



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„un[heim]lich“

Das Haus als Ort der Angst in Fontanes *Unterm
Birnbäum*, Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, Hoffmanns
Das öde Haus und Storms *Bulemanns Haus*

Verfasserin

Ina Maria Schwarz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch, UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildg.

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	6
1. Literarische Charakteristika	13
1.1 Gattungsspezifische Definitionen	13
1.1.1 Die Erzählung	13
1.1.2. Die Novelle	14
1.2 Aufklärung: Gespenstergeschichten als Vorläufer der Schauerromantik	16
1.3 Romantik: an der Schwelle zu den „Nachtseiten des Menschen“	19
1.4 Schwarze Romantik: Schauer auf neuer Ebene	21
1.5 Schauerliteratur