aberglaube dazwischen [ist]“ (SR 8) und keiner so recht die Wahrheit herauslesen kann.

Hauke Haien ist von Kindesbeinen an ein intelligenter, ehrgeiziger und zurückgezogener Junge. Im Selbststudium eignet er sich viel Wissen und Fertigkeiten an, die ihn noch mehr von den restlichen Kindern isolieren und zum Außenseiter machen. Er wächst zu einem visionären, jedoch trotzig und hochmütigen jungen Mann auf, der rücksichtslos seine Pläne verfolgt. Als er den geliebten Angorakater seiner alten Nachbarin Trien' Jans bei einem Kampf um einen gejagten Eisvogel erwürgt, wird er von dieser verflucht und vom Vater an den Hof des damaligen Deichgrafen Volkerts geschickt. Dort macht sich Hauke nicht nur um mathematische Berechnungen und die notwendigen Aufgaben verdient, sondern auch um das Herz der Tochter des Deichgrafen. Durch die folgende Heirat mit Elke steigt er schließlich selbst zum Deichgrafen auf und schmiedet ambitionierte Pläne zur Erneuerung des Deiches, um das Dorf vor einer großen Sturmflut schützen zu können. Bei der entschlossenen und aufklärerischen Realisierung seines Zieles macht er sich Feinde in der abergläubischen und traditionellen Dorfgemeinschaft. Als er sodann einem dubiosen Fremden einen mageren und unheimlichen Schimmel abkauft, wird er selbst als teuflischer Schimmelreiter von den Menschen gefürchtet, da diese in dem Pferd das wiederbelebte

⁷⁶⁰ In der Literaturwissenschaft wird gemeinhin die Ansicht vertreten, dass es sich bei diesem Erzähler der ersten Ebene um den Autor selbst handelt.

⁷⁶¹ Storm, Theodor: *Der Schimmelreiter*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 3. Im Folgenden wird jedes Zitat aus *Der Schimmelreiter* im Fließtext in Klammern mit der Abkürzung SR und der relevanten Seite angegeben.

Skelett von der Insel Jevershallig sehen. Reiter und Pferd erscheinen zunehmend in einer symbiotischen Verbindung zum Bösen und werden von den meisten Dorfbewohner/innen gemieden und wegen ihrer Andersartigkeit ausgegrenzt. Weiters bewahrt Hauke einen kleinen Hund, den die Arbeiter aus abergläubischen Überzeugungen als lebendiges Opfer in den Deich einbauen wollten, vor dem Tod und stellt sich dadurch gegen den irrationalen Volksglauben und entfremdet sich vollends von den Mitmenschen. Als er entdeckt, dass der Deich von Mäusen mit Gängen durchhöhlt wurde, will er sofort umfangreiche Reparaturen und Umbauarbeiten vornehmen, doch wird er nicht von den restlichen Männern unterstützt. Diese schaffen es ihm die erforderlichen Baumaßnahmen auszureden und ihn mit den nötigsten Reparaturen zu vertrösten. „Hauke Haiens Untergang beginnt dort, wo er den Widerstand gegen die Welt aufgegeben hat, wo er sich selber untreu wird“⁷⁶², denn letztlich scheitert er an seiner Vereinsamung und dem vergeblichen Kampf gegen die Mächte der Natur. Bei einem schweren Unwetter bricht der Deich an der Verbindungsstelle zwischen Alt und Neu und Hauke muss „selber als lebendiges Opfer sein Werk festigen.“⁷⁶³ Er muss mitansehen, wie seine Frau Elke und die gemeinsame, geistig beeinträchtigte Tochter Wienke von einer Sturmflut erfasst werden. Hauke stürzt sich, letzte Worte an Gott richtend, mitsamt seinem treuen Schimmel in die Fluten und geht fortan als gespenstischer Schimmelreiter bei Wolkenbruch und Sturm um – sein tragisches Ende immerwährend wiederholend. So beendet der aufklärerische Schulmeister seine „nach bestem Wissen“ (SR 144) berichtete Erzählung, warnt vor dem Aberglauben und lobt Hauke und sein Schaffen. Am nächsten Morgen reitet der zweite Erzähler, der sich damit rühmte „die Spreu vom Weizen sondern“ (SR 9) – also Wahres und Aberglauben trennen – zu können, „beim goldensten Sonnenlichte, das über einer weiten Verwüstung aufgegangen war, [...] über den Hauke-Haien-Deich zur Stadt hinunter.“ (SR 146)

Die Novelle entfaltet nicht nur „a pattern of supernatural influence“⁷⁶⁴, sondern auch eine Reihe oppositärer Konstellationen: „Der Mensch wird dem Tier gegenübergestellt, der Glaube dem Aberglauben, die Vernunft dem Irrationalen.“⁷⁶⁵ Storm führt übernatürliche und unheimliche Elemente ein, ohne eine rationale Erklärung für diese bereitzustellen. Er reflektiert die Geschehnisse und die Gemütswelt seiner Figuren mit Hilfe von Tieren und der Natur. Er bezieht die Leser/innen „durch Unterbrechungen und mehrfaches

⁷⁶² Klein (1954), S. 268.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Stiffler (1993), S. 80.

⁷⁶⁵ Wozniak (2008), S. 40-41.

Räsonieren über das gerade Erzählte“⁷⁶⁶ in seine fantastische Erzählung mit ein und erzeugt die Illusion einer Nacherzählung von wahren Begebenheiten.

4.2.2. Genese und Rezeption

Theodor Storm ließ sich für diese Erzählung von Tod, Einsamkeit und Vergänglichkeit von verschiedenen Sagen und Legenden inspirieren und verarbeitete durchaus historische Begebenheiten, wie die große Sturmflut von 1756.⁷⁶⁷ Klein meint jedoch, dass Storms Realismus ins Mythische übergeht und die Sphären des Bekannten und Erklärbaren verlässt.⁷⁶⁸ Der Autor war schon seit seiner Kindheit fasziniert vom Okkulten und Unheimlichen und hegte ein intensives Interesse für das rational Unerklärliche und Übernatürliche.⁷⁶⁹ Trotz seines „Hang[es] zum Geschichtenerzählen und zum Unheimlichen“⁷⁷⁰ verlor er nicht den Glauben an die Ratio und die Wissenschaft, wie aus einem Brief an Gottfried Keller deutlich hervorgeht: „Ich stehe diesen Dingen im einzelnen Falle zwar zweifelnd oder gar ungläubig, im Allgemeinen dagegen sehr anheimstellend gegenüber; nicht daß ich Un- oder Uebernatürliches glaubte, wohl aber, daß das Natürliche, was nicht unter die alltäglichen Wahrnehmungen fällt, bei Weitem noch nicht erkannt ist.“⁷⁷¹ Wissenschaft und Fantastik sind für Storm keine antagonistischen Positionen, sondern können sich seiner Überzeugung zufolge komplementieren. Er bemüht sich immer wieder beide Vorstellungen zusammenzuführen, „ohne dass er sich der Skurrilität dieser Versuche dabei bewusst ist“⁷⁷², meint Demandt. Stiffler sieht gerade in der „opposition of Romantic elements with Enlightenment thought“⁷⁷³ die besondere, strukturelle Basis für dieses Werk.

⁷⁶⁶ Eversberg, Gerd (Hg.): Der Schimmelreiter. Novelle von Theodor Storm. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 9), S. 400.

⁷⁶⁷ Storm bestätigte die Verwendung der *Sammlung einiger Husumischen Nachrichten*, insbesondere der Beschreibung der großen Sturmflut von 1756, für sein Werk (vgl. Stiffler 1993, S. 69).

⁷⁶⁸ Vgl. Klein (1954), S. 269.

⁷⁶⁹ Vgl. Stiffler (1993), S. 85: „He loved to listen to strange tales, collect them, publish them, and recite them. Also, he had a strong desire to experience the paranormal. Storm was, of course, influenced by the occult interests prevalent among his North Frisian countrymen. In addition, the premature loss of loved ones in his family as well as among those in his community certainly stimulated metaphysical questioning. Yet, Storm was non-committal about the reality of external supernatural influences.“

⁷⁷⁰ Eversberg, Gerd: Theodor Storm. Künstler – Jurist – Bürger. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH 2017, S. 16.

⁷⁷¹ Laage, Karl Ernst (Hg.): Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992, S. 92. (Brief vom 4. August 1882)

⁷⁷² Demandt, Christian: Religion und Religionskritik bei Theodor Storm. Berlin: Erich Schmidt 2010 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 8), S. 201.

⁷⁷³ Stiffler (1993), S. 86.

Für seine doppelte Rahmennovelle⁷⁷⁴ *Der Schimmelreiter*, die er erst kurz vor seinem Tod beendete, griff der studierte Jurist auf einen alten „Deichsagenstoff“ zurück, wie er auch seinem Freund Erich Schmidt in einem Brief berichtete: „Jetzt aber rührt sich ein alter mächtiger Deichsagenstoff in mir, und da werde ich die Augen offen halten; aber es gilt vorher noch viele Studien! Die Sache wird ein paar Jahrhunderte <zu>rück liegen.“⁷⁷⁵ Hierbei bezieht sich Storm auf eine Gespenstergeschichte, die unter dem Titel *Der gespenstische Reiter* im April 1838 in der Hamburger Zeitschrift *Lesefrüchte vom Felde der neuesten Literatur des In- und Auslandes* erschienen ist und welche er bei einem Familienbesuch gelesen hatte.⁷⁷⁶ Diese Weichselsage war zuerst in der Monatszeitschrift *Danziger Dampfboot: Für Geist, Humor, Satire, Poesie, Welt- und Volksleben, Korrespondenz, Kunst, Literatur und Theater* veröffentlicht worden und wird als die Hauptquelle für Storms Novelle gehandelt. Ferner finden sich Bezüge zur heimatlichen Folklore, Mythen und volkstümlichem Aberglauben. Seine Kindheitsfreundin Lena Wies machte den Autor mit der Legende des gespenstischen Schimmelreiters, der sich bei Sturmfluten mit seinem Pferd in den Bruch stürzt, bekannt.⁷⁷⁷ Das Motiv des weißen Pferdes entlehnte Storm der germanischen Mythologie. Zudem wird er auf seine eigenen Erinnerungen von den großen Überschwemmungen im Februar 1825, der sogenannten „Halligflut“, zurückgegriffen haben. Die Figur des Hauke Haien wiederum beruht auf keiner bestimmten historischen Person, jedoch könnten eine Reihe von Deichgrafen als Vorbild gedient haben.⁷⁷⁸ Zusätzlich lassen sich zahlreiche Schriften und Chroniken ausmachen, die die Genese dieser bekannten Novelle beeinflussten. So findet Stiffler wortähnliche Bezüge zur beschriebenen Schädlingsplage und den fünf erbsengroßen Totenköpfen, die der Pastor in seinem Waschbecken findet (SR 130-131), in *Anton Heimrichs nordfriesischer Chronik*.⁷⁷⁹ Eversberg spricht von „mehr als 50 Quellentexte[n], darunter regionale Chroniken, Texte zum Deichrecht und zur

⁷⁷⁴ Die Zuordnung dieser Erzählung zur Gattung Novelle wurde in der Wissenschaft angeregt diskutiert und Literaturtheoretiker/innen argumentierten auf Basis der umfangreichen Schicksalsbeschreibung für den Romanbegriff, eine Gespenstergeschichte, eine Erinnerungs- oder Persönlichkeitsnovelle (vgl. Stiffler 1993, S. 72-73 und S. 86-87).

⁷⁷⁵ Laage, Karl Ernst (Hg.): Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Zweiter Band: 1880-1888. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976, S. 107. (Brief vom 3. Februar 1885)

⁷⁷⁶ Vgl. Eversberg (2014), S. 379: „In dieser Geschichte [...] wird von einem Kaufmann berichtet, dem auf dem Wege von Danzig nach Marienburg an der Güttlander Weichselfähre ein Reiter auf weißem Pferd erscheint. Die Männer, die hier bei Eisgang Wache halten, erzählen ihm von einem Deichgeschworenen, der sich mit seinem Pferd in den Bruch gestürzt haben soll, nachdem er die Schuld für den schlecht gewarteten Deich auf sich genommen hat. Ross und Reiter erscheinen bis heute als gespenstiges Warnzeichen vor einem drohenden Deichbruch.“

⁷⁷⁷ Vgl. Stiffler (1993), S. 67.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., S. 68-69.

⁷⁷⁹ Vgl. ebd., S. 69.

Technik des Deichbaus, Landesbeschreibungen sowie volkskundliche und literarische Werke⁷⁸⁰, die Storm allesamt studierte und dokumentierte. Er beschäftigte sich mit den Sturmfluten an der Nordseeküste und der Geschichte und Technik des Deichbaus, er suchte bei Fachleuten Rat und sammelte „zwischen 1842 und 1850 nicht nur Sagen seiner Heimat, sondern schrieb auch allerlei historische Begebenheiten aus verschiedenen Quellen heraus [...]“⁷⁸¹ Seine Erfahrung als Rechtsanwalt bei „Deichangelegenheiten“⁷⁸² machte ihn darüber hinaus mit der Verwaltung von Kögen und der Betreuung von Deichen vertraut. Bis zuletzt feilte Storm an seinem Werk und änderte beispielsweise den Schlussteil noch kurz vor der Veröffentlichung, indem er eine „letzte kleine Szene“ strich, weil diese „zu sehr aus der Stimmung fiel.“⁷⁸³ Eversberg erklärt hierzu: „Diese Streichung betrifft [...] einen längeren Abschnitt, in dem der Schulmeister davon erzählt, wie Carsten, der frühere Dienstjunge des Deichgrafen, den Untergang seines Herren erlebt hat. Storm lässt Carsten der Frau seines Dienstherrn jene Geschichte erzählen, in der Hauke Haien vom Teufel geholt wird.“⁷⁸⁴ Diese sehr eindeutige Szene hätte das Gleichgewicht zwischen dem Übernatürlichen und dem Realistischen gestört und die nachdenkliche, zögerliche Abschlussstimmung unmöglich gemacht.

Schon seit seinem erstmaligen Erscheinen begeisterte *Der Schimmelreiter* seine Leser/innenschaft und wurde als Storms größtes Meisterwerk gefeiert. Dass sich die intensive Recherche und präzise Erarbeitung gelohnt haben, geht bereits aus einem Brief von Elwin Paetel, dem Verleger Storms, hervor: „Möge alle Welt den tiefen Eindruck, von nachhaltiger Wirkung, und gleichzeitig hohem Genuss vom ‚Schimmelreiter‘ empfangen, wie ich und darauf auch meine Frau, der ich die Korrekturbogen vorgelesen habe!“⁷⁸⁵ Über ein Jahrhundert später findet sich ein bemerkenswertes Korpus an Sekundärliteratur zu Storms letzter Novelle. Dabei steht einmal der „Konflikt zwischen dem Individuum und der Gemeinschaft“⁷⁸⁶ im Zentrum der Forschung, dann wiederum die tragische Unausweichlichkeit, traditionelle Geschlechtlichkeit oder das gesellschaftliche Versagen Haukes. Der

⁷⁸⁰ Eversberg (2014), S. 5.

⁷⁸¹ Ebd., S. 385.

⁷⁸² Vgl. ebd., S. 5.

⁷⁸³ Zitiert nach Albert Köster im Kommentar zu *Theodor Storms Sämtliche Werke*, aus einem verlorenen Brief Storms an den Verleger Elwin Paetel vom 3. März 1888. Storm nimmt in einem zweiten Brief vom selben Tag Bezug auf diesen. Vgl. Köster, Albert (Hg.): *Theodor Storms Sämtliche Werke* in acht Bänden. Bd. 8. Leipzig: Insel-Verlag 1923, S. 288.

⁷⁸⁴ Eversberg (2014), S. 403.

⁷⁸⁵ Berbig, Roland (Hg.): *Theodor Storm – Gebrüder Paetel. Briefwechsel. Kritische Ausgabe*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 246. (Brief vom 5. März 1888)

⁷⁸⁶ Zu einigen wichtigen Ergebnissen der Storm-Forschung vgl. Fasold, Regina: *Theodor Storm*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler Bd. 304), S. 158-167, hier S. 158.

Protagonist wird in einer historischen Periode als vom vergeblichen Kampf gegen die Natur getriebener Willensmensch gefeiert und in der nächsten schon als Teufelsgestalt kritisiert. Ob von der fantastischen Motivik oder der aufklärerischen Absicht ausgehend, dieses Werk bietet immensen Interpretationsspielraum, welcher von der Literaturwissenschaft genutzt, jedoch nicht ausgeschöpft wurde. Denn Storm schien all seine Lebensenergie in sein Lebenswerk fließen zu lassen: „[Er] schreibt den *Schimmelreiter* zu Ende. Und stirbt.“⁷⁸⁷

4.2.3. Schauerelemente

Für die Analyse von Storms Novelle *Der Schimmelreiter* sind die übernatürlichen und fantastischen Motive und Elemente von immenser Bedeutung. Der Autor, für den sich „Wissenschaftsgläubigkeit und phantastische Vorstellungen keineswegs aus[schließen]“⁷⁸⁸, wollte das Unheimliche die gesamte Erzählung hindurch aufrechterhalten. So verbindet eine schauerliche Fantastik, welche sich in der Figur des unheimlichen Reiters manifestiert, alle drei Erzählebenen miteinander und „der Charakter des Unheimlichen [wird] bewahrt, ohne daß die Erzählung je zu einer trivialen Spukgeschichte verkommt.“⁷⁸⁹ Das Rationale und das Irrationale stehen bei Storm in einer engen Wechselbeziehung zueinander und stellen sich gegenseitig permanent infrage. Weinreich spricht hierbei von einer „Ambivalenz in Natur und menschlichem Sein“⁷⁹⁰, während Demandt darin eine Spiegelung der Zerrissenheit dieser Zeit sieht, einem „Jahrhundert der großen Hoffnungen und herben Enttäuschungen, der idealistischen Höhenflüge und materialistischen Ernüchterung.“⁷⁹¹ Er erhebt diese Novelle „in den Rang des Paradigmatischen, des exemplarisch Einmaligen.“⁷⁹² Denn Storm gelingt es durch das Medium der Geistergeschichte unbewusste und verdrängte Inhalte zu offenbaren.⁷⁹³

Freund erklärt, dass sich in diesem Werk „Erklärbares und Unerklärliches, Wirklichkeit und Aberglaube mischen“⁷⁹⁴ und Spekulationen generieren. Diese finden sich sowohl in der inner-, wie auch in der außerliterarischen Realität. Die Einflüsse einer

⁷⁸⁷ Demandt (2010), S. 185.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 201.

⁷⁸⁹ Weinreich, Gerd: Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. Frankfurt am Main: Diesterweg 1988 (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur), S. 60.

⁷⁹⁰ Ebd., S. 61.

⁷⁹¹ Demandt (2010), S. 10.

⁷⁹² Ebd.

⁷⁹³ Vgl. Fasold (1997), S. 113.

⁷⁹⁴ Freund, Winfried: *Heros oder Dämon?* In: Freund, Winfried (Hg.): *Deutsche Novellen*. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 187-198, hier S. 194.

koexistierenden, aber unbekannten Dimension⁷⁹⁵ werden von den literarischen Figuren, aber auch von den Leser/innen wahrgenommen. Der erste Erzähler spricht von einem Schauergefühl, das ihn bei der Erinnerung an die Geschichte erfasst (SR 3), durch die Dorfgemeinschaft geht bei der Erwähnung des Schimmelreiters „eine Bewegung des Erschreckens“ (SR 7) und die Figuren sehen sich mit unerklärlichen Phänomenen konfrontiert. Das Schauerliche durchbricht die literarischen Barrieren und dringt in alle Ebenen ein. Dabei verliert es allerdings nie den Bezug zur Realität, denn „Storm beläßt diese Mittelwelt mit Absicht in sich und macht sie glaubhaft; so rührt sie an die Grenzen der uns bekannten Wirklichkeit.“⁷⁹⁶ Im Folgenden werden, der in Kapitel 2.5. vorgenommenen Kategorisierung folgend, die unterschiedlichen Elemente, die die Novelle *Der Schimmelreiter* als ein Werk der Schauerliteratur markieren, angeführt.

Das Unheimliche und das Fremde

In Storms Erzählung finden sich eine Reihe unheimlicher Ereignisse, die zu der schauerlichen und bedrohlichen Atmosphäre beitragen. Zudem werden diese oftmals nicht aufgelöst und rational erklärt. Bereits auf den ersten Seiten positioniert sich diese Geschichte als Schauernovelle: Noch bevor die eigentliche Erzählung wiedergegeben wird, wird von einem schauerlichen Gefühl beim Gedanken an diese gesprochen. Dadurch offenbart dieses Werk seinen unheimlichen Charakter, ehe überhaupt ein übernatürliches Ereignis stattfinden kann, und die Leser/innen nehmen eine klare Erwartungshaltung ein. Der Schauer wird vorab festgeschrieben und jede Kleinigkeit unter den Gesichtspunkten des Irrationalen interpretiert. Folglich wird die Begegnung des zweiten Erzählers mit dem mysteriösen Reiter als Geistererscheinung klassifiziert und eine rationale Erklärung wird durch die anschließende Geschichte des Schulmeisters ausgesetzt. Krech spricht in diesem Zusammenhang von Erinnerung als einer „Erfahrung des Unheimlichen“⁷⁹⁷ und erklärt: „Dieses Ineingreifen von Vergangenheit und Gegenwart läßt das Erzählte eine unheimliche Bedeutung gewinnen, weil nun zeitliche Zuordnungsmöglichkeiten und bislang plausible Realitätsebenen verschwimmen und hinfällig zu werden drohen.“⁷⁹⁸ Der Schimmelreiter, dessen Werdegang in der Binnenerzählung geschildert wird, erscheint plötzlich, bewegt sich lautlos und verschwindet ebenso unerwartet in den Fluten:

⁷⁹⁵ Vgl. Stiffler (1993), S. 73.

⁷⁹⁶ Klein (1954), S. 268.

⁷⁹⁷ Krech (1992), S. 152.

⁷⁹⁸ Ebd., S. 151.

Jetzt aber kam auf dem Deiche etwas gegen mich heran; ich hörte nichts; aber immer deutlicher, wenn der halbe Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, und bald, da sie näher kam, sah ich es, sie saß auf einem Pferde, einem hochbeinigen hageren Schimmel; ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern, und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen Antlitz. Wer war das? Was wollte der? – Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des Pferdes vernommen; und Ross und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren!

In Gedanken darüber ritt ich weiter; aber ich hatte nicht lange Zeit zum Denken; schon fuhr es von rückwärts wieder an mir vorbei; mir war, als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie fern und ferner vor mir; dann war's, als säh ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehen. (SR 5)

Der mysteriöse Reiter auf dem hageren Schimmel tritt wie ein teuflisches Gespenst auf, das, von tantalischen Qualen gepeinigt, zur endlosen Wiederholung seines tragischen Schicksals verdammt zu sein scheint. Der dunkle Mantel, sein bleiches Antlitz, seine Lautlosigkeit, das unheimliche Tier und vor allem seine feurigen Augen zeichnen den Reiter als Fremden in der rationalen Welt aus, als potentiell bedrohliches Wesen einer anderen Realität.

Storm betont – der späteren Auffassung Freuds gleich – die Augen als „carriers of the uncanny“⁷⁹⁹ und legt den Akzent auf das Motiv der Blicke. So finden sich in zahlreichen Textstellen Referenzen zu diversen Augen und Arten des Schauens: Trien' Jans Augen funkeln seltsam (vgl. SR 20-21), die schwarzen Augen der Vögel blitzen (vgl. SR 11), die grünen Augen des Angorakaters quellen hervor (vgl. SR 19, 21, 23, 26), Elke hat liebevolle und dunkle Augen (vgl. SR 28), Hauke hat scharfe, glückliche und ernste Augen (vgl. SR 15, 53, 65), der Schulmeister blickt aus klugen Augen (vgl. SR 56), es ist die Rede von bösen, brennenden, feinen, zornigen, erschrockenen Augen (vgl. SR 57, 59, 42, 81), wie auch von den blöden und matten Augen des Schimmels (vgl. SR 83), welche nach Haukes Pflege als feurig und braun beschrieben werden (vgl. SR 85). In Elkes Augen spiegelt sich ihre Liebe zu Hauke, die geistesabwesende Wienke schaut undefiniert ins Weite und die alte Trien' Jans leidet darunter, dass sie am Ende das Meer nicht mehr sehen kann. Storm setzt dieses wichtige Sinnesorgan, das dem Menschen zur Orientierung im Raum und Einordnung von Ereignissen dient, als Spiegel für die Unheimlichkeit der Seele und der Stimmung ein.

⁷⁹⁹ Schwarz, Anette: Social Subjects and Tragic Legacies: The Uncanny in Theodor Storm's *Der Schimmelreiter*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 73/3 (1998), S. 251-266, hier S. 257.

Zahlreiche Ereignisse legen die schauerliche Dimension der Erzählung offen und lassen Figuren wie Leser/innen gleichermaßen verwirrt und unsicher zurück. In dieser Unwissenheit manifestiert sich der Schauer in seiner reinsten Form. Unheimlich wirken nicht nur die Knochen auf Jevershallig, die vom Festland aus betrachtet eine Pferdeerscheinung darstellen und nach dem Auftritt des Schimmels gänzlich verschwinden, jedoch nach dessen Ableben wiedererscheinen, sondern auch die tragische Schicksalshaftigkeit, die den durch Trien' Jans verfluchten Hauke letztendlich dazu bewegt, selbst als etwas „Lebiges“ seinen Deich zu stärken und das Dorf durch sein Opfer zu retten. Neumann sieht aller Tragik Ursprung in ebendiesem Fluch (vgl. *SR* 19), der „von der einzigen in der Novelle erscheinenden Mutterfigur [...] ausgesprochen [wird]“. ⁸⁰⁰ Hauke wird unbewusst von diesem Orakel geleitet und alle gütigen Taten gelten als verzweifelte Wiedergutmachungsversuche am Katermord. ⁸⁰¹ Durch diese klassische Konstruktion verwirklicht Storm den „sozialen Charakter“ ⁸⁰² des Unheimlichen, gänzlich der Tradition griechischer Mythen und Dramen entsprechend.

Wie bereits bei Gotthelf wird auch in Storms Novelle das Fremde als etwas Unheimliches und Negatives angesehen. Hauke exkludiert sich durch sein Verhalten und sein aufklärerisches Wesen von der restlichen Bevölkerung und wird von dieser verteufelt. Er erwirbt seinen Schimmel von einem ausländischen „Vagabunden“ (vgl. *SR* 83), einem Slowaken (*SR* 84), der wie der Teufel beschrieben wird. Er hat eine braune Klaue, ist ein Unbekannter, er lacht diabolisch und verlangt als Preis für das Tier dreißig Taler – dieselbe Anzahl an Silberlingen erhielt auch Judas für seinen Verrat an Jesus. Einem Teufelspakt gleich wird der unheimliche Handel mit einem Handschlag besiegelt.

„[...] Und da, Frau, hab ich dem Burschen in die dargebotne braune Hand, die fast wie eine Klaue aussah, eingeschlagen. So haben wir den Schimmel, und ich denk auch, wohlfeil genug! Wunderlich nur war es, als ich mit den Pferden wegritt, hört ich bald hinter mir ein Lachen, und als ich den Kopf wandte, sah ich den Slowaken; der stand noch sperrbeinig, die Arme auf dem Rücken, und lachte wie ein Teufel hinter mir da-rein.“ (*SR* 84)

Hauke wundert sich selbst über die merkwürdige Begegnung und den unheimlichen Fremden, aber er fühlt sich vom Tier angezogen und kann dem ihn „wie bittend“ (*SR* 84) ansehenden Schimmel nicht widerstehen. Der Erwerb des Pferdes und die sich entwickelnde

⁸⁰⁰ Neumann, Christian: Zwischen Paradies und ödem Ort. Unbewusste Bedeutungsstrukturen in Theodor Storms novellistischem Spätwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 385), S. 109-110.

⁸⁰¹ Vgl. ebd., S. 106-108.

⁸⁰² Vgl. Schwarz (1998), S. 253.

symbiotische Beziehung zu seinem Reiter „geben im Dorf von Beginn an Anlaß zu Gerüchten, die genährt werden aus Aberglauben, Mystizismus und Phantasiegespinsten.“⁸⁰³

Das Übernatürliche, das Schauerliche

Der Schimmelreiter kann mit einer beachtlichen Fülle an irrationalen und schauerlichen Elementen aufwarten: So lassen nicht nur der bereits erwähnte Pferdespuk auf der Hallig und der Schimmelkauf die Leser/innen erschauern, sondern auch zahlreiche weitere Phänomene, die trotz eines intensiven Bemühens um eine sachliche Auslegung unerklärt bleiben und den Glauben an übernatürliche Kräfte stärken. „Auch rational bestimmte Menschen wie Tede Haien, Elke oder die Hauptfigur Hauke, der in seinem Denken verwandte Züge mit dem Schulmeister aufweist, sind nicht frei davon.“⁸⁰⁴ Niemand ist diesen irrationalen Einflüssen gegenüber vollends verschlossen. Hauke selbst ereilt ein schauerhaftes Gefühl, als er in jungen Jahren in aus den Eisspalten aufsteigenden Rauchwolken mysteriöse, dunkle, groteske Gestalten zu sehen glaubt.

Auf jenen Stellen war jetzt das Eis gespalten; wie Rauchwolken stieg es aus den Rissen, und über das ganze Watt spann sich ein Netz von Dampf und Nebel, das sich seltsam mit der Dämmerung des Abends mischte. Hauke sah mit starren Augen darauf hin; denn in dem Nebel schritten dunkle Gestalten auf und ab, sie schienen ihm so groß wie Menschen. Würdevoll, aber mit seltsamen, erschreckenden Gebärden; mit langen Nasen und Hälsen sah er sie fern an den rauchenden Spalten auf und ab spazieren; plötzlich begannen sie wie Narren unheimlich auf und ab zu springen, die großen über die kleinen und die kleinen gegen die großen; dann breiteten sie sich aus und verloren alle Form.

„Was wollen die? Sind es die Geister der Ertrunkenen?“, dachte Hauke. [...]

Erst als die Finsternis alles bedeckte, schritt er steifen langsamen Schrittes heimwärts. Aber hinter ihm drein kam es wie Flügelrauschen und hallendes Geschrei. Er sah nicht um; aber er ging auch nicht schneller und kam erst spät nach Hause; doch niemals soll er seinem Vater oder einem anderen davon erzählt haben. (SR 15-16)

Jahre später stellt sich heraus, dass diese merkwürdigen Kreaturen lediglich hungrige Vögel waren, die in den Eisspalten nach Fischen jagten. Dies ist jedoch eines der wenigen übernatürlich erscheinenden Ereignisse, für welches eine rationale Erklärung nachgereicht wird. Die Knechte Iven und Carsten gehen, in ihrer „Begier, Unheimliches zu schauen“ (SR 76), dem Pferdespuk auf Jevershallig auf den Grund, doch müssen sie feststellen: „[...] wir wollen nach Haus: von hier aus geht's wie lebzig, und drüben liegen nur die Knochen – das ist mehr, als du und ich begreifen können. Schweig aber still davon, man darf dergleichen nicht verreden!“ (SR 80) Carsten rudert zur Insel und findet dort nur ein Pferdegerippe

⁸⁰³ Weinreich (1988), S. 66.

⁸⁰⁴ Ebd., S. 65.

vor, während Iven vom Festland aus einen Schimmel auf der Insel zu sehen meint. Als Carsten anschließend vom Deich dieselbe Erscheinung beobachtet, werden die Knechte schließlich von einer übermächtigen abergläubischen Einsicht geleitet. Die Begegnung mit Haukes Schimmel versetzt Carsten dann so sehr in Angst und Schrecken, dass er sogar seinen Dienst kündigt, da er in dem Tier die wiederbelebten – und nun verschwundenen – Knochen von der „gespensterhafte[n] Hallig“ (SR 78) zu erkennen meint: „Es ist gar nicht mehr da; weder bei Tages noch bei Mondschein; wohl zwanzigmal bin ich auf den Deich hinausgelaufen! [...] Ich weiß jetzt; ich kann dir sagen, wo es ist! [...] Es steht in unserem Stall; da steht's, seit es nicht mehr auf der Hallig ist.“ (SR 86-87) Die Vernunft versucht durchzugreifen (SR 77: „das ist ja Altweiberglaube!“), aber das Gehirn vermag es nicht zu begreifen, was da eigentlich passiert, sodass das Übernatürliche akzeptiert und gefürchtet wird. „[...] jenes weiße Pferdeggerippe ist nach der Flut wiederum, wie vormals, im Mondschein auf Jevershallig zu sehen gewesen; das ganze Dorf will es gesehen haben.“ (SR 144)

Für diese Begebenheiten wird ultimativ keine rationale Erklärung gegeben, wie auch für Trien' Jans' Erzählung über die Wasserfrau (vgl. SR 119-121) oder die unheimlichen, vorausdeutenden Ereignisse, die im Vorfeld der großen Sturmflut berichtet werden: „[...] begann man immer lauter von allerlei Unheil und seltsamen Geschmeiß zu reden, das die Menschen in Nordfriesland erschreckt haben sollte [...].“ (SR 130) Ein Wirbelwind warf den goldenen Hahn von der Turmspitze, ein „Geschmeiß“ fiel vom Himmel, es regnete angeblich Blut, „rotköpfige Raupenwürmer“ zerstörten die Ernte und der Pastor fand in seinem Waschbecken fünf erbsengroße Totenköpfe (vgl. SR 130-131). Bei diesen Schilderungen unterscheidet der Erzähler zwischen erklärbaren Zufällen und „abergläubige[m] Geschwätz“ (SR 131). Nichtsdestotrotz bereiten diese Vorkommnisse Unbehagen und eine schauerliche Vorausdeutung – in dieser Welt hat sich das Unheimliche eingenistet.

Horror, Terror und das Sublime

Storm gestaltet die gesamte Erzählung hindurch eine bedrückende und unheimliche Atmosphäre, welche schließlich im tosenden Sturm ihre Klimax erreicht. Stiffler merkt an, dass der Autor trotz einer Akzeptanz und Verharmlosung des Übernatürlichen Angst und Terror evoziert.⁸⁰⁵ In seinen Naturbeschreibungen treffen sich das Sublime und der Horror in gleicher Weise. Tod, Schmerz, Erkenntnis, Wissendurst gehen in der Novelle Hand in Hand:

Hauke stand schweigend daneben; aber sobald er konnte, schlich er sich auf den Deich hinaus; es war nicht zu sagen, wollte er noch nach weiteren Toten suchen, oder zog ihn

⁸⁰⁵ Vgl. Stiffler (1993), S. 82-83.

nur das Grauen, das noch auf den jetzt verlassen Stellen brüten musste. Er lief weiter und weiter, bis er einsam in der Öde stand, wo nur die Winde über den Deich wehten, wo nichts war als die klagenden Stimmen der großen Vögel, die rasch vorüberschossen; zu seiner Linken die leere weite Marsch, zur andern Seite der unabsehbare Strand mit seiner jetzt vom Eise schimmernden Fläche der Watten; es war, als liege die ganze Welt in weißem Tod. (SR 14-15)

Die Farbe Weiß, welche gemeinhin für Reinheit steht, symbolisiert bei Storm den Tod. So sind auch die Tiere, die Haukes Schicksal begleiten, weiß und finden durch Hauke ihr Ende. Im Schmerzhaften zeigt sich folglich das Schöne und findet seine höchste Realisation in Haukes Opfer. In Storms Symbolik, seinen Naturbeschreibungen, seinen Geistern und seinem „emotive register of fear, terror, and suffering and the moments of peripeteia, recognition, and atonement“⁸⁰⁶ sieht Schwarz eine Dramatisierung des Terrors und einen kathartischen und rituellen Einfluss auf die Figuren.

Isolation, Verlassenheit

Wenn das angeborene Bedürfnis des Menschen nach Nähe nicht erfüllt wird, vermag es diesen in Angst zu versetzen. Hauke, mutterlos und von der Dorfgemeinschaft als Außenseiter markiert, entfernt sich immer mehr von den Mitmenschen und findet aufgrund der gesellschaftlichen Isolation schließlich seinen Tod. Seine innere Verlassenheit wird durch die Beschreibungen der Landschaft und der wilden Natur betont.

Konnotierte Zeiten

Krech stellte fest, dass die „Jahreszeiten Schicksalszeiten im Leben Haukes zu sein scheinen.“⁸⁰⁷ Während Hauke in den kalten Monaten des Jahres seine Lebensziele erreicht und Gutes voranbringt, werden die wärmeren Monate durch Rückschläge gekennzeichnet. Im Mai, jedoch bei Novemberwetter, nähern er und Elke sich an, im Winter verloben sie sich, im Winter plant und baut er den neuen Deich. In den wärmeren Monaten wird sein Leben beeinträchtigt: Elke stellt im Frühjahr fest, dass mit ihrem Kind etwas nicht stimmt, Hauke entdeckt im Frühjahr den Schaden am Deich und verbringt den Sommer in Furcht und mit Gewissensbissen. Doch nach der Vollendung des Deichbaus erkennt Krech eine Wende für den Protagonisten: „Der Winter bringt Bedrohliches für Hauke, ‚nach Neujahr‘ ereilt ihn das Marschfieber [...]. Der Sommer dagegen bringt Günstiges. [...] Und mit dem Anbruch des Winters, ‚vor Allerheiligen‘, kommt es zur katastrophalen Sturmflut [...].“⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Schwarz (1998), S. 253.

⁸⁰⁷ Krech (1992), S. 159.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 161.

Dieser christliche Feiertag spielt ohnehin eine große Rolle in der Erzählung: Demandt erklärt, dass dies die Zeit sei, in welcher die Gespenstergeschichten auflebten und eine andere Welt die unsere tangiere.⁸⁰⁹ Es ist die Zeit des Spukes, des Zaubers und der Geister. Dieser Märtyrertag verweist „also zum einen auf die entfesselte Natur, zum anderen auf Aberglauben und das unheimliche Reich der Toten und schließlich, im Sinne der Kirche, auf die Gemeinschaft aller Heiligen [...], die an diesem Tag verehrt werden.“⁸¹⁰ Hauke, bei dem „von Anfang an Berufung und Leiden miteinander verschmolzen zu sein [scheinen]“⁸¹¹, wird selbst als Märtyrer dargestellt – der Schulmeister zieht sogar Parallelen zu dem gekreuzigten Christus und dem vergifteten Sokrates (vgl. SR 144) – daher ist sein Schicksal eng mit diesem Tag verknüpft. Weinreich zeigt sich hingegen weniger abergläubisch und spirituell und erklärt: „Die Tatsache, daß die große Sturmflut kurz vor dem Allerheiligentag einsetzt, hat weniger mit der christlichen Symbolik dieses Tages zu tun als mit den Äquinoktialstürmen, die um diese Zeit häufig große Sturmfluten in Nordfriesland brachten [...]“⁸¹²

Konnotierte Plätze

Ähnlich wie in Gotthelfs Novelle ist auch in *Der Schimmelreiter* der Raum begrenzt und wirkt daher bedrohlich. Diese Tatsache wird durch das wilde Meer, das den menschlichen Lebensraum gefährdet, intensiviert. Weinreich erläutert, dass „Natur und Landschaft nicht nur Kulisse [sind], [...] sondern mit den agierenden Menschen eine Einheit [bilden]“⁸¹³, weswegen die fantastischen Elemente in diesem Raum unheimlich und real wirken. Die transzendente Dimension wird durch das mächtige, zerstörerische, endlose und mysteriöse Meer⁸¹⁴ symbolisiert, das als heranschleichender Feind beschrieben wird. Diese bösartige Kraft muss bekämpft und zurückgedrängt werden.

Die wilde Natur

„Mit weißen Kronen kamen sie daher, heulend, als sei in ihnen der Schrei alles furchtbaren Raubgetiers der Wildnis.“ (SR 137) Gemeint sind an dieser Stelle die „Berge von Wasser“, die Wellen mit weißen Kronen, die nur den Tod bringen können. Sie werden mit Raubtieren

⁸⁰⁹ Vgl. Demandt (2010), S. 245.

⁸¹⁰ Roebeling, Irmgard: Theodor Storms ästhetische Heimat. Studien zur Lyrik und zum Erzählwerk Storms. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 328.

⁸¹¹ Demandt (2010), S. 245.

⁸¹² Weinreich (1988), S. 71.

⁸¹³ Ebd., S. 61.

⁸¹⁴ Vgl. Stiffler (1993), S. 73.

verglichen, die die menschliche Existenz bedrohen. Storm beschreibt Stürme und Fluten poetisch und unterstreicht durch diese Szenerie den Schauer seiner Erzählung. Die Gezeiten und das Wasser sind in dieser Novelle von zentraler Bedeutung. Der Autor greift in seinen malerischen Schilderungen der Landschaft auf typische rhetorische Stilmittel zurück, wie z. B. Alliterationen oder Oxymora in „die weite, wilde Wasserwüste“ (SR 11). Die Natur wird hier als etwas Bedrohliches erfahren und mit Tod und Gefahr assoziiert. Stiffler hält fest: „In the tale, the sea washes disfigured corpses onto the shore, drowns sheep and horses, threatens to destroy human habitation, undermines crop land, and ultimately destroys Hauke and his family.“⁸¹⁵

Die Landschaft und das Wetter erzeugen die unheimliche Atmosphäre und bestimmen das Leben des Menschen. Die Natur ist eine ambivalente, bedrohliche Gewalt, die das Leben gefährdet: „Aufgrund ihrer Übermacht und Unberechenbarkeit erscheint die Natur unheimlich.“⁸¹⁶ Sie ist eine entfesselte Kraft, die die Stimmungen und „die zunehmenden Spannungen zwischen Hauke Haien und seinen Mitmenschen“⁸¹⁷ widerspiegelt. In der wilden Natur, insbesondere im zerstörerischen Meer, offenbart sich der göttliche Tod. Hauke ist der Landschaft sehr verbunden, doch er zeigt kein ästhetisches Interesse, sondern rationalisiert sie und versucht sie zu beherrschen.⁸¹⁸ Durch sein Wissen und Können will er das Meer bändigen, dieses gefährliche Tier zähmen. „Hat es Beine? [...] Kann es über den Deich kommen?“ (SR 117), fragt Wienke den Vater beängstigt. Sie hört das Meer sprechen (vgl. SR 117) und ahnt die lauernde Gefahr. Fasold sieht das entscheidende Muttermotiv im Meer verwirklicht und aufgelöst: „Diesen mütterlichen Bereich Meer [...] erfährt Hauke Haien grundsätzlich als Vernichtungsbedrohung. Die in allen Kulturen vorhandene Bedeutungsebene von Lebensursprung und Lebenserhalt im Mythos von Wasser und Meer [...] scheint hier völlig getilgt.“⁸¹⁹ Der mutterlose Hauke baut eine starke Bindung zu diesem mütterlichen Element auf, welches ihn letztendlich umhüllt und in sich aufnimmt.

Zur schauerlichen Natur gehören auch die Tiere, die in diese eingegliedert werden. Das Pferdeskelett liegt auf einer kleinen Insel, umgeben von Wasser, der Wind spielt mit

⁸¹⁵ Stiffler (1993), S. 74.

⁸¹⁶ Krech (1992), S. 158.

⁸¹⁷ Reiter, Christine: Gefährdete Kohärenz: Literarische Verarbeitung einer ambivalenten Wirklichkeitserfahrung in den Novellen Theodor Storms. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 81), S. 143.

⁸¹⁸ Vgl. Reimann, Birgit: Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik. Dissertation. Universität Freiburg 1995, S. 242-245.

⁸¹⁹ Fasold (1997), S. 155.

der Mähne des Pferdes (vgl. *SR* 60). Doch sobald das Tier aus seiner natürlichen Umgebung ausbricht, wird es bedrohlich und angsteinflößend, gleichermaßen wie die „tierische“ See.

Schauerliche Figuren

Überlegene Angreifer in menschlicher bzw. menschenähnlicher Gestalt sucht man in dieser Erzählung vergebens, denn das Unheimliche manifestiert sich hier in der tragischen Schicksalhaftigkeit. Nichtsdestotrotz werden gewisse Figuren mit dem Dämonischen in Verbindung gebracht: Artiss bezeichnet beispielsweise Trien' Jans als „the key, daemonic figure“⁸²⁰ der Novelle und betont die hexenartige Darstellung und Physiognomie der alten Dame. Sie steht mit der transzendentalen Welt in Verbindung, hat prophetische Fähigkeiten und ihr Fluch kann als Auslöser der Tragödie angesehen werden. Allerdings ist diese Figur nicht so leicht als Hexe abgetan, da das Motiv des Wasserweibes, der Mutter und der Weisen nicht unbeachtet bleiben können. Fasold sieht in der alten Nachbarin die „böse“ Mutter, die Verderben bringt.⁸²¹

Der Fremde, dem Hauke den Schimmel abkauft, erscheint aufgrund seiner Ähnlichkeiten mit dem Teufel und seiner merkwürdigen, unbekannten Erscheinung als eine Instanz des Bösen.⁸²² Er bringt Hauke das mysteriöse Pferd, das einen Einfluss auf den Charakter des Protagonisten ausübt. Der Schimmelkauf wird einem Teufelspakt gleich gehandelt und Hauke bekommt nach dem Erwerb des Schimmels zwar alles, was er sich erträumt, doch muss er letztendlich einen hohen Preis dafür bezahlen. Das langersehnte Kind ist geistig eingeschränkt und sein Lebenswerk weist erhebliche Mängel auf und fordert einen Tribut.

Zur schauerlichsten Figur wird jedoch Hauke Haien selbst: „Wo die Fürsorge und der Dienst an der Gemeinschaft durch Selbstsucht und Herrschaft verdrängt werden, breiten sich Unsicherheit und Angst aus [...]. Den Unterdrückten und Machtlosen bleibt nichts, als ihre anmaßenden Führer und Peiniger im dunklen Gefühl des Bedrohtseins zu dämonisieren.“⁸²³ Als gespenstischer, rücksichtsloser und arroganter Schimmelreiter wird er mit höllischen Mächten assoziiert und gefürchtet. Sein „Teufelspferd“ (*SR* 87) verstärkt Haukes wilde, animalische Seite und entfremdet ihn vollends von den Dorfbewohner/innen.

⁸²⁰ Artiss (1978), S. 43.

⁸²¹ Vgl. Fasold (1997), S. 156.

⁸²² Hauke selbst vergleicht den Fremden mit dem Teufel und bezeichnet die Begegnung als „wunderlich“ (vgl. *SR* 84).

⁸²³ Freund (1990), S. 144.

Akute Gefahr

Für das Schauererlebnis ist eine akute Bedrohung des Lebens der Figuren unumgänglich. Diese geht in Storms Novelle nicht nur von den Naturgewalten aus, denen der Mensch fast schutzlos ausgeliefert ist, sondern auch von der Figur des Schimmelreiters. „Ihr braucht euch nicht zu fürchten, Deichgraf! [...] ich habe ihn nicht geschmäht,“ (SR 17) ruft der Schulmeister, als die Dorfbewohner/innen die Anwesenheit des Gespenstes fürchten. Es wird deutlich, dass in dieser Situation eine Gefahr auftreten kann.

Ich-Verlust

Zwar handelt es sich bei der symbiotischen Beziehung von Hauke zu seinem Schimmel nicht um einen kompletten Ich-Verlust, doch kann von einer partiellen Metamorphose des Charakters ausgegangen werden. Denn das teuflische Pferd betont das hochmütige und ehrsüchtige Wesen seines Herren und scheint „völlig eins mit seinem Reiter“ zu sein (SR 85). Hier kann von einer Verschiebung, einer Umgewichtung der Persönlichkeit gesprochen werden: Während die egozentrische, selbstherrliche und rücksichtslose Seite Haukes verstärkt wird, wird seine liebevolle und einfühlsame Seite, die er später vor allem im Umgang mit seiner Familie und seinem Schimmel zeigt, verdrängt.

Religion und Aberglaube

Obwohl sich Storm seiner freien, unreligiösen Erziehung rühmt⁸²⁴ und den naiven Volksglauben ablehnt, durchziehen Religion und Aberglaube sein Werk wie ein roter Faden. Demandt schildert in diesem Zusammenhang eine „markante Widersprüchlichkeit“⁸²⁵, da Storm einerseits „den naiven Wunderglauben der Christen [verspottet], und [andererseits] doch selbst abergläubisch“⁸²⁶ ist. Haukes Tod trägt, Neu zufolge, „dem Wunderbaren Rechnung, ohne dass dieses als Wirkursache des Geschehens zu gelten hätte.“⁸²⁷ Denn sein Selbstopfer wurzelt tief im christlichen Glauben und erfüllt seinen abergläubischen Zweck: Das Dorf wird größtenteils verschont. Trotz Storms aufklärerischen Weltverständnisses finden sich in seinem Werk zahlreiche religiöse Elemente; Stiffler spricht daher von einer

⁸²⁴ Storm vertrat eine „antiklerikale Position“ und erlaubte kein Begräbnis nach christlichem Brauch (vgl. Weinreich 1988, S. 71).

⁸²⁵ Demandt (2010), S. 9.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Neu, Julia: „Das klingt ja sonderbar, als ob es doch möglich wäre.“ Fantastik als Herausforderung für den Realismus. In: Baßler, Moritz (Hg.): *Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne*. Berlin: de Gruyter 2013 (Linguae & Litterae 23), S. 130-150, hier S. 150.

„großen Ironie“⁸²⁸ in Bezug auf den christlichen Kontext. Autor, Erzähler und unterschiedliche Figuren bedienen sich gläubiger Referenzen: Der Schulmeister spricht vom „Christenherz“ (SR 16), vergleicht Hauke sogar mit Christus (SR 144-145), die sonntäglichen Kirchenbesuche sind ein festes Ritual der Gemeinschaft (vgl. SR 66, 89, 98). Das „Schuld und Sühne“-Motiv offenbart sich nicht nur im Katermord und der späteren Zerstörung des Deiches durch Mäuse, sondern auch im Denken der Figuren. So fragt Elke, was sie denn verschuldet hätte, dass sie ein geistig behindertes Kind bekommen hat: „Die Frau sah finster vor sich hin: ‚Aber warum?‘, sprach sie; ‚was hab ich arme Mutter denn verschuldet?‘“ (SR 118). Evident ist auch die christliche Zahlensymbolik, die sich nicht nur auf der strukturellen Ebene in der Dreigliedrigkeit der Erzählung verwirklicht, sondern auch auf textueller Ebene, wie der Kaufpreis von dreißig Talern zeigt.

Die laufende Erwähnung des Teufels, wie auch die Sage vom Lebendigen, das beim Deichbau geopfert werden muss, zeugen vom Aberglauben des Volkes. Geffers Browne betont die enge Beziehung zwischen Religion und Aberglauben: „Hier sind es zwar zum Teil Außenseiter oder Angehörige der Unterschicht, die dem Aberglauben anhängen und ihn verbreiten, sie sind jedoch gleichzeitig die Mitglieder der Konventikel, die sich ihrer christlichen Rechtgläubigkeit rühmen.“⁸²⁹ Gottesglaube und Aberglaube sind in ihrer Hinwendung zum Übernatürlichen und Irrationalen untrennbar miteinander verbunden. Weinreich sieht in Trien’ Jans die Verkörperung des Unheimlichen und Fantastischen, denn sie stelle die Verbindung zur transzendentalen, alten Welt her, sie sei diejenige, die Hauke verflucht und schließlich in der „Stumpfsinnigkeit Wienkes“⁸³⁰ die Strafe Gottes für den Katermord zu erkennen vermeine: „Dann hob sie das Kind an beiden Armen in die Höhe und setzte es derb auf den Schemel nieder. Da es aber stumm und unbeweglich sitzen blieb und sie nur immer ansah, begann sie mit dem Kopfe zu schütteln. ‚Du strafst ihn, Gott der Herr! Ja, ja, du strafst ihn!‘, murmelte sie [...]“. (SR 113)

Der Glaube und die religiösen Traditionen nehmen in der Novelle *Der Schimmelreiter* einen bedeutenden Raum ein, doch differenziert Storm zwischen unterschiedlichen Ausprägungen dieses Denkens. Glaube ist nicht gleich Glaube und auch kluge, rationale Menschen finden einen Zugang zu Gott. Der aufklärerische Schulmeister, der das „Geschwätz“ (SR 131) der gläubigen Menschen ablehnt, ist studierter Theologe (vgl. SR 8). Er

⁸²⁸ Vgl. Stiffler (1993), S. 81.

⁸²⁹ Geffers Browne, Christine: Theodor Storm: Das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen. New York: Peter Lang 2002 (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature Vol. 30), S. 30.

⁸³⁰ Weinreich (1988), S. 67.

wird als Außenseiter präsentiert, „er gehört zu den Aufklärern!“ (SR 145) und „ein überlegenes Lächeln“ (SR 8) umspielt sein Gesicht. Er scheint ein Vertreter eines rationalen Glaubens zu sein, gleichsam Hauke, der sich „sein eigen Christentum zurechtgerechnet [hatte]“ (SR 98). Der Protagonist ist ein gläubiger, jedoch vernunftgeleiteter Mensch. In seinen Gedanken und Reden findet Gott einen prominenten Platz. Er beschwichtigt seine die Kinderlosigkeit beklagende Frau mit den Worten „Das überlassen wir dem Herrgott“ (SR 83), er erklärt seiner Tochter „der liebe Gott ist überall!“ (SR 121). Doch Hauke zweifelt die Allmächtigkeit Gottes an und rationalisiert dessen Kraft. Als Elke am Kindbettfieber erkrankt und um ihr Überleben ringt, richtet sich Hauke in einem für die restliche Dorfgemeinschaft blasphemisch erscheinenden Gebet an Gott:⁸³¹

„Herr, mein Gott“, schrie er; „nimm sie mir nicht! Du weißt, ich kann sie nicht entbehren!“ Dann war’s, als ob er sich besinne, und leiser setzte er hinzu: „Ich weiß ja wohl, du kannst nicht allezeit, wie du willst, auch du nicht; du bist allweise; du musst nach deiner Weisheit tun – o, Herr, sprich nur durch einen Hauch zu mir!“ [...] – „Was sieht Sie mich denn so verfahren an, Frau Levke?“ „Ich? Ich hab mich ob Eurem Gebet erschrocken; damit betet Ihr keinen vom Tode los!“ (SR 98-99)

Hauke empfindet eine religiöse Sehnsucht und ein Verlangen nach einer Verbindung zu Gott, allerdings wird diese von seiner egozentrischen und hochmütigen Selbstbehauptung überschattet: „[...] der Allmächtige gibt den Menschen keine Antwort – vielleicht weil wir sie nicht begreifen würden.“ (SR 118) Die Dorfbewohner/innen sind geschockt ob des an Elkes Krankenbett begangenen Sakrilegs und bringen den gläubigen Vernunftmenschen im weiteren Verlauf mit bösen Mächten in Verbindung. In seinem Glauben an den ewigen Richter und die erlösende Macht des Opfers richtet sich Hauke, gänzlich eines Gotteskindes würdig, in einem letzten Appell an den Himmlischen. Er gesteht seine Schuld ein und bittet den Allmächtigen um Gnade: „Herr Gott, ja ich bekenn es“, rief er plötzlich laut in den Sturm hinaus, „ich habe meines Amtes schlecht gewartet! [...] Wir müssen’s tragen, und ich will helfen, auch denen, die mir Leids getan; nur, Herr, mein Gott, sei gnädig mit uns Menschen! [...] Herr Gott, nimm mich; verschon die andern!“ (SR 140-143) Hauke widersetzt sich den volkstümlichen Überzeugungen und rettet den kleinen Hund, der geopfert werden soll. Schlussendlich scheint er dem Aberglauben dennoch nachzugeben, da er sich verzweifelt selbst in die Fluten stürzt.

⁸³¹ Demandt zieht Parallelen zwischen dieser Krankenbettszene und dem letzten Gebet des Gottessohnes im Garten Gethsemane und konstituiert Hauke als „Heiland“ höchstpersönlich (vgl. Demandt 2010, S. 232-235).

Vorahnungen

Unheimliche Visionen und mysteriöse Vorahnungen einiger Figuren deuten die kommende Flutkatastrophe an und erzeugen dadurch Schauerantizipationen: „[...] das ist ein Werk auf Tod und Leben [...]“ (SR 71) In ihrem Fieberwahn scheint Elke das Ende ihres Mannes zu sehen: „Wasser! Das Wasser!“, wimmerte die Kranke. „Halt mich!“, schrie sie; „halt mich, Hauke!“ Dann sank die Stimme; es klang, als ob sie weine: „In See, ins Haf hinaus? O, lieber Gott, ich seh ihn nimmer wieder!“ (SR 98) Als Hauke schließlich – dem Reiter in Goethes *Erlkönig* (1782) gleich – in den Sturm hinausreitet, ereilt Elke ihre Vorahnung: „[...] wenn das Brüllen des Sturmes und das ferne Klatschen des Meeres einen Augenblick aussetzten, fuhr sie wie in Schreck zusammen; ihr war jetzt, als suche alles nur ihn zu verderben, und werde jäh verstummen, wenn es ihn gefasst habe.“ (SR 135)

Eine zweite Vorausdeutung können die Leser/innen Wienkes Verhalten entnehmen, als diese mit ihrem Vater am Deich steht und in Angststarre hinunterblickt: „Klein Wienke hatte ihre Augen fest auf den Boden gerichtet und hielt den Atem an; es war, als sähe sie erschrocken in einen Abgrund.“ (SR 121) Trian’ Jans’ letzte Worte werden schließlich sogar von Hauke als Prophezeiung des Unglücks gedeutet: „Hölp mi! Hölp mi! Du bist ja bāwen Wāter ... Gott gnād de annern!“ [...] In Haukes Innern aber klang schwer die letzte Rede der Sterbenden. „Gott gnād de annern!“, sprach es leise in ihm. „Was wollte die alte Hexe? Sind denn die Sterbenden Propheten?“ (SR 129-130) Drei weibliche Schlüsselfiguren, die sich allesamt in unklarem Geisteszustand befinden, deuten dreimal das Unheil an. In der entrückten Realität nimmt das Unheimliche Form an und dem Menschen werden tiefere Einblicke ermöglicht.

Regelbrüche

Der Protagonist Hauke bricht einerseits die gesellschaftlichen, traditionellen Regeln, indem er sich rational dem Kampf gegen das Altbewährte stellt (vgl. SR 88), und andererseits die natürlichen, gottgegebenen Regeln. Er versucht Herr über die Natur zu werden, er tötet den Kater seiner Nachbarin, und wird letztendlich in tragischen, schicksalhaften Kettenereignissen von der Natur bestraft. Durch die Absenz der Katze können Mäuse mit ihren Gängen den Deich beschädigen, wodurch sich die volle Kraft des Meeres entfalten kann.

Groteske Beschreibungen

Mittels seiner grotesken Darstellungen evoziert Storm ein Gefühl des Schauders und des unheimlichen Ekels. Am Strand werden Leichen angespült, mit großen Köpfen,

„gnidderschwarz und blank, wie frisch gebacken Brot! Und die Krabben hatten sie angeknabbert; und die Kinder schrieen laut, als sie sie sahen!“ (SR 14) In den dämonischen Beschreibungen der Trierer Jans und des fremden Pferdehändlers zeigt sich das Groteske ebenso wie in der Todesszene des Katers, den Hauke so stark würgt, „dass die Augen ihm aus den rauen Haaren vorquollen“ (SR 19).

Versagte Mütterlichkeit

Der Schimmelreiter offenbart im Kern einen Mutterkonflikt und das Motiv einer fehlgeschlagenen Mütterlichkeit. Das angeborene Bedürfnis nach mütterlicher Liebe und Zuneigung bleibt in dieser Novelle ungestillt und generiert eine instinktive Angst. Der Entzug eines menschlichen Urbedürfnisses stürzt diesen in eine Krise.⁸³² Die Instanz der fürsorglichen und erfüllten Mutter fehlt hier vollends. Haukes und Elkes Mütter finden keine Erwähnung, Trierer's Sohn stirbt, ihr Kindersatz wird von Hauke getötet, Elkes Kinderwunsch bleibt lange unbefriedigt und wird schließlich nur zum Teil erfüllt. Roebling statuiert: „Das Weibliche und Mütterliche bleibt im ganzen Text ambivalent und bedrohlich.“⁸³³ Im Symbol des Meeres verdichten sich das Motiv der Mutter und das des Todes. In der Urmutter allen Lebens sucht Hauke „die Präsenz der Mutter [...], die ihn allein gelassen hat. [...] Indem er das Meer bekämpft, bekämpft er seine unbewusste Fixierung an die abwesende Mutter und versucht so, zu einem autonomen Individuum zu werden.“⁸³⁴ Als Kind sucht er die Nähe des Wassers, als Erwachsener stellt er sich der Zurückdrängung des Elements. Neumann beleuchtet, dass Hauke unter dem Fluch der Mutterfigur steht, welche in diesem Werk durch das Meer symbolisiert wird.⁸³⁵

Zweifel und Unschlüssigkeit

Durch die unterschiedlichen dargebotenen Perspektiven verflüchtigt sich die Realität, eine rationale Erklärung entgleitet Figuren und Leser/innenschaft. Bereits die erste Erzählinstanz lässt am Wahrheitsgehalt der Geschichte zweifeln: „[...] ich kann daher umso weniger weder die Wahrheit der Tatsachen verbürgen, als, wenn jemand sie bestreiten wollte,

⁸³² Roebling sieht die Quelle der fehlgeschlagenen Mütterlichkeit in Storms Werk in der Biografie des Autors: „Zum ersteren wird man verweisen müssen auf Storms problematisches Verhältnis zur eigenen Mutter. Seinen Zeugnissen nach hat diese Mutter ihm nicht die umfassende und anhaltende Liebe und Sicherheit geben können, die er sich als Kind gewünscht hat. Entsprechend finden sich in seinem Werk kaum wirklich positive, liebevolle und haltende Muttergestalten; Mütter fehlen entweder ganz oder sind unberechenbar und Quelle von Unruhe und Schmerz.“ (vgl. Roebling 2012, S. 343)

⁸³³ Ebd., S. 356.

⁸³⁴ Neumann (2002), S. 132.

⁸³⁵ Vgl. ebd., S. 113.

dafür aufstehen [...].“ (SR 3) Der zweite Erzähler reagiert skeptisch auf die Begegnung mit dem Schimmelreiter und versucht eine rationale Erklärung für die Ungereimtheiten zu finden. Er meint, abergläubische Ausschmückungen von den Fakten trennen zu können, doch weicht er die Leser/innen nicht in seine Erkenntnisse ein. Der Schulmeister „dient als Gegengewicht zur wundergläubigen Wirtshausesellschaft“⁸³⁶ und nimmt eine kritisch-nüchterne Außenseiterposition ein. Als verlässliche Erzählerinstanz versagt er jedoch, als er von Haukes unheimlicher Begegnung mit den Seegespenstern berichtet, von der der Protagonist allerdings niemals irgendjemandem erzählt haben soll. Die Kenntnis dieser Episode, wie auch seine Ähnlichkeit mit Hauke lösen bei der Leserinstanz weitere Zweifel aus. Storm liefert schlussendlich keine Auflösung und bewahrt die Todorovsche Unschlüssigkeit.

4.2.4. Figurenanalyse

„Der Junge saß meist dabei und sah über seine Fibel oder Bibel weg dem Vater zu, wie er maß und berechnete, und grub sich mit der Hand in seinen blonden Haaren. Und eines Abends frug er den Alten, warum denn das, was er eben hingeschrieben hatte, gerade so sein müsse und nicht anders sein könne, und stellte dann eine eigene Meinung darüber auf.“ (SR 9) – Der junge Hauke Haien wird als schlauer, ehrgeiziger, scharf urteilender, nachdenklicher Bub mit einer erstaunlichen Auffassungsgabe vorgestellt. Er verbringt seine Zeit mit Büchern und alleine in der Natur, die er beobachtet und studiert. Er ist wissbegierig, überdurchschnittlich begabt und rational. Als Erwachsener geht er liebevoll mit seiner kleinen Tochter um und kümmert sich hingebungsvoll um sein Pferd.

Doch Hauke Haien wird von Storm auch als überheblicher, der Hybris verfallener, rücksichtsloser, „eigenbrödlischer Einzelgänger“⁸³⁷ stilisiert. Sein ambivalenter Charakter „schillert zwischen dem Bild einer charismatischen Führergestalt und eines faustischen Übermenschen, zwischen genialem Schöpfungstalent und tragischem Scheitern.“⁸³⁸ Von dem Rücken seines Schimmels aus herrscht er wie ein Tyrann und wird als teuflischer Reiter von den Menschen gefürchtet: „Frisch zu! Der Schimmelreiter kommt! [...] sie hatten abergläubische Furcht vor ihm.“ (SR 95/106) Pferd und Reiter gleichen sich nicht nur charakterlich, sondern auch physiognomisch an. Während der Schimmel kräftiger wird und an Gewicht zunimmt, verliert Hauke an äußerlicher Lebenskraft und entwickelt sich optisch

⁸³⁶ Weinreich (1988), S. 64.

⁸³⁷ Krech (1992), S. 162.

⁸³⁸ Eversberg (2014), S. 5.

zunehmend zu seiner späteren Geistererscheinung: „[...] aber die Leute hätten ihn jetzt nur sehen sollen, wie aus seinem hageren Gesicht die Augen starrten, wie sein Mantel flog, und wie der Schimmel sprühte!“ (SR 97) Auf seinem Schimmel fühlt er sich mächtig und stark, er ist allgegenwärtig und erscheint „bald hier, bald dort“ (SR 104), hier kennen sein Ehrgeiz und seine Hochmut keine Grenzen, hier überragt er alle Mitmenschen: „In seinen Gedanken wuchs der neue Deich zu einem achten Weltwunder; in ganz Friesland war nicht seinesgleichen! Und er ließ den Schimmel tanzen; ihm war, er stünde inmitten aller Friesen; er überragte sie um Kopfhöhe, und seine Blicke flogen scharf und mitleidig über sie hin.“ (SR 110) Seine Tochter Wienke glaubt an die Allmacht des Vaters und bittet ihn, das Wasser zurückzuhalten: „[...] sag, dass es uns nichts tun soll; du kannst das, und dann tut es uns auch nichts!“ (SR 116) Jedoch gibt der mysteriöse Schimmel seinem Reiter nicht nur Kraft und Macht, sondern scheint ihm auch Lebensenergie zu entziehen. Hauke wird immer „hagerer“ und gleichgültiger; Elke beobachtet die Entwicklung ihres Mannes mit Besorgnis: „Die Mattigkeit des Körpers lag auch auf seinem Geiste [...]“ (SR 122)

Die Leser/innen erfahren das Wesen Haukes durch die subjektiven Schilderungen des Schulmeisters, in dessen Augen die Figur ein überlegener Held und Vernunftmensch ist. Laut Freund lässt der Schulmeister Hauke „im glänzendsten Licht erscheinen“⁸³⁹ und heroisiert ihn selbst in der Episode des Katermordes „zum mächtigen Raubtier von überlegener Kraft.“⁸⁴⁰ Hauke gibt seinen tierischen Impulsen nach, ermordet das Tier kaltblütig und erhebt sich selbst zum Gott, indem er meint, einen neuen Kater „schaffen“ zu können:

Ein Grimm, wie gleichfalls eines Raubtiers, flog dem jungen Menschen ins Blut; er griff wie rasend um sich und hatte den Räuber schon am Genicke gepackt. Mit der Faust hielt er das mächtige Tier empor und würgte es [...], nicht achtend, dass die starken Hintertatzen ihm den Arm zerfleischten. „Hoiho!“, schrie er und packte ihn noch fester; „wollen sehen, wer’s von uns beiden am längsten aushält!“
Plötzlich fielen die Hinterbeine der großen Katze schlaff herunter, und Hauke ging ein paar Schritte zurück und warf sie gegen die Kate der Alten.
„[...] ich will dir einen Kater schaffen, der mit Maus- und Rattenblut zufrieden ist!“
(SR 19)

Der Kater wird als „mächtiges“ Wesen beschrieben, folglich wirkt Hauke durch seine Be-zwingung im beschriebenen Wettkampf nahezu allmächtig. Er will Gewalt über die Natur

⁸³⁹ Freund (1993), S. 190.

⁸⁴⁰ Ebd., S. 189.

und ihre Geschöpfe ausüben. Sein fortschrittliches Handeln wird „vom Zwang bestimmt [...], eine überwältigende Angst abwehren zu müssen.“⁸⁴¹

Seine abweisende, kühle und progressive Art macht Hauke Haien in der Dorfgemeinschaft unbeliebt, wodurch er letztendlich innerlich geschwächt wird und sein negatives Verhalten intensiviert: „[...] so wuchsen in seinem jungen Herzen neben der Ehrenhaftigkeit und Liebe auch die Ehrsucht und der Hass. Aber diese beiden verschloss er tief in seinem Innern; selbst Elke ahnte nichts davon.“ (SR 57) Er verspürt einen „Groll gegen diese Menschen [...] denn sie wollten ihn vom Amte drängen, zu dem von allen nur er berufen war.“ (SR 57) Seine Mitmenschen nehmen ihn anfangs nicht ernst, doch sie lernen ihn als dämonischen Schimmelreiter zu fürchten. Durch das Pferd erfolgt eine Steigerung der negativen Eigenschaften Haukes, der sein Vorhaben nun rücksichtslos verfolgt.

Seine hochfliegenden Pläne, seine einsamen Entscheidungen und der Umstand, daß er „völlig eins“ mit dem „Teufelspferd“ scheint, machen ihn der Dorfgemeinschaft zusehends fremd und flößen den Menschen Unbehagen und Angst ein. [...] Aberglaube und Spuk spiegeln die Ohnmacht und das Ausgeliefertsein an die Selbstherrlichkeit des Deichgrafen. Mit dem Fettfüttern des Pferdes scheinen Hochmut und Angst gleichermaßen zuzunehmen. Verwachsen mit seinem Schimmel, gibt Hauke das Bild eines Menschen ab, der sich über alle anderen erhebt. Realisiert ist der negative Aspekt des Pferdes als Sinnbild der *superbia*. In den Augen der Betroffenen wird der Schimmel zur Inkarnation des Dämonischen. Indem Hauke mit ihm verschmilzt, tritt seine Ichsucht unverhohlen zutage.⁸⁴²

Freund porträtiert Hauke als „dämonische[n] Schadenbringer“⁸⁴³ und „Machtmensch[en], einzig besessen von der Idee, sich selbst und sein Werk durchzubringen“⁸⁴⁴ und stellt ihn in eine Reihe mit schauerlichen Helden und furchteinflößenden Figuren. Er spricht vom „hybride[n] Wesen als auch [dem] mitleidlos[en] Raubtierhafte[n] des Einzelgängers“⁸⁴⁵ und sieht in dessen selbstgewähltem Tod ein Schuldbekenntnis, Sühne und „soziale Hoffnung, indem er mit sich selbst auch den zerstörerischen Dämon der Ich-Vergötzung zur Strecke bringt.“⁸⁴⁶ Von der Wissenschaft wurde Hauke größtenteils als Held rezipiert, doch Freund plädiert für eine „zeitgerechte Interpretation“, welche die „Fragwürdigkeit des

⁸⁴¹ Stein, Malte: „Sein Geliebtestes zu töten“. Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006 (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 5), S. 257.

⁸⁴² Freund (1993), S. 192.

⁸⁴³ Ebd., S. 195.

⁸⁴⁴ Ebd.

⁸⁴⁵ Ebd.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 195-196.

Heldischen“ herausarbeitet und den Protagonisten aus der Perspektive der „Leidtragenden“ betrachtet.⁸⁴⁷

4.2.5. Symbolische Tiere

In der Tierwelt Storms treffen Realismus und Romantik aufeinander und erzeugen eine subtile Unheimlichkeit. Die Symbolträchtigkeit seiner tierischen Figuren drängt sich den Leser/innen Seite für Seite auf. Ihre elementare Verbindung zu den menschlichen Protagonist/innen und ihre schicksalhafte Rolle sind evident. Sie erscheinen als externe Bruchstücke der humanen Identität, erzeugt durch die Selbstentfremdung des Menschen und seine Abwendung von der Natur. Im Gegensatz zu Gotthelf dient die Tiersymbolik Storms nicht der Vermittlung einer religiösen Moral, denn er stellt das Menschliche – mit seinen Stärken wie Schwächen – in den Mittelpunkt seiner Erzählungen. Artiss sieht es als „ein wesentliches Versagen der Storm-Kritik, dass man seiner häufigen Verwendung von Tieren und Tierbildern, Tiermythologie und Tiersymbolismus nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet hat.“⁸⁴⁸

Ratten, Mäuse, Rinder, Schafe, Zug- und Singvögel, Gänse, Hühner, Tauben, Katzen, Hunde, Pferde und Fische – sie alle werden von Storm realistisch gezeichnet und in ihre natürliche bzw. in eine vom Menschen geschaffene Umgebung eingegliedert. In den meisten Fällen sind sie passiver Bestandteil der ländlichen Idylle und des alltäglichen Lebens des Menschen. Sie dienen ihm, sie gehören ihm, sie entzücken ihn. In Storms erzählter Welt werden die Tiere selten „um ihrer selbst willen gezeigt“⁸⁴⁹, sondern als Ergänzung ihrer menschlichen Herren oder Komponente des gesellschaftlichen Lebens. Der Autor reflektiert durch sie die oft verborgenen Eigenschaften der Figuren, ohne ihre eigene tierische Identität zu untergraben. In ihrer Natürlichkeit und ihrem Fatalismus erkennen die Leser/innen „nur Todesschreie“⁸⁵⁰, denn Storms Tiere werden mit Vergänglichkeit und sublimer, prädestinierter Tragik assoziiert. Artiss zufolge ist es das größte Anliegen des Autors, „seine Tiere so realistisch wie möglich wiederzugeben, verbunden mit einem tiefen Mitgefühl für die leidende Kreatur und ihre Integrität. [...] Seine Tiere dagegen folgen einfach den Gesetzen der Natur, und sie erwecken Zuneigung sowie Angst als wichtiges Element

⁸⁴⁷ Freund (1993), S. 198.

⁸⁴⁸ Artiss (1996), S. 7.

⁸⁴⁹ Ebd., S. 19.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 14.

seiner Kunstliteratur.“⁸⁵¹ Letztendlich zeigt Storm aber durch Tiermetaphern bei der Beschreibung des Wassers, dass die Natur nicht vollends beherrscht werden kann.

In der Novelle *Der Schimmelreiter* treten Tiere einerseits als notwendiges Inventar der natürlichen Szenerie auf, andererseits sind sie mit den Schicksalen der Menschen vernetzt und enttarnen das wilde und perfide Wesen der Figuren.⁸⁵² Als Requisiten untermalen sie die Handlung und komplementieren durch ihren Nutz- und Erhaltungsaspekt das realistische Bild. Roebeling deutet in der Karikatur von Elkes Vater, „der immer vor einem Braten gezeigt wird“⁸⁵³, eine „Reduzierung der Tierwelt“⁸⁵⁴. Als Symbole bringen diese Wesen jedoch das im Menschen gezähmte Tier zum Vorschein und konfrontieren ihn mit seiner kreatürlichen Natur. Diese offenbart sich für den Protagonisten Hauke insbesondere in der Figur der Trian Jans und ihres Katers. Die alte Frau hegt eine tiefe Verbindung zur Natur und ist permanent von Tieren umgeben, die ihr nicht nur als Freunde, sondern auch als Lebensgrundlage dienen. Sie lehrt Elke Vogelmuster zu stricken (vgl. SR 31), spricht mit den Tieren und ist der abergläubischen, transzendentalen Welt verbunden, wie nicht nur ihre Geschichten und ihr Fluch, sondern auch ihre besondere Beziehung zu Wienke zeigen. Der Kater löst in Hauke tierische Instinkte und Triebe aus und erweckt im Mann das Raubtier. Für Roebeling erscheint der Protagonist in dieser Schlüsselszene erstmals „nicht nur als Kopfmensch und Praktiker, sondern als Opfer eigener Wildheit und triebhafter Unbeherrschtheit [...]“.⁸⁵⁵ Haukes innere Dualität und seine soziale Einsamkeit werden durch die Tiere am Deich repräsentiert. Sie leben, leiden und sterben mit und durch Hauke. Storm verdeutlicht die paradoxe Existenz und die Entwicklung seines fragwürdigen Helden mithilfe der Tiere, die er diesem zur Seite stellt. Schuster streicht hierbei das parallele Schicksal der Wesen heraus:

Wie ein Deich möchte sich Hauke Haien über seine Umwelt erheben, möchte die Kraft der Natur bändigen und gleichzeitig seine Mitmenschen mit seiner Intelligenz und seinen Leistungen beeindrucken. Sein Charakter ist ambivalent – in seinem Leben wechseln Phasen ungezügelter Wildheit und Rücksichtslosigkeit mit Perioden geduldiger Pflichterfüllung. Es sind die Tiere, die Haukes Existenz als „Deich“ am deutlichsten hervortreten lassen, die freien Tiere vor dem Deich, die Nutztiere hinter dem Deich und die drei Tiere, die zum Deich gehören. Diese drei letzteren sind charakteristisch für drei Entwicklungsphasen Haukes und ihm in ihrem Wesen gleich; ihr Schicksal

⁸⁵¹ Artiss (1996), S. 20.

⁸⁵² Vgl. Wozniak (2008), S. 4.

⁸⁵³ Roebeling (2012), S. 341.

⁸⁵⁴ Ebd.

⁸⁵⁵ Ebd., S. 330.

präfiguriert und begleitet Haukes eigenen Untergang, denn sein Weg zum Erfolg ist gleichzeitig ein Weg ins Nichts.⁸⁵⁶

Die von Schuster erwähnten Schlüsseltiere, nämlich der Angorakater, der Schimmel und die Möwe Claus, sind von essentieller Bedeutung für die Genese des Charakters Hauke Haien. Diese drei weißen⁸⁵⁷ Tiere wirken als Vorboten des Todes und repräsentieren unterschiedliche Phasen im Leben Haukes. Sie beeinflussen sein Wesen, indem sie jeweils andere Eigenschaften stimulieren und intensiviert hervortreten lassen. Diese Tiere sind von besonderem Wert und werden vom Protagonisten geschätzt, jedoch auch getötet:

Es sind drei Tiere, die im Leben Haukes eine besondere Rolle spielen, zu denen er in eine besondere Beziehung tritt und die, in verschiedenen Phasen seines Lebens, Spiegelbilder seiner selbst sind: ein Kater, ein Zugvogel und ein Araberhengst. Alle drei Tiere sind etwas Besonderes; sie sehen schön und ungewöhnlich aus, sie stammen aus fernen südlichen Ländern, ihre genaue Herkunft liegt in geheimnisvoller Ungewissheit. Durch ihr weisses Fell bzw. ihr Gefieder heben sie sich wie der sprichwörtliche weisse Rabe von ihrer Umwelt ab. Alle drei Tiere werden von Hauke gefüttert, gepflegt oder geschützt; alle drei halten ihn für ihren Freund und vertrauen ihm. Alle drei erfahren jedoch seine Brutalität, sterben durch ihn einen jähen, gewaltsamen Tod.⁸⁵⁸

Trien' Jans' Angorakater bringt Haukes tierischen, rücksichtslosen Charakter zum Vorschein. In seiner blinden Wut über den versuchten Beuteraub durch den Kater wird er selbst zum mordenden Tier. Der Kater tritt gemeinsam mit dem Schimmel als „Zeichen des Stolzes und des Hochmuts auf“⁸⁵⁹. Nach dem Erwerb des Schimmels werden sämtliche egozentrischen Triebe in Hauke freigesetzt. Auf dem Rücken seines Pferdes fühlt er sich vervollständigt, in ihm spiegelt sich sein „unheimlicher Charakter“⁸⁶⁰. Der Schimmel potenziert „Haukes Macht [...] zwangsläufig jedoch [...] auch seine Schwächen.“⁸⁶¹ In dieser Phase setzt er sich machtvoll, aber auch rücksichtslos seinen Mitmenschen gegenüber durch.

⁸⁵⁶ Schuster, Ingrid: Tiere als Chiffre. Natur und Kunstfigur in den Novellen Theodor Storms. Bern, Wien u.a.: Lang 2003, S. 157.

⁸⁵⁷ In der Novelle *Der Schimmelreiter* fungiert die Farbe Weiß als Omen der Trauer. Im weißen Nebel erscheinen übernatürliche Phänomene, die weißen Kronen der Wellen bringen den Tod, schlaflose Nächte sind bei Storm weiße Nächte, seine Toten sind verblichen, das weiße Pferdegerippe auf Jevershallig verbreitet abergläubische Angst. Die Tonne, die Hauke beim „Eisboseln“ (SR 37) trifft, ist weiß, wie auch die Tonpfeifen, die Elke während des Totenmahls für ihren Vater und vor Haukes wichtigem Gespräch mit dem Oberdeichgrafen anzündet (vgl. SR 62). So steht die Farbe für Auszeichnung und Besonderheit, ist jedoch von Anfang an eng gekoppelt an Hybris, Rücksichtslosigkeit und den Tod. Roebling (2012, S. 331) erklärt entsprechend, dass Weiß „im Volksglauben Königsfarbe und Farbe des Unheimlichen“ sei und führt an: „Wotan ritt auf einem weißen Schimmel, die Könige tragen weißen Hermelin, Kirchenfürsten weiße Gewänder, aber auch Spukgestalten, Gespenster sind zumeist weiß, wie der von Storm gern beschriebene Alp schon als Wort auf das Weiße hinweist (von albus = weiß).“

⁸⁵⁸ Schuster (2003), S. 160-161.

⁸⁵⁹ Wozniak (2008), S. 2.

⁸⁶⁰ Krech (1992), S. 167.

⁸⁶¹ Ebd.

Der Kater und das Pferd realisieren zudem das Muttermotiv der Erzählung, indem sie den verstorbenen Sohn der alten Trien' Jans und die Figur des Hauke Haien verknüpfen.⁸⁶² Beide Männer fanden in den Fluten ihr Ende. „Auf die Phase des Triumphs folgt eine Periode des Schwächerwerdens, versinnbildlicht im gezähmten Zugvogel.“⁸⁶³ Hauke wird duldsamer, zahmer und schwächer. Mit dem Tod der Möwe, welche vom Schimmel im Chaos der Jahrhundertflut zertrampelt wird, wird auch dieser Lebensabschnitt Haukes beendet. Ein letztes Mal bäumt er sich auf, verzweifelt und aggressiv, und stürzt sich mit dem Pferd in den Wasserstrudel. Storms Tierwelt, die im Einzelnen nun nähere Betrachtung erfahren soll, figuriert als göttliches Warnzeichen und natürliche Urform des Seins.

Nutztiere

Das gute Vieh ist für den Menschen Existenzgrundlage und erquickender Ausdruck einer gezähmten Natur. Es gehört zum Landschaftsbild und dem alltäglichen Leben: „[...] der Koog wurde wieder bunt von starken Rindern, deren Gebrüll von Zeit zu Zeit die weite Stille unterbrach [...].“ (SR 102) Ein weidendes Rind vermag die Beobachter/innen zu „vergnügen“ (SR 26), eine gebratene Ente „befriedigt“ (SR 26). Pferde, Kühe, Gänse und Hühner sind essentiell für das Überleben; nach dem Katermord verarmt Trien' Jans, da die Ratten ihre Enten holen. Es wird zwischen schädlichen, wilden Tieren und guten, domestizierten Tieren unterschieden, jedoch handeln sie alle ihrer Natur entsprechend. Ihre Verbindung zum Schauerlichen wird durch einen Schmetterlingseffekt der fatalen, menschlichen Handlungen generiert.

Vögel

Vögel nehmen im Aberglauben eine besondere Rolle ein und werden oftmals als böses Omen verstanden.⁸⁶⁴ Folglich lässt Storm diese Tiere das Geschehen untermalen oder Unheilvolles andeuten. Hauke erlegt einen seltenen Eisvogel, welcher im Volksglauben eine ruhige, schöne Zeit und Würde symbolisiert und als Beruhiger des Meeres gilt, und prompt findet auch sein ausgeglichener und idyllischer Lebensabschnitt ein jähes Ende. Denn der daraus resultierende Katermord markiert eine Wende in seinem Leben. Er wird verflucht, muss das Haus des Vaters verlassen und findet eine Anstellung beim Deichgrafen. Mit dem

⁸⁶² Vgl. Stein (2006), S. 215-216.

⁸⁶³ Schuster (2003), S. 161.

⁸⁶⁴ Vgl. Geffers Browne (2002), S. 26.

Tod des Eisvogels ging auch alles, das dieser versinnbildlicht, zu Ende, inklusive der Meeresruhe.

Ganz im Sinne traditioneller Überzeugungen wird die Vogelwelt von Storm mit einer erkenntnisreichen, transzendentalen Kraft attribuiert und gleichsam einer griechischen Tragödie als Bote und allwissender Chor⁸⁶⁵ eingesetzt: Der Gesang der Lerchen begleitet das Deichschaffen und reflektiert „the emotional state of the characters, in particular, Hauke’s wife Elke, who laughs and smiles.“⁸⁶⁶ Doch ist diesen Tieren nicht zu trauen, da sie den Menschen betrügen und verspotten können. So beobachtet Artiss in den Lerchen und ihren Stimmen eine „bittere Ironie“⁸⁶⁷, da sie in Einklang mit einer liebreizenden Natur über den Schaden am Deich hinwegtäuschen: „[...] die weißen Möwen schwebten ruhig hin und wider, und unsichtbar über ihnen, hoch unter dem azurblauen Himmel, sangen die Lerchen ihre ewige Melodie. Hauke, der nicht wusste, wie uns die Natur mit ihrem Reiz betrügen kann, stand auf der Nordweststrecke des Deiches und suchte nach dem neuen Bett des Prieles, das ihn gestern so erschreckt hatte [...].“ (SR 126-127) Dementsprechend erkennt auch Reimann im Motiv der Möwen die „feindliche Aggressivität der Natur“⁸⁶⁸: Sie nähern sich den Menschen, streifen sie gespenstisch und schrecken nicht zurück, „sondern scheinen sie analog zu den anderen wütenden Naturelementen einschüchtern, ja angreifen zu wollen.“⁸⁶⁹ Der Rahmenerzähler berichtet, wie gefährlich nahe ihm und seinem Pferd diese Tiere kommen, sogar im Sturm: „[...] ich hörte nichts als das Geschrei der Vögel, wenn sie mich oder meine treue Stute fast mit den langen Flügeln streiften, und das Toben von Wind und Wasser.“ (SR 4) In einer Allianz mit den Elementen bedrohen sie den Menschen, wie auch Hauke bereits als Kind feststellen muss: „Er hörte weder das Klatschen des Wassers noch das Geschrei der Möwen und Strandvögel, die um oder über ihm flogen und ihn fast mit ihren Flügeln streiften, mit den schwarzen Augen in die seinen blitzend [...].“ (SR 11)

Hauke ist jedoch blind für die prophetischen Signale der Natur und wähnt sich erhaben. Als er während des finalen Sturmes hinausreitet, zieht „eine Schar von weißen Möwen, ein höhnisches Gegacker ausstoßend“ (SR 136) an ihm vorbei, „die feindliche Gesinnung der Natur und ihre Überlegenheit über die Menschen zum Ausdruck bringen[d]“⁸⁷⁰.

⁸⁶⁵ Vgl. Artiss (1978), S. 133.

⁸⁶⁶ Ebd., S. 104.

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Reimann (1995), S. 239.

⁸⁶⁹ Ebd.

⁸⁷⁰ Ebd., S. 240.

In diesem Augenblick wird die Möwe Claus von seinem Pferd zertrampelt: „Da klang es wie ein Todesschrei unter den Hufen seines Rosses. Er riss den Zügel zurück [...] ‚Claus!‘, rief er. ‚Armer Claus!‘“ (SR 136) Die einzige domestizierte Möwe muss sterben, eine gezähmte Natur kann nicht überdauern. Im Tod des zweiten Sohnersatzes der Trien’ Jans wiederholt sich der Katermord symbolisch und deutet auf Haukes eigenen Untergang hin. Denn Möwen gelten im Volksglauben als „Tiergestalt menschlicher Seelen [und] dürfen daher nicht getötet werden, sonst rächen sich die Seelen an dem Täter und bringen ihm Unglück, meist zur See [...]“. ⁸⁷¹ Letztendlich erfährt der Fluch der alten Trien’ Jans eine unheimliche Erneuerung und entlädt sich im tragischen Ende der Hauptfigur. Das Vogelmotiv erhält einen „unheilvollen Stellenwert“ ⁸⁷² in seinem Sinnbild für das vergebliche Streben nach Höherem.

Hund

Das einzige weitere Tier, das in dieser Novelle einen Namen erhält, ist der kleine gelbe Hund, den Hauke vor dem sicheren Tod als Deichopfer rettet. Im Aberglauben vom „Lebigen“, das beim Deichbau begraben werden muss, damit dieser hält, wollen die Dorfbewohner/innen das unschuldige Tier in die Grube werfen. Der Hund gilt als der beste Freund des Menschen und symbolisiert Treue und Schutz; in der Mythologie behütet dieses Tier oftmals die Pforte zur Unterwelt. Daher ist Storms Wahl des potentiellen Deichopfers besonders reflektiert und in ihren Konnotationen intendiert. Das treue Tier soll ergeben vor dem tödlichen Wasser schützen und neben dem Kater und der Möwe als dritter Kindersatz in der Novelle fungieren. Denn eigentlich fordere der Brauch ein Menschenkind als Opfergabe, wie Elke berichtet: „[...] hörte ich einmal die Knechte darüber reden; sie meinten, wenn ein Damm dort halten solle, müsse was Lebigs da hineingeworfen und mit verdämmt werden; bei einem Deichbau auf der andern Seite, vor wohl hundert Jahren, sei ein Zigeunerkind verdämmt worden [...]“. (SR 72) Als Hauke die geplante Freveltat bemerkt, zögert er nicht einzuschreiten und das Tier zu retten:

[...] dazwischen war mitunter das Winseln eines kleinen gelben Hundes laut geworden, der frierend und wie verloren zwischen Menschen und Fuhrwerken herumgestoßen wurde; plötzlich aber scholl ein jammervoller Schrei des kleinen Tieres von unten aus der Schlucht herauf. Hauke blickte hinab; er hatte es von oben hinunterschleudern sehen; eine jähe Zornröte stieg ihm ins Gesicht. „Halt! Haltet ein!“, schrie er zu den Karren hinunter; denn der nasse Klei wurde unaufhaltsam aufgeschüttet. [...] „Halt! sag ich“, schrie Hauke wieder; „bringt mir den Hund! Bei unserem Werke soll kein Frevel

⁸⁷¹ Bächtold-Stäubli (1934/1935), Sp. 596.

⁸⁷² Krech (1992), S. 155.

sein!“ [...] Einen Augenblick schwieg alles; denn aus dem hageren Gesicht des Deichgrafen sprühte der Zorn, und sie hatten abergläubische Furcht vor ihm. (SR 105-106)

Als fortschrittlicher Vernunftmensch kann Hauke das abergläubische Opfer nicht zulassen, denn dieses würde für ihn „Kapitulation und Verzicht auf seine aufklärerischen Prinzipien bedeuten.“⁸⁷³ Neumann deutet die Rettung des Hundes durch den mitfühlenden Protagonisten als einen „Wiedergutmachungsversuch für den Katermord“⁸⁷⁴. Der Hund wird zugleich mit dem Vogel Claus zum Spielgefährten und besten Freund der naturverbundenen Wienke:

Zwei Spielkameraden hatte sie, die waren ihr genug: wenn sie über die Werfte wanderte, sprang das gerettete gelbe Hündlein stets um sie herum, und wenn der Hund sich zeigte, war auch klein Wienke nicht mehr fern. (SR 111)

[Der Vogel] ließ sich willig von ihr haschen; sie trug ihn umher und wickelte ihn in ihre Schürze, und wenn dann auf der Werfte etwa das gelbe Hündlein um sie herum und eifersüchtig gegen den Vogel aufsprang, dann rief sie wohl: „Nicht du, nicht du, Perle!“ und hob mit ihren Ärmchen die Möwe so hoch, dass diese, sich selbst befreiend, schreiend über die Werfte hinflieg, und statt ihrer nun der Hund durch Schmeicheln und Springen den Platz auf ihren Armen zu erobern suchte. (SR 114)

Der Hund ist das einzige Schlüsseltier, das nicht weiß ist, doch spielt sein Name „Perle“ auf sein „weißes“ – also tödliches – Schicksal an; es ist allerdings auch das einzige Tier, das nicht durch Hauke seinen Tod findet. Die gelbe Farbe des Hundes versinnbildlicht die Erleuchtung, die Rationalität und den Optimismus. In diesem Sinne möchte die Dorfgemeinschaft folglich das moderne Aufgeklärte dem alten, traditionellen Aberglauben opfern und begraben. Hauke rettet die symbolische Vernunft, wird letztendlich aber von den übernatürlichen, volkstümlichen Kräften eingeholt.

Kater

Das geliebte Tier der hexenartigen Trien' Jans gilt volkstümlichen Überlieferungen zufolge als böse, wild, egoistisch und ambivalent. Für die alte Frau ist der Angorakater aber, welchen ihr ihr verstorbener Sohn einst schenkte, nicht nur Kindersatz und Gefährte, sondern auch Überlebensgrundlage, weil er ihren Hof und ihre Nutztiere vor den Ratten beschützt. Der alte Kater leistet der einsamen Frau Gesellschaft, legt sich sogar zu ihr ins Bett, um sie zu wärmen (vgl. SR 21). Sie verspürt eine innige Verbindung zu ihm und scheint in dem Tier die Seele des ertrunkenen Sohnes zu erkennen.

Aber der Angorakater war das Kleinod seiner Herrin; er war ihr Geselle und das Einzige, was ihr Sohn, der Matrose, ihr nachgelassen hatte [...]. Hauke mochte kaum

⁸⁷³ Wozniak (2008), S. 55.

⁸⁷⁴ Neumann (2002), S. 106.

hundert Schritte getan haben, während er mit einem Tuch das Blut aus seinen Wunden auffing, als schon von der Kate her ihm ein Geheul und Zetern in die Ohren gellte. [...] Sie warf sich über das Tier und wischte zärtlich mit ihrer Schürze ihm das Blut fort, das noch aus Nas' und Schnauze rann; dann hob sie aufs Neue an zu zetern. (SR 19-20) Hierauf aber begann sie ein bitterliches Weinen; sie streichelte das dicke Fell des toten Tieres, legte ihm die Tatzen zusammen, neigte ihre lange Nase über dessen Kopf und raunte ihm unverständliche Zärtlichkeiten in die Ohren. (SR 21)

Für die alte Trien' bedeutete der Kater „[m]ehr als [...] Haus und Hof“ (SR 20), er war „der Inbegriff der ihr in der Welt verbliebenen Wärme“⁸⁷⁵ und sein plötzlicher Tod versetzt sie in eine desolate Verfassung. Dem Volksglauben entsprechend, demzufolge der Mord an einer Katze Unglück bringen soll, verflucht die verzweifelte Frau den jungen Hauke: „Du sollst verflucht sein! Du hast ihn totgeschlagen, du nichtsnutziger Strandläufer; du warst es nicht wert, ihm seinen Schwanz zu bürsten!“ (SR 19) Dieser Fluch der Mutterfigur scheint Hauke sein ganzes Leben zu verfolgen und all seine guten Taten zu überschatten. Diese Verdammung scheint als Agens allen folgenden Unglücks zu wirken – Wienkes „Stumpfsinnigkeit“ ebenso wie der Rache der Natur in Form der Mäusegänge im Deich (vgl. SR 123). Der Fluch erzeugt „Unfruchtbarkeit (Hauke und Elke mussten neun Jahre auf ihr Kind warten), Krankheit, Negation des Lebens.“⁸⁷⁶ Der Schemel mit des Katers Fell, den Trien' Jans beim Einzug mitbringt, symbolisiert folglich „die Fortexistenz des Schuldvorwurfs, für den Hauke bezahlen muss.“⁸⁷⁷ Haukes Tochter, die von der sinnlich erkennbaren Welt losgelöst scheint, erkennt im figurativen Fluchobjekt das geliebte Tier: „Wienke richtete stumm ihre Augen auf das weiße Fell; dann kniete sie nieder und begann es mit ihren kleinen Händen zu streicheln, wie Kinder es bei einer lebenden Katze oder einem Hunde zu machen pflegen. ‚Armer Kater!‘, sagte sie dann und fuhr wieder in ihren Liebkosungen fort.“ (SR 113)

Hauke pflegte ursprünglich eine freundschaftliche Beziehung zu dieser „Uniform von einem Kater“ (SR 17) und teilte auch bereitwillig seine Beute mit dem gierigen, egoistischen Tier: „Ging Hauke vorbei, so mauzte der Kater ihn an, und Hauke nickte ihm zu; die beiden wussten, was sie miteinander hatten. [...] Saß der Kater bei seiner Rückkehr noch vor der Haustür, dann schrie das Tier vor nicht zu bergender Raubgier so lange, bis Hauke ihm einen der erbeuteten Vögel zuwarf.“ (SR 17-18) Doch als er den besonderen Eisvogel nicht mit dem Kater teilen möchte, verkennt er die tierischen Instinkte und wird

⁸⁷⁵ Freund, Winfried: Theodor Storm. Stuttgart: Kohlhammer 1987, S. 156.

⁸⁷⁶ Neumann (2002), S. 105.

⁸⁷⁷ Ebd.

von dem „durch Habgier und Wildheit beherrscht[en]“⁸⁷⁸ Tier attackiert. Der Kater, der seiner Natur und Gewohnheit folgt, vermittelt „ein hochgradig kämpferisches, ja aggressives Männlichkeitsbild“⁸⁷⁹ und weckt durch seinen Angriff die gleichen tierischen Eigenschaften in Hauke. Dieser erleidet einen Kontrollverlust über das eigene rationale Ich und wird selbst zum primitiven Raubtier. In dieser Szene, die einen markanten Wendepunkt in Haukes Leben darstellt, „kämpfen zwei instinktgetriebene, raubtierhafte Wesen einen kompromisslosen Kampf von gleich zu gleich“⁸⁸⁰:

„Umschicht!“, rief er ihm zu, „heute mir, morgen dir; das hier ist kein Katerfressen!“ Aber der Kater kam vorsichtigen Schrittes herangeschlichen; Hauke stand und sah ihn an, der Vogel hing an seiner Hand, und der Kater blieb mit erhobener Tatze stehen. Doch der Bursche schien seinen Katzenfreund noch nicht so ganz zu kennen; denn während er ihm seinen Rücken zugewandt hatte und eben fürbass wollte, fühlte er mit einem Ruck die Jagdbeute sich entrissen, und zugleich schlug eine scharfe Krallen ihm ins Fleisch. Ein Grimm, gleichfalls eines Raubtiers, flog dem jungen Menschen ins Blut; er griff wie rasend um sich und hatte den Räuber schon am Genicke gepackt.
(SR 18-19)

Ausgelöst durch die Figur des Katers tritt Haukes unheimlicher, feindseliger Charakter an den Tag; „sein männlicher Wille, sich bedingungslos durchzusetzen, zerstört elementare Lebensbedingungen“⁸⁸¹; er erhebt sich zum gottgleichen Geschöpf: „[I]ch will dir einen Kater schaffen [...]“ (SR 19) Neumann interpretiert den Katermord als Haukes Lösungsversuch von der von Trien’ Jans verkörperten Mutterinstanz⁸⁸² – mit dem Kater tötet der Egozentriker auch „seine kindlich-instinktive, triebhaft-aggressive Seite“⁸⁸³ und wendet sich gewaltvoll von der versagenden Mutter ab. Diese markiert ihn jedoch mit einem Fluch und „beansprucht ihn weiterhin für sich“⁸⁸⁴, bis er schließlich zum zweiten ertrunkenen Sohn wird. Haukes verzweifelter Kampf um die Unabhängigkeit und Loslösung von der fehlenden Mutter kann aufgrund des Fluches nie gewonnen werden. Seine Gräueltat verfolgt ihn bis in sein Zuhause: Hauke und Elke nehmen die alte Frau bei sich auf. Diese bringt nicht nur den mit dem Fell des Katers überzogenen Schemel als Dingsymbol mit, sondern erinnert wiederholt an die begangene Tat (vgl. SR 113). Hauke scheitert bei dem Versuch Sühne zu leisten und findet, wie auch Trien’s Sohn, im Wasser seinen Tod.⁸⁸⁵

⁸⁷⁸ Wozniak (2008), S. 17.

⁸⁷⁹ Roebeling (2012), S. 329.

⁸⁸⁰ Neumann (2002), S. 101.

⁸⁸¹ Freund (1987), S. 156.

⁸⁸² Vgl. Neumann (2002), S. 110.

⁸⁸³ Ebd.

⁸⁸⁴ Ebd., S. 114.

⁸⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.2.3. zu den Motiven der versagten Mütterlichkeit und des mütterlichen Meeres in *Der Schimmelreiter*.

Pferd

Der Kater, der Hund Perle, die Möwe Claus und der bedeutende Schimmel erfüllen in der Novelle *Der Schimmelreiter* allesamt wichtige Vermittlerrollen und sterben letzten Endes einen brutalen Tod. Auf symbolischer Ebene stellen sie eine Verbindung zwischen der esoterischen Welt der alten Trien' Jans und der rationalen Welt Hauke Haiens her, zwischen der kinderlosen Mutter und dem mutterlosen Kind. Am vermeintlichen „Geburtsort“ des Schimmels, der kleinen Insel Jevershallig, fand der Sohn der alten Frau seinen Tod. Durch diese prädestinierten Verkettungen rücken die Tiere in den Bereich des Unheimlichen und Unerklärlichen. Insbesondere der Schimmel wird aufgrund seines Auftretens mit übernatürlichen Mächten assoziiert und ist im Verlauf der Geschichte nicht vom Schauerlichen zu trennen. Schon die erste Begegnung mit diesem Tier und seinem Herren evoziert einen rationalen Konflikt und ein beklemmendes Gefühl: Der Schimmelreiter „fliegt“ geräuschlos und gespenstisch am zweiten Erzähler vorbei; weder der Hufschlag, noch ein Keuchen des Pferdes sind zu vernehmen (vgl. SR 5).

In der Binnenerzählung unterstreicht die Episode der Pferdesichtung auf Jevershallig die Unheimlichkeit dieses Tieres, sodass bei seinem ersten Auftritt während des Pferdekaufs keine positive Konnotation mehr möglich ist. Auf der kleinen Insel Jerveshallig befinden sich „weißgebleichte Knochengerüste ertrunkener Schafe und das Gerippe eines Pferdes, von dem freilich niemand begriff, wie es dort hingekommen sei“ (SR 75). Diese Knochen konnte man vom Deich aus in mond hellen Nächten erkennen. Eines Abends im März erblickten ein Knecht und ein Tagelöhner Haukes einen Schimmel anstelle der Knochen auf besagter Insel. Das Tier reckt den Hals zu ihnen hinüber und scheint zu fressen, obwohl es auf der Insel eigentlich kein Gras gibt. Die beiden Männer sind verwirrt und überlegen, wie dieses Phänomen einzuordnen sei, ob dem nicht gar übernatürliche Kräfte zugrunde liegen:

Der Knecht hob den Arm und wies stumm nach der Hallig. „Oha!“, flüsterte der Junge; „da geht ein Pferd – ein Schimmel – das muss der Teufel reiten – wie kommt ein Pferd nach Jevershallig?“ – „Weiß nicht, Carsten; wenn's nur ein richtiges Pferd ist!“ (SR 75-76)

Sogleich wird das Pferd mit dem Teufel in Beziehung gesetzt und als unnatürlich, sprich schauerlich, markiert. Neumann erklärt, „wie gerade das ungeheuer Lebendige für manche Menschen zu etwas Unheimlichem, Gespenstischem werden kann [...]“. ⁸⁸⁶ Als die Knechte schließlich dem Spuk auf den Grund gehen wollen, merken sie, dass es hier nicht mit

⁸⁸⁶ Neumann (2002), S. 120.

rechten Dingen zugeht, und sind verängstigt und entsetzt (vgl. *SR* 78-80). Carsten rudert zur Insel hinaus, um die Erscheinung zu untersuchen, findet aber nichts als Knochen vor, während Iven vom Deich aus das gespenstische Pferd an der gleichen Stelle beobachtet. Als Hauke kurz darauf mit dem „rauhaarigen“ und „mageren“ Schimmel am Hof erscheint, ist sich der abergläubische Carsten sicher, das Tier auf seinem Boot von der Insel geholt zu haben, da ab diesem Zeitpunkt auch die Erscheinung auf Jevershallig nicht mehr zu erblicken ist. Es scheint jeder zu wissen, dass etwas mit dem Tier nicht in Ordnung, es gar unnatürlich ist, aber da das „Teufelspferd“ (vgl. *SR* 87, 100) „völlig eins mit seinem Reiter [schien]“ (*SR* 85), traut sich niemand dem rationalen Hauke von den Begebenheiten und Ungereimtheiten zu berichten.

Hauke und der Schimmel sind fortan unzertrennlich und immer gemeinsam am Deich unterwegs. Auf dem Pferd fühlt sich Hauke erhaben und stark. Dass die Dorfgemeinschaft sein teuflisches Pferd und zunehmend auch den Reiter selbst fürchtet, kümmert ihn nicht, imponiert ihm sogar: „Herr, Euer Pferd, es ist so ruhig, als ob es Böses vorhabe!“ Hauke lachte und nahm das Pferd selbst am Zügel, das sogleich liebkosend den Kopf an seiner Schulter rieb.“ (*SR* 96) Mensch und Tier verbindet eine symbiotische Beziehung, eine Ähnlichkeit des Wesens und später auch eine optische Angleichung. Der Schimmel ist fixiert auf seinen Besitzer, verliert ihn nie aus den Augen und lässt sich nur von diesem reiten:

Bald auch, wenn das Pferd im Stall nur seine Schritte hörte, warf es den Kopf herum und wieherte ihm entgegen; nun sah er auch, es hatte, was die Araber verlangen, ein fleischlos Angesicht; draus blitzten ein Paar feurige braune Augen. Dann führte er es aus dem Stall und legte ihm einen leichten Sattel auf; aber kaum saß er droben, so fuhr dem Tier ein Wiehern wie ein Lustschrei aus der Kehle; es flog mit ihm davon, die Werfte hinab auf den Weg und dann dem Deiche zu; doch der Reiter saß fest, und als sie oben waren, ging es ruhiger, leicht, wie tanzend, und warf den Kopf dem Meere zu. Er klopfte und streichelte ihm den blanken Hals; aber es bedurfte dieser Liebkosung schon nicht mehr; das Pferd schien völlig eins mit seinem Reiter, und nachdem er eine Strecke nordwärts den Deich hinausgeritten war, wandte er es leicht und gelangte wieder an die Hofstatt. [...] Als aber der Knecht sich jetzt auf seinen Rücken schwingen wollte, sprang er mit einem jähen Satz zur Seite und stand wieder unbeweglich, die schönen Augen auf seinen Herrn gerichtet. (*SR* 85)

In ihrem solitären Dasein schließen Hauke und der Schimmel ein mächtiges, gefürchtetes Bündnis: „[...] den Schimmel reit’ der Teufel!“ (*SR* 86) Das Pferd symbolisiert die „gezühmte Triebnatur“⁸⁸⁷ des Protagonisten, seine unbändige Kraft und Leistung, aber auch

⁸⁸⁷ Neumann (2002), S. 120.

seinen Ehrgeiz⁸⁸⁸, seinen Hochmut, seinen Verlust. Das Tier komplettiert seinen Herren wie ein Puzzleteil; es ist ein externer Teil seiner Identität und spiegelt daher das Wesen Haukes wider: „Der Schimmel drängte vorwärts und schnob und schlug mit den Vorderhufen; aber der Reiter drückte ihn zurück, er wollte langsam reiten, er wollte auch die innere Unruhe bändigen, die immer wilder in ihm aufgor.“ (SR 123-124) Das Tier verleiht Haukes Nervosität Ausdruck und reflektiert durch seine wilden Bewegungen des Protagonisten „eigene Heftigkeit“⁸⁸⁹. Der Schimmel mit dem „feurigen Kopf“ (SR 87) macht Hauke unangreifbar und stark, aber auch einsamer und rücksichtsloser:

[...] aber es war doch trotz aller lebendigen Arbeit eine Einsamkeit um ihn, und in seinem Herzen nistete sich ein Trotz und abgeschlossenes Wesen gegen andere Menschen ein [...] Gegen Gesinde und Arbeiter aber wurde er strenger; die Ungeschickten und Fahrlässigen, die er früher durch ruhigen Tadel zurechtgewiesen hatte, wurden jetzt durch hartes Anfahren aufgeschreckt, und Elke ging mitunter leise bessern.
(SR 101)

Dementsprechend agiert das Tier nicht nur auf einer realistischen Ebene, sondern auch auf einer übernatürlichen, auf welcher sich zahlreiche abergläubische Implikationen aufdrängen. Artiss streicht deshalb „Storms Technik der Vielschichtigkeit am Werk“⁸⁹⁰ heraus, der das dualistische Wirken des Pferdes zu verdanken ist. So verhält sich der Schimmel durchaus wie ein gewöhnliches Pferd, aber aufgrund der mythologischen und übernatürlichen Implikationen erschließt sich den Figuren und Leser/innen eine andere Realität. Denn den Überlieferungen nach wird der Schimmel „mit mannigfaltigen, überwiegend negativen Konnotationen belegt“⁸⁹¹ und mit dem Tod und dem Teufel in Verbindung gebracht. Er versinnbildlicht das Wilde, das Unkontrollierbare, die Mächte der Natur und vereint Gegensätze, wie Tag und Nacht, Leben und Tod, Aktivität und Passivität. Schenda betont, dass sich aus Mythen und Sagen über berühmte Rösser ablesen lasse, dass die Helden „ihre wahre Identität und Potenz [erst]“⁸⁹² durch die Pferde erhalten. Aber Stolz und Übermut werden ihnen oftmals zum Verhängnis. Nichtsdestotrotz ist der für gefährlich empfundene Schimmel Haukes auch ein treuer Begleiter, welcher sich schließlich wiehernd mit seinem Herren in die Todesfluten stürzt. Ab diesem Zeitpunkt ist das Gerippe auf Jevershallig wieder zu erkennen. Ob es erneut zum Leben erwachen wird, wenn ein neuer Herr kommt, der seine Führung braucht, wird offengelassen.

⁸⁸⁸ Vgl. Wozniak (2008), S. 59-62.

⁸⁸⁹ Artiss (1996), S. 18.

⁸⁹⁰ Ebd., S. 17.

⁸⁹¹ Geffers Browne (2002), S. 27.

⁸⁹² Schenda (1995), S. 263.

5. Konklusion

Ich bin zu aufgeklärt, um nicht abergläubisch zu sein.
(Voltaire)

Der moderne Mensch ist ein vom Verstand und von der Vernunft getriebenes Wesen, das sich um universelle Regeln für alle Begebenheiten und Erfahrungen dieses Lebens bemüht. In seinem Bestreben zu erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“⁸⁹³, wandte er sich der Wissenschaft und Ratio zu und verlor die Akzeptanz für das Unverständliche, das Unerklärbare. Die Evolution des Menschen bewirkte die Abwendung vom Natürlichen wie Übernatürlichen und resultierte in der Loslösung und Unterdrückung vom Tierischen und Transzendentalen. Dass dem Menschen jedoch eine Faszination für das Irrationale inhärent ist, belegt das breite Genre der Fantastik. Was der Mensch nicht kennt, das macht ihm Angst. Was ihm Angst macht, reizt ihn. Was ihn reizt, bereitet ihm Vergnügen. In der Schauerliteratur offenbaren sich die Ängste, Hoffnungen und Bestrebungen der menschlichen Spezies.

Diese Arbeit sollte die Wichtigkeit der schauerlichen Werke und die essentielle Rolle, die Tieren in diesen zuteilwird, aufzeigen. Im Fokus der Überlegungen standen die oftmals unterschätzte Schauerliteratur und die tierischen Wesen, die sowohl in der realen als auch in der fiktiven Welt des Menschen einen hohen, jedoch gleichermaßen unterschätzten Stellenwert innehaben. Es wurde verdeutlicht, dass das fantastische Genre äußerst schwer zu fassen und zu definieren ist, aber für das geistige Leben immer schon unentbehrlich war. Das Streben nach Höherem und die Anziehungskraft des Unfassbaren, ja sogar des Bösen, begleiteten die Geschichte unserer Art. Wesentliche Elemente der Schauererzählungen, wie auch Möglichkeiten des literarischen Einsatzes der Tierwelt wurden angeführt und im zweiten Teil der Arbeit exemplarisch verdeutlicht.

Im Mittelpunkt der Analyse fanden sich symbolische Tiere, deren Untersuchung ein besseres Verständnis der Figuren und Werke im Allgemeinen ermöglicht. Diese Tiere komplementieren oder kontrastieren ihre menschlichen Begleiter/innen und führen zu einem umfassenderen Bild der menschlichen Identität und der natürlichen Wirkungszusammenhänge. Sie verstärken manche Eigenschaften der Protagonist/innen und spiegeln ihr

⁸⁹³ Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam 2008, S. 13.

Innerstes wider; sie retten sie, sie richten sie zugrunde. Die tierische Chiffrierung bietet einen neuen Zugang zur Literatur und ermöglicht ein Verständnis auf einer anderen Ebene.

Im Rahmen der Werkanalyse der Novellen *Die schwarze Spinne* und *Der Schimmelreiter* konnte verdeutlicht werden, wie Tiere als Spiegel des menschlichen Selbst, als Symbole des Transzendenten oder als Kinderersatz auftreten können. Dabei rühren sie an den Grenzen der menschlichen Erfahrung und sinnlich fassbaren Welt. Gotthelfs und Storms Erzählungen weisen zudem viele ähnliche Merkmale auf. Beide Texte sind in jeweils drei Teile gegliedert und sollen auch als Warnruf gegen den raschen industriellen Fortschritt dienen. Die beiden Autoren vermischen das Wahre und das Unwahre, indem sie Legenden und Mythen mit Fakten und Details aus dem alltäglichen, bekannten Leben überblenden. Das Böse selbst tritt distanziert auf, gebrochen durch die Erzählstruktur. Es lauert jedoch in der Erzählgegenwart und droht auszubrechen. Sowohl Gotthelf als auch Storm unterscheiden zwischen guten, unauffälligen, passiven und bösen, unnatürlichen, aktiven Tieren. Während die erste Gruppe eine ländliche Idylle, gezähmte Ruhe und Güte symbolisiert, übernehmen Letztere handlungstragende Rollen und stellen eine Verbindung zur übersinnlichen Welt her. Sie sind dem Menschen gleichgestellt, stimulieren sein eigenes tierisches Wesen und sind daher für diesen bedrohlich. In beiden Geschichten findet sich ein ausgeprägter Aberglaube und beide Erzähler betonen, dass das Reale vom Imaginären nicht zu trennen sei. Beide Geschichten werden von weisen, alten Männern erzählt, die ihr Wissen auf ein Bitten hin preisgeben.

Als weitere verbindende Aspekte können die Zahlensymbolik, eine religiöse Motivatik und das Thema der versagten Mütterlichkeit genannt werden. Tiere figurieren als Kinderersatz, sie decken den menschlichen Makel auf; wobei zu betonen ist, dass Gotthelfs Werk von einer religiösen Intention dominiert wird. In beiden Novellen treffen die Leser/innen auf sehr rationale, intelligente, aber hochmütige Protagonist/innen. Diese sind gesellschaftliche Außenseiter und überhebliche, rücksichtslose Einzelgänger, die nicht an die Allmächtigkeit Gottes und die volkstümlichen Überlieferungen glauben. Christine und Hauke versuchen Vorgänge zu kontrollieren, die eigentlich Gott obliegen. Sie lehnen sich auf und versuchen Veränderungen zu bewirken – wenngleich mit unterschiedlicher Motivation. Doch sie beide zerbrechen an der Exklusion durch die Gemeinschaft und an den alten Konventionen. Sie werden für ihr Handeln bestraft und der traditionellen Ordnung geopfert, können jedoch nicht einmal dann ihren Frieden finden: Hauke reitet bei Sturm und Regen als gespenstischer Schimmelreiter dem immer gleichen Schicksal entgegen, während die Spinnenexistenz Christines im Holz eines Fensterrahmens verkeilt ist und auf

eine neue Chance der Rache wartet. Ihre Allgegenwärtigkeit und Schauerlichkeit verbindet sie, wie auch ihre Beziehung zur tierischen Welt. Beide Protagonist/innen verschmelzen mit ihrem tierischen Begleiter, einmal metaphorisch und einmal wörtlich. Christine wird in eine Spinne verwandelt, weil ihr Charakter diesem Tier ähnelt. Sie spinnt ihr Netz aus intriganten Plänen und will hinterhältig und listig sein. Hauke, der sich für die Gemeinschaft aufopfert und etwas Gutes schaffen will (die Beweggründe seien dahingestellt), wird ein zähmbares Tier, das Pferd, zur Seite gestellt. Die kleine, schwarze Spinne und das große, weiße Pferd verbindet ihr Bezug zum Tod, ihre Namenlosigkeit und ihre Kontinuität. Sie wirken unabhängig von der Zeit in der Gegenwart weiter, erscheinen jedoch ortsgebunden. Die Tatsache, dass sie unnatürlich handeln und viele menschliche Züge und Eigenschaften aufweisen, trägt zum allgegenwärtigen Schauer der Erzählungen bei. Das Unheil wird hierbei jedoch nicht von außen bewirkt, sondern lediglich stimuliert. Denn das Böse steckt im Menschen selbst und wird durch tierische Reize hervorgehoben.

Die Geschichte der literarischen Tiere und ihrer Symbolträchtigkeit konnte in dieser Arbeit nur am Rande behandelt werden. Es wäre in diesem Zusammenhang lohnenswert zu untersuchen, welchen Wandel die Tiersymbolik im Laufe der Zeit erfahren hat. Abgesehen von einer diachronen Analyse wäre auch eine synchrone, kulturübergreifende Betrachtung von großem Interesse. Des Weiteren gelte eine historische Einbettung der beiden behandelten Novellen für ein umfassendes Bild als unverzichtbar. Die dargestellten Ergebnisse der vorliegenden Arbeit rechtfertigen die Aussage, dass Tiere mehr als nur ein natürliches Inventar sind. Sie tragen bedeutend zum Schauererlebnis bei, denn in ihnen vermischt sich Erklärbares mit Unerklärlichem. Sie sind unbegreiflich und sie erinnern uns an die kreatürlichen Grundlagen unserer Existenz.

6. Literaturverzeichnis

- Achatz, Katharina: Fantastik bei Georg Klein. Momente struktureller Unsicherheit in *Libidissi*, *Barbar Rosa*, *Die Sonne scheint uns* und *Sünde Güte Blitz*. Bamberg: University of Bamberg Press 2012. (Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien Bd. 4)
- Albrecht, Michael von: Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 1997.
- Alewyn, Richard: Die Literarische Angst. In: Ditfurth, Hoimar von (Hg.): Aspekte der Angst: Starnberger Gespräche 1964. Stuttgart: Georg Thieme Verlag 1965, S. 24-36.
- Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1974.
- Ammer, Andreas: Horrorgraphie. Das Aufschreiben der Angst & die Schrecken der Schrift als Mikromechanik des Sinns in der klassischen Zeit deutscher Literatur. Dissertation. Universität München 1989.
- Andreotti, Mario: Das Motiv des Fremden im Werke Gotthelfs. Eine Untersuchung anhand ausgewählter Interpretationen. Dissertation. Universität Zürich. Thal: Vetter 1975.
- Antonsen, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen. Narratologische Untersuchungen zu Phantastik, Märchen und mythischer Erzählung. Paderborn: Mentis 2007. (Explicatio)
- Armstrong, Philip: What Animals Mean in the Fiction of Modernity. London, New York: Routledge 2008.
- Artiss, David: Theodor Storm: Studies in Ambivalence: Symbol and Myth in his Narrative Fiction. Amsterdam: Benjamins 1978.
- Artiss, David: Theodor Storms symbolische Tierwelt – dargestellt an seinen Vorstellungen von Wolf, Hund und Pferd. In: Laage, Karl Ernst und Gerd Eversberg (Hg.): Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft. Heide in Holstein: Boyens Bd. 45/1996, S. 7-22.
- Assmann, Peter (Hg.): Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen. Linz: Residenz-Verlag 1995.
- Aster, Christian von: Horror-Lexikon. Von Addams Family bis Zombieworld. Die Motive des Schreckens in Film, Literatur und Wirklichkeit. Stark erw. Neuausg. Berlin: Lexikon-Imprint-Verlag 2002.

- Bachtin, Michail M.: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1929/1930.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 4. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1931/1932.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 5. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1932/1933.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 6. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1934/1935.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 8. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1936/1937.
- Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 9. Berlin, Leipzig: de Gruyter 1938/1941.
- Baker, Steve: Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation. Urbana, Illinois: University of Illinois Press 2001.
- Baldick, Chris: The Oxford Book of Gothic Tales. Oxford: Oxford University Press 1992.
- Baldick, Chris: The Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford: Oxford University Press 2008.
- Baldick, Chris und Robert Mighall: Gothic Criticism. In: Punter, David (Hg.): A Companion to the Gothic. Oxford: Blackwell 2000, S. 209-228.
- Barbault, Anna Letitia: Reflections on the Pleasures of Distress and Terror. [1773] In: New England Review 22/3 (summer, 2001), S. 180-191.
- Bastian, Myriam Noemi: Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. Marburg: Tectum-Verlag 2005.
- Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E. T. A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H. C. Artmann. Diplomarbeit. Universität Wien 1991.
- Bauer, Winfried: Jeremias Gotthelf, ein Vertreter der geistlichen Restauration der Biedermeierzeit. Stuttgart: Kohlhammer 1975.
- Baumann, Hans D.: Horror – Die Lust am Grauen. Weinheim: Beltz 1989.
- Bayer, Sophia: A maze: unnatural narratology and the reader's perception of Mark Z. Danielewski's „House of Leaves“. Masterarbeit. Universität Wien 2013.

- Beardsley, Christa-Maria: E. T. A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftskritische Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik. Bonn: Bouvier 1985.
- Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Freiburg, Basel u.a.: Herder 1992.
- Benker, Gertrud: Eule und Mensch. Die Nachtgeister und ihre Symbolik. Freiburg: Eulenberg-Verlag 1993.
- Berbig, Roland (Hg.): Theodor Storm – Gebrüder Paetel. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006.
- Berg, Stefan: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1991.
- Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980. (Wege der Forschung Bd. 394)
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München: Droemer Verlag 1989.
- Blankenagel, John C.: Tragic Guilt in Storm's *Schimmelreiter*. In: The German Quarterly 25/3 (May, 1952), S. 170-181.
- Bloom, Clive (Hg.): Gothic horror. A reader's guide from Poe to King and beyond. Basingstoke u.a.: Macmillan 1998.
- Borgards, Roland: Tier. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 482-487.
- Borgards, Roland: Tiere in der Literatur. Eine methodische Standortbestimmung. In: Grimm, Herwig und Carola Otterstedt (Hg.): Das Tier an sich. Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 87-118.
- Botting, Fred (Hg.): The Gothic. Cambridge: Brewer 2001.
- Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.
- Brittnacher, Hans Richard: Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 15-30.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Risiko der Phantasie. Über ästhetische Konventionen und moralische Ressentiments der phantastischen Literatur am Beispiel Stephen King. In: Bauer, Gerhard und Robert Stockhammer (Hg.): Möglichkeitssinn. Phantasie

- und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Wiesbaden: Westdt. Verl. 2000, S. 36-60.
- Brittnacher, Hans Richard: Vom Zauber des Schreckens. Studien zur Phantastik und zum Horror. Wetzlar: Förderkreis Phantastik in Wetzlar 1999. (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar 48)
- Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013.
- Brooks, Chris: The Gothic Revival. London: Phaidon Press 1999.
- Browne, Christine Geffers: Theodor Storm. Das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen. New York, Wien u.a.: Lang 2002.
- Brunner Ungricht, Gabriela: Die Mensch-Tier-Verwandlung. Eine Motivgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Märchens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bern, Berlin u.a.: Lang 1998. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 1676)
- Buess, Eduard: Jeremias Gotthelf: Sein Gottes- und Menschenverständnis. Zollikon-Zürich: Evangelischer Verlag 1948.
- Bühler, Benjamin und Stefan Rieger: Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Bunners, Christian und Dieter Stellmacher u.a. (Hg.): Von „Reynke de vos“ bis zum „Butt“ – Tiere in der deutschen Literatur: Beiträge der Fritz Reuter Gesellschaft. Rostock: Hinstorff 2016.
- Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. London: Routledge and Kegan Paul 1958.
- Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart: Metzler 2008.
- Bynum, Caroline Walker: Metamorphosis and identity. New York: Zone Books 2001.
- Byron, Glennis: The Gothic World. London: Routledge 2014.
- Caillois, Roger: Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Phaicon 1 (1974), S. 44-83.
- Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. München: Wilhelm Fink Verlag 1983.

- Cersowsky, Peter: Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie. In: Freund, Winfried und Johann Lachinger u.a. (Hg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 11-22.
- Conrad, Horst: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf: Bertelsmann Universitätsverlag 1974. (Literatur in der Gesellschaft Bd. 21)
- Cornils, Ingo: Problems of Visualisation: The Image of the Unknown in German Science fiction. In: Morrison, Jeff und Florian Krobb (Hg.): Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (The National University of Ireland) in September 1995. Amsterdam, Atlanta: Rodopi Verlag 1997, S. 287-295. (Internationale Forschung zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft Bd. 20)
- Cornwell, Neil: The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism. New York: Harvester Wheatsheaf 1992.
- Crow, Charles L.: American Gothic. Cardiff: University of Wales Press 2009.
- Cusack, Andrew und Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. Rochester: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)
- Daemmrich, Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. und erw. Aufl. Tübingen: Francke 1995.
- Davison, Carol Margaret: Gothic literature, 1764-1824. Cardiff: University of Wales Press 2009.
- Delort, Robert: Der Elefant, die Biene und der heilige Wolf. Die wahre Geschichte der Tiere. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1987.
- Demandt, Christian: Religion und Religionskritik bei Theodor Storm. Berlin: Erich Schmidt 2010. (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 8)
- Dierks, Manfred: Das Unheimliche (1919). In: Lohmann, Hans-Martin und Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006, S. 204-207.
- Dinzelbacher, Peter (Hg.): Mensch und Tier in der Geschichte Europas. Stuttgart: Kröner 2000.
- Ditfurth, Hoimar von (Hg.): Aspekte der Angst. Stuttgart: Georg Thieme Verlag 1965.

- Dobrovol'skij, Dmitrij und Elisabeth Piirainen: Symbole in Sprache und Kultur: Studien zur Phraseologie aus kultursemiotischer Perspektive. Bochum: Brockmeyer 1997.
- Donahue, William Collins: The Kiss of the Spider Woman: Gotthelf's "Matricentric" Pedagogy and Its (Post)war Reception. In: The German Quarterly 67/3 (summer, 1994), S. 304-324.
- Drake, Nathan: Literary Hours: or Sketches Critical, Narrative, and Poetical in three Volumes. Vol. 1. The Third Edition. London: Printed for T. Cadell and W. Davies 1804.
- Durst, Uwe: Das begrenzte Wunderbare. Zur Theorie wunderbarer Episoden in realistischen Erzähltexten und in Texten des „Magischen Realismus“. Berlin. Lit.-Verl. 2008. (Literatur 13)
- Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Aktual., korr. u. erw. Neuausg. Berlin: Lit Verlag 2010.
- Duve, Karen und Thies Völker: Lexikon berühmter Tiere. Frankfurt am Main: Eichborn 1997.
- Dzanic, Zinaida: Die phantastische Welt der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur: Ansätze, Thesen und Untersuchungen zur modernen Kinder- und Jugendfantasyliteratur. Masterarbeit. Universität Wien 2015.
- Eco, Umberto: Die Welten der Science Fiction. In: Eco, Umberto: Über Spiegel und andere Phänomene. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1988, S. 214-222.
- Edwards, Justin D. (Hg.): The Gothic in contemporary literature and popular culture. London u.a.: Routledge 2012.
- Eke, Norbert Otto und Eva Geulen (Hg.): Tiere, Texte, Spuren. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007. (Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie Bd. 126)
- Elferen, Isabella van (Hg.): Nostalgia or perversion? Gothic rewriting from the eighteenth century to the present day. Newcastle: Cambridge Scholars 2007.
- Ellis, John M.: Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press 1974.
- Ellis, Markman: The History of Gothic Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press 2000.
- Eversberg, Gerd (Hg.): Der Schimmelreiter. Novelle von Theodor Storm. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2014. (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 9)
- Eversberg, Gerd: Theodor Storm. Künstler – Jurist – Bürger. Wiesbaden: Weimarer Verlagsgesellschaft in der Verlagshaus Römerweg GmbH 2017.

- Falkenberg, Marc: Rethinking the Uncanny in Hoffmann and Tieck. Oxford, Wien u.a.: Lang 2005. (Studies in modern German Literature 100)
- Fasold, Regina: Theodor Storm. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (Sammlung Metzler Bd. 304)
- Fehr, Karl: Jeremias Gotthelf (Albert Bitzius). 2., durchges. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 1985. (Sammlung Metzler Bd. 60)
- Fiedler, Leslie A.: Love and Death in the American Novel. New York: Criterion 1960.
- Franke, Erich: Gestaltungen der Tierdichtung. Dissertation. Universität Bonn 1934.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Hrsg. v. Klaus Wagenbach. Hamburg-Wandsbek: Fischer 1963.
- Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. München: Wilhelm Fink Verlag 1993.
- Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink Verlag 1999.
- Freund, Winfried: Heros oder Dämon? In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 187-198.
- Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart: Kohlhammer 1990.
- Freund, Winfried: Theodor Storm. Stuttgart: Kohlhammer 1987.
- Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Wien: Böhlau 2001.
- Gallagher, David: The Transmission of Ovid's Arachne Metamorphosis in Jeremias Gotthelf's *Die Schwarze* [sic!] *Spinne*. In: Neophilologus 92/4 (2008), S. 699-711.
- Geffers Browne, Christine: Theodor Storm: Das Spannungsverhältnis zwischen Glauben und Aberglauben in seinen Novellen. New York: Peter Lang 2002. (North American Studies in Nineteenth-Century German Literature Vol. 30)
- Geiger, Rudolf: Märchenkunde. Stuttgart: Urachhaus 1982.
- Geisenhanslüke, Achim und Marja Rauch: Das Unheimliche. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 579-583.
- Gerlach, Walter: Das neue Lexikon des Aberglaubens. Frankfurt am Main: Eichborn 1998.
- Germer, Stefan: Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunktoren des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Herding, Klaus (Hg.): Orte des Unheimlichen – Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 159-191.

- Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. 4. Teil. 20. Buch. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Werke Bd. X. Textkritisch durchgesehen v. L. Blumenthal. Hamburg: Wegner ²1960.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam 2008.
- Gotthelf, Jeremias: Die schwarze Spinne. Stuttgart: Reclam 2002.
- Grimm, Herwig und Carola Otterstedt (Hg.): Das Tier an sich: Disziplinenübergreifende Perspektiven für neue Wege im wissenschaftsbasierten Tierschutz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Hg. v. Heinz Rölleke. Vollst. Ausg. auf d. Grundlage d. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985.
- Grizelj, Mario (Hg.): Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge – Funktionen – Formen. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Gross, Aaron (Hg.): Animals and the Human Imagination. A Companion to Animal Studies. New York: Columbia University Press 2012.
- Guggisberg, Kurt: Jeremias Gotthelf. Christentum und Leben. Zürich: Niehans 1939.
- Gutenbrunner, Elisabeth: Motive des Unheimlichen bei E. T. A. Hoffmann und Edgar Allan Poe anhand ausgewählten [sic!] Erzählungen. Diplomarbeit. Universität Wien 2010.
- Hahl, Werner: Jeremias Gotthelf – der „Dichter des Hauses“. Stuttgart: Metzler 1993.
- Hall, Daniel: French and German Gothic Fiction in the late eighteenth century. Oxford, Wien u.a.: Lang 2005.
- Hall, Murray Gordon: Tier und Tiermotivik im Prosawerk Robert Musils. Dissertation. Universität Wien 1975.
- Haraway, Donna J.: When species meet. Minneapolis: University of Minnesota Press 2008.
- Harmening, Dieter: Wörterbuch des Aberglaubens. Stuttgart: Reclam 2005.
- Heath, John: Fremdverwandlungen der Fremden: Gotthelfs *Schwarze Spinne* als Ächtungsdiskurs. In: Blècourt, Willem de und Agnes Christa Tucay (Hg.): Tierverwandlungen: Codierungen und Diskurse. Tübingen: Francke 2011, S. 333-352.
- Heckmann, Wilhelm Georg: Tiere, Begleiter unserer Sprache. Von aalglatt bis Zwiebel-fisch. Münster: Aschendorff 1975.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen: Niemeyer ¹⁵1984.
- Heiniger, Manuela: Der mündige Bürger. Politische Anthropologie in Jeremias Gotthelfs *Bildern und Sagen aus der Schweiz*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2015.

- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln: Eugen Diederichs Verlag ⁷1983.
- Hennlein, Elmar: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Essen: Verl. Die Blaue Eule 1989. (Germanistik in der Blauen Eule Bd. 13)
- Hillard, Derek: Violence, Ritual, and Community: On Sacrifice in Keller's *Romeo und Julia auf dem Dorfe* and Storm's *Der Schimmelreiter*. In: Monatshefte für Deutschsprachige Literatur und Kultur 101/3 (fall, 2009), S. 361-381.
- Hinterheller, Katharina: Das Horror-Genre. Kulturgeschichtliche Untersuchung des Genres mit besonderem Bezug auf das Phänomen Dracula/Vampir. Diplomarbeit. Universität Wien 2014.
- Hoffmann, Volker: Theodor Storm: „Der Schimmelreiter“. Eine Teufelspaktgeschichte als realistische Lebensgeschichte. In: Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart: Reclam 1990, S. 333-370.
- Hofmann, Vera: Philosophische Tierblicke: Zoographische Spurensuche bei Derrida. In: Eke, Norbert Otto und Eva Geulen (Hg.): Tiere, Texte, Spuren. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007 (Sonderheft der Zeitschrift für Deutsche Philologie Bd. 126), S. 367-382.
- Hogle, Jerrold E. (Hg.): The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Cambridge: Cambridge University Press 2002. (Cambridge Companions to Literature)
- Høilund Nielsen, Karen: Art. „Tiersymbolik“. In: Hoops, Johannes (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde Bd. 35. Berlin: de Gruyter 2007, S. 160-167.
- Holander, Reimer Kay: Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Frankfurt: Ullstein, 1976.
- Hömke, Nicola (Hg.): Fremde Wirklichkeiten: Literarische Phantastik und antike Literatur. Heidelberg: Winter 2006.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 16. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2006.
- Houston, Gail Turley: From Dickens to Dracula. Gothic, Economics, and Victorian Fiction. Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- Howells, Coral Ann: Love, Mystery and Misery. Feeling in Gothic Fiction. London: Athlone 1995.
- Hunziker, Rudolf und Hans Bloesch (Hg.): Jeremias Gotthelf ‹Albert Bitzius›. Sämtliche Werke in 24 Bänden. Fünfter Ergänzungsband. Briefe. Zweiter Teil. Erlenbach-Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1949.

- Innerhofer, Roland: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“. Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 119-134.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Ivanović, Christine (Hg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film. Stuttgart: Metzler 2003.
- Jackson, Anna: *The Gothic in Children's Literature. Haunting the Borders*. New York u.a.: Routledge 2008.
- Jackson, Rosemary: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, New York: Methuen 1981.
- Jacquemin, Georges: Über das Phantastische in der Literatur. In: *Phaicon* 2 (1975), S. 33-53.
- Jehmlich, Reimer: Phantastik – Science Fiction – Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung. In: Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 11-33.
- Jess, Hartwig: *Theodor Storm: Sein Leben und sein Schaffen*. Braunschweig: Westermann 1917.
- Jones, Darryl: *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*. London: Hodder Arnold 2002.
- Kayser, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Mit einem Vorwort von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2004, Nachdr. d. Ausg. v. 1957.
- Kayser, Wolfgang: Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken [1957]. In: Best, Otto F. (Hg.): *Das Groteske in der Dichtung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 40-49. (Wege der Forschung Bd. 394)
- Kearney, Richard: *Strangers, Gods and Monsters: Interpreting Otherness*. London, New York: Routledge 2003.
- Keuler, Gudrun: Erläuterungen zu Jeremias Gotthelf. Die schwarze Spinne. Der Besenbinde von Rychiswyl. Hollfeld: Bange 1996. (Königs Erläuterungen und Materialien 272)
- Kilgour, Maggie: *The Rise of the Gothic Novel*. London: Routledge 1995.

- Killeen, Jarlath: Gothic Literature 1825-1914. Cardiff: University of Wales Press 2009.
- Klein, Johannes: Geschichte der deutschen Novelle. Von Goethe bis zur Gegenwart. 2. überarb. Ed. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH 1954.
- Klein, Jürgen: Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1975.
- Klein, Jürgen: Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2005.
- Klinger, Judith und Andreas Kraß (Hg.): Tiere: Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2017.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 25., durchges. u. erw. Aufl. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin u.a.: De Gruyter 2011.
- Koppensteiner, Jasmina: The Gothic in Children's and Young Adult Literature. Diplomarbeit. Universität Wien 2011.
- König, Jan C. L.: Herstellung des Grauens. Wirkungsästhetik und emotional-kognitive Rezeption von Schauerfilm und –literatur. Frankfurt am Main, Wien u.a.: Lang 2005.
- König, Leopold: Eine vergleichende Untersuchung der schauerlichen Elemente in Jeremias Gotthelfs „Die schwarze Spinne“ und Hanns Heinz Ewers' „Alraune – die Geschichte eines lebenden Wesens“. Diplomarbeit. Universität Wien 2014.
- Köster, Albert (Hg.): Theodor Storms Sämtliche Werke in acht Bänden. Bd. 8. Leipzig: Insel-Verlag 1923.
- Kotzinger, Susi: Arabeske – Groteske: Versuch einer Differenzierung. In: Kotzinger, Susi und Gabriele Rippl (Hg.): Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 219-228.
- Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Lang 1992.
- Krichbaum, Jörg: Einige Gedanken zur Phantastik. In: Rottensteiner, Franz (Hg.): ›Quarber Merkur‹. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S. 177-182. (Phantastische Bibliothek Bd. 34)
- Kullmann, Thomas: Vermenschlichte Natur. Zur Bedeutung von Landschaft und Wetter im englischen Roman von Ann Radcliffe bis Thomas Hardy. Tübingen: Niemeyer 1995.
- Laage, Karl Ernst (Hg.): Theodor Storm – Erich Schmidt. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Zweiter Band: 1880-1888. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1976.

- Laage, Karl Ernst (Hg.): Theodor Storm – Gottfried Keller. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1992.
- Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Lachmann, Renate: Schlüssiges – Unschlüssiges (Nach und mit Todorov). In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 87-98.
- Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner 2009.
- Lange, Gudrun: Art. „Tiersymbolik“. In: Hoops, Johannes (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde Bd. 30. 2., völlig neu bearb. und erw. Aufl. Berlin: de Gruyter 2005, S. 605-608.
- Lehmann, Widar: Motivgleiche Tierromane. Eine literaturdidaktische Untersuchung. Gerbrunn bei Würzburg: Wissenschaftlicher Verlag A. Lehmann 1978.
- Lem, Stanislaw: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Phaicon 1 (1974), S. 92-122.
- Levy, Maurice: „Gothic“ and the critical idiom. In: Lloyd Smith, Allan und Victor Sage (Hg.): Gothick Origins and Innovations. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1994, S. 1-15.
- Lindemann, Klaus: Jeremias Gotthelf, Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh 1983.
- Lindemann, Klaus: Zwischen Revolutionen und Napoleon(en). In: Freund, Winfried (Hg.): Deutsche Novellen. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 95-108.
- Lindemann, Klaus und Reinmar Stefan Zons: Lauter schwarze Spinnen. Spinnenmotive in der deutschen Literatur. Eine Sammlung. Bonn: Bouvier 1990. (Bouviere Bibliothek Bd. 9)
- Lohmann, Hans-Martin und Joachim Pfeiffer (Hg.): Freud-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2006.
- Lovecraft, Howard P.: Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012.
- Lüthi, Max: Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild – Thematik – Formstreben. Bern u.a.: Francke 1970.

- Mackensen, Lutz (Hg.): Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde. Abt. 2, Märchen, Bd. 2. Berlin: de Gruyter 1934/1940. Hg. vom Verband deutscher Vereine für Volkskunde.
- May, Markus: Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 173-188.
- McHugh, Susan: Literary Animal Agents. In: PMLA 124/2 (2009), S. 487-495.
- Mieder, Wolfgang (Hg.): Jeremias Gotthelf, Die schwarze Spinne. Stuttgart: Reclam 1983. (Universal-Bibliothek 8161, Erläuterungen und Dokumente)
- Mieder, Wolfgang: «Spuren der schwarzen Spinne» Elias Canetti und Jeremias Gotthelf. In: Sprachspiegel 50/5 (1994), S. 129-135.
- Miles, Robert: Ann Radcliffe: The Great Enchantress. Manchester: Manchester University Press 1995.
- Morgan, Jack: The Biology of Horror. Gothic Literature and Film. Carbondale: Southern Illinois University Press 2002.
- Morozova-Fürschuß, Irina: The Beauty of Living Death. Diplomarbeit. Universität Wien 2013.
- Mulvey Roberts, Marie (Hg.): The Handbook of the Gothic. Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2009.
- Münch, Paul (Hg.): Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses. Paderborn, Wien: Schöningh 1998.
- Murnane, Barry und Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauroman um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2011.
- Muschg, Walter: Gotthelf. Die Geheimnisse des Erzählers. München: Beck 1931.
- Muschg, Walter: Pamphlet und Bekenntnis. Aufsätze und Reden. Olten: Walter-Verlag 1968.
- Nell, Hedwig: Die gestaltenden Kräfte in der neuen deutschen Tierdichtung. Dissertation. Universität München 1937.
- Neu, Julia: „Das klingt ja sonderbar, als ob es doch möglich wäre.“ Fantastik als Herausforderung für den Realismus. In: Baßler, Moritz (Hg.): Entsagung und Routines. Aporien des Spätrealismus und Verfahren der frühen Moderne. Berlin: de Gruyter 2013, S. 130-150. (Linguae & Litterae 23)

- Neumann, Christian: Zwischen Paradies und ödem Ort. Unbewusste Bedeutungsstrukturen in Theodor Storms novellistischem Spätwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002. (Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 385)
- Obenauer, Karl Justus: Das Märchen. Dichtung und Deutung. Frankfurt am Main: Klostermann 1959.
- Oeser, Erhard: Pferd und Mensch. Die Geschichte einer Beziehung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.
- Oesterle, Günter: Groteske. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 293-299.
- Otterstedt, Carola (Hg.): Gefährten – Konkurrenten – Verwandte. Die Mensch-Tier-Beziehung im wissenschaftlichen Diskurs. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Paul, Jean-Marie (Hg.): Dimensionen des Phantastischen. St. Ingbert: Röhrig 1998. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 61)
- Penning, Dieter: Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. In: Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 34-51.
- Penzoldt, Peter: Die Struktur der Gespenstergeschichte. In: Phaicon 2 (1975), S. 11-32.
- Penzoldt, Peter: The Supernatural in Fiction. London, New York: Nevill 1952.
- Pesch, Helmut W.: Fantasy. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung. Passau: Erster Dt. Fantasy Club ³1990.
- Philo, Chris und Chris Wilbert (Hg.): Animal Spaces, Beastly Places: New Geographies of Human-Animal Relations. London, New York: Routledge 2000.
- Pietzcker, Carl: Das Groteske [1971]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 85-102. (Wege der Forschung Bd. 394)
- Pongs, Hermann: Das Bild in der Dichtung. Band IV: Symbolik der Einfachen Formen. Marburg: N. G. Elwert Verlag 1973.
- Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Hanser 1963.
- Punter, David: A Companion to the Gothic. Oxford: Blackwell 2000.
- Punter, David: The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. 2 Bde. London, New York: Longman 1996.
- Quinn, Edward: A Dictionary of Literary and Thematic Terms. New York: Checkmark Books ²2006.

- Rabkin, Eric S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1976.
- Rankin, Jamie: Spider in a Frame: The Didactic Structure of "Die schwarze Spinne". In: *The German Quarterly* 61/3 (summer, 1988), S. 403-418.
- Reimann, Birgit: *Zwischen Harmoniebedürfnis und Trennungserfahrung: Das menschliche Naturverhältnis in Theodor Storms Werk. Zur dichterischen Gestaltung von Natur und Landschaft in Lyrik und Novellistik*. Dissertation. Universität Freiburg 1995.
- Reiter, Christine: *Gefährdete Kohärenz: Literarische Verarbeitung einer ambivalenten Wirklichkeitserfahrung in den Novellen Theodor Storms*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2004. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd. 81)
- Ricklefs, Ulfert: *Das Fischer Lexikon. Literatur N-Z. Bd. 3*. Frankfurt am Main: Fischer 1996.
- Riegler, Richard: Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählliteratur. In: *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 26 (1925-1926), S. 55-69.
- Rieken, Bernd: *Arachne und ihre Schwestern. Eine Motivgeschichte der Spinne von den ›Naturvölkermärchen‹ bis zu den ›Urban Legends‹*. Münster: Waxmann 2003. (Internationale Hochschulschriften Bd. 403)
- Riha, Alexander: *Die Religion und das Utopische im Feld der Fantastik. Am Beispiel von Werner Illings „Utopolis“, Thea von Harbous „Metropolis“ und Gerhart Hauptmanns „Die Insel der Großen Mutter“*. Diplomarbeit. Universität Wien 2011.
- Robertson, Fiona: *Legitimate Histories: Scott, Gothic, and the Authorities of Fiction*. Oxford: Clarendon 1994.
- Rochholz, Ernst Ludwig: *Schweizersagen aus dem Aargau. Gesammelt und erläutert. Erster Band*. Aarau: H. R. Sauerländer 1856.
- Roebeling, Irmgard: *Theodor Storms ästhetische Heimat. Studien zur Lyrik und zum Erzählwerk Storms*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
- Rohrbach, Lena: *Der tierische Blick: Mensch-Tier-Relationen in der Sagaliteratur*. Tübingen: Francke 2009. (Beiträge zur Nordischen Philologie Bd. 43)
- Rottensteiner, Franz (Hg.): *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Rottensteiner, Franz (Hg.): *›Quarber Merkur‹. Aufsätze zur Science Fiction und Phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (Phantastische Bibliothek Bd. 34)
- Royle, Nicholas: *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press 2003.

- Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der ‚Vernunft‘. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 7-14.
- Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006.
- Sachs, Hannelore, Ernst Badstübner u.a.: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. 8. veränd. Aufl. Regensburg: Schnell & Steiner 2004.
- Schenda, Rudolf (Hg.): Das ABC der Tiere. Märchen, Mythen und Geschichten. München: Beck 1995.
- Scheuer, Hans Jürgen und Ulrike Vedder (Hg.): Tiere im Text: Exemplarität und Allegorizität literarischer Lebewesen. Bern, Berlin: Lang 2015.
- Schmeink, Lars (Hg.): Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert. Berlin u.a.: de Gruyter 2012.
- Schöne, Albrecht: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne. 2., überarb. und erg. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1968.
- Schönert, Jörg: Schauriges Behagen und distanzierter Schrecken. Zur Situation von Schauerroman und Schauererzählung im literarischen Leben der Biedermeierzeit. In: Martino, Alberto (Hg.): Literatur in der sozialen Bewegung. Aufsätze und Forschungsberichte zum 19. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer 1977, S. 27-92.
- Schröder, Christian: Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie Bd. 24)
- Schumacher, Hans: Die armen Stiefgeschwister des Menschen. Das Tier in der deutschen Literatur. Zürich: Artemis 1977.
- Schumacher, Hans (Hg.): Phantasie und Phantastik. Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung. Frankfurt am Main: Lang 1993. (Berliner Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte 17)
- Schuster, Ingrid: Tiere als Chiffre. Natur und Kunstfigur in den Novellen Theodor Storms. Bern, Wien u.a.: Lang 2003.
- Schwarz, Anette: Social Subjects and Tragic Legacies: The Uncanny in Theodor Storm's *Der Schimmelreiter*. In: The Germanic Review: Literature, Culture, Theory 73/3 (1998), S. 251-266.
- Seesslen, Georg: Horror. In: Brittnacher, Hans Richard und Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 522-529.

- Seibert, Jutta: Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole. Freiburg, Basel u.a.: Herder 1980.
- Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres. Heidelberg: Winter 2005.
- Spitzer, Leo: Besprechung von: Wolfgang Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung [1958]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 50-68. (Wege der Forschung Bd. 394)
- Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974.
- Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese [1970]. In: Best, Otto F. (Hg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 69-84. (Wege der Forschung Bd. 394)
- Stein, Malte: „Sein Geliebtestes zu töten“. Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006. (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung Bd. 5)
- Stiffler, Muriel W.: The German Ghost Story as Genre. New York, Berlin u.a.: Lang 1993. (Studies in modern German literature Vol. 51)
- Stifter, Adalbert: Zur Psychologie der Thiere. Linz: Oberöstr. Landesverl. 1963. (Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 20)
- Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Stuttgart: Reclam 2001.
- Straus, Erwin: Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie. Berlin: Springer 1978.
- Suchanek, Daniela: Zoo und Natur. Interaktionsräume zwischen Mensch und Tier und damit verbundene Naturvorstellungen: Ergebnisse einer empirischen Erhebung im Tiergarten Schönbrunn. Diplomarbeit. Universität Wien 2012.
- Thalmann, Marianne: Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Nendeln/Liechtenstein: Kraus 1967, Nachdr. d. Ausg. Berlin v. 1923.
- Thomsen, Christian W. und Jens Malte Fischer (Hg.): Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2013.

- Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss, Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München, Wien u.a.: Hanser 1980.
- Vax, Louis: Die Phantastik. In: Phaicon 1 (1974), S. 11-43.
- Vax, Louis: Das Wesen des Unheimlichen. Über eine sogenannte streng wissenschaftliche Auffassung der Phantastik. In: Freund, Winfried und Johann Lachinger u.a. (Hg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 23-35.
- Wagener, Hans (Hg.): Theodor Storm, Der Schimmelreiter. Stuttgart: Reclam 1995. (Universal-Bibliothek 8133, Erläuterungen und Dokumente)
- Wallner, Susanne: Srohmian & Co. Tierfiguren in den Märchen der Romantik. Diplomarbeit. Universität Wien 1996.
- Warnke, Martin: Chimären der Phantasie. In: Brink, Claudia und Wilhelm Hornbostel (Hg.): Pegasus und die Künste. München: Dt. Kunstverl. 1993, S. 61-69. (Katalogbuch zur Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 8. April-31. Mai 1993)
- Watt, James: Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832. Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Weber, Inge: Der englische Schauerroman. Eine Einführung. München, Zürich: Artemis 1983.
- Weil, Kari: Thinking Animals: Why Animal Studies Now? New York: Columbia University Press 2012.
- Weinreich, Gerd: Theodor Storm: Der Schimmelreiter. Frankfurt am Main: Diesterweg 1988. (Grundlagen und Gedanken zum Verständnis erzählender Literatur)
- Werber, Niels: Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov. In: Ruthner, Clemens und Ursula Reber u.a. (Hg.): Nach Todorov: Beiträge zu einer Definition. Tübingen: Francke 2006, S. 53-66.
- Westreicher, Nicole: Das Phantastische im Musikvideo. Wien: Lit-Verl. 2015.
- Wilpert, Gero von: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1994. (Kröners Taschenausgabe Bd. 406)
- Wilson, Edmund: Eine Abhandlung über Horrorgeschichten. In: Phaicon 1 (1974), S. 123-134.
- Wolfreys, Julian: Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature. London: Palgrave 2002.

- Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von Hanns Heinz Ewers und Gustav Meyrink. Meitingen: Corian-Verl. 1987. (Studien zur phantastischen Literatur Bd. 4)
- Wozniak, Jolanta: Tiersymbole im Realismus: Die schwarze Spinne, Der Schimmelreiter und Effie Briest als Beispiele der chiffrierten Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts. Diplomarbeit. Queen's University Ontario 2008.
- Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). München: Wilhelm Fink Verlag 1991.
- Zelle, Carsten: »Angenehmes Grauen« Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1987.
- Zerling, Clemens und Wolfgang Bauer: Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie. München: Kösel 2003.
- Zgorzelski, Andrzej: Zum Verständnis phantastischer Literatur. In: Phaicon 2 (1975), S. 54-63.
- Zhou, Jianming: Tiere in der Literatur. Eine komparatistische Untersuchung der Funktion von Tierfiguren bei Franz Kafka und Pu Songling. Tübingen: Niemeyer 1996.
- Zirbs, Wieland (Hg.): Literaturlexikon: Daten, Fakten und Zusammenhänge. Berlin: Cornelsen Scriptor 1998.
- Zobel, Klaus: Unerhörte Begebenheiten. Interpretationen und Analysen zu drei Novellen des 19. Jahrhunderts: Conrad Ferdinand Meyer: Der Schuß von der Kanzel; Achim v. Arnim: Der tolle Invalide auf dem Fort; Ratonneau, Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Northeim: Der-A-Verlag 1994.
- Zöchner, Alexandra: Schatten der Aufklärung. Schauerliteratur im späten 18. Jahrhundert. Diplomarbeit. Universität Wien 2010.
- Zondergeld, Rein A.: Wege nach Saïs. Gedanken zur phantastischen Literatur. In: Phaicon 1 (1974), S. 84-91.

Abstract

Der Mensch ist stets um die Kategorisierung und Rationalisierung seiner Erlebnisse bemüht – in der fiktionalen Welt wie auch in der realen. Dass aber gerade das Unerklärbare und das Unheimliche eine große Faszination auf die Menschheit ausüben, verdeutlicht die Popularität der fantastischen Literatur. Insbesondere im schauerlichen Genre werden die Leser/innen mit übernatürlichen Ereignissen, unterdrückten Ängsten und oftmals tierischen Instinkten konfrontiert. Schauerromane stellen die allgemein bekannten und anerkannten Gesetze in Frage, indem sie Grenzen überschreiten und das Verborgene akzentuieren. Autor/innen dieser Gattung bedienen sich dabei unterschiedlicher Methoden und Motive, um ihr Publikum zu verunsichern, und so wird auch oftmals die Tierwelt als Schauerelement eingesetzt.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit diesen symbolischen Tieren und soll ihre Wichtigkeit und Beziehung zu den Protagonist/innen beleuchten. Allgemeine Untersuchungen zur schauerlichen Fantastik bilden den Ausgangspunkt dieser Arbeit und sollen die Vielfältigkeit dieses Genres unterstreichen, indem zunächst ein Definitionsversuch und eine Zusammenfassung prägnanter Themen unternommen werden. Im zweiten Teil wird besondere Aufmerksamkeit auf die Rolle der Tiere in der Geschichte und Literatur gelegt und die ihnen zugeschriebene Symbolträchtigkeit ausgeführt. Die anschließende Auseinandersetzung mit den Novellen *Die schwarze Spinne* von Jeremias Gotthelf und *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm soll die Funktion und die Bedeutung der Tiere in den Erzählungen aufzeigen. Dabei stehen ihre Symbolik, ihre Verbindung zu den Figuren und ihre Bedeutung für das Schauererlebnis im Mittelpunkt. Darüber hinaus werden Gemeinsamkeiten der beiden Werke aufgedeckt und die Komplexität des menschlichen wie tierischen Wesens adressiert.

Human beings always tend to categorise things and events in order to understand them – in fiction just as much as in reality. Yet it is the unexplainable and the uncanny that fascinates the most, as displayed by the popularity of fantastic literature. Especially Gothic fiction brings its readers face to face with supernatural forces, suppressed fears and animalistic instincts. Gothic novels challenge familiar and approved rules by transgressing natural borders and emphasising the obscure. Thereby, authors make use of different methods and motifs, such as symbolic and gruesome animals, for the purpose of causing irritation and uncertainty among the readership.

This thesis addresses the importance of these Gothic animals and their relationship with the protagonists as these animalistic friends and fiends undermine the uncanniness and intensify the reader's hesitation. Consequently, this paper first deals with the wide variety of Gothic literature by giving an outline of the genre and its themes and characteristics. The second part of the paper addresses the role animals played throughout history and in literature and gives an account of the symbolic connotations. Thirdly, the analysis of the novels *Die schwarze Spinne* by Jeremias Gotthelf and *Der Schimmelreiter* by Theodor Storm not only aims to reveal the complexity of the animals' roles and their connection to the characters but also to provide some further insight into the similarities between the two novels and the complexity of the human and animalistic nature.

Lebenslauf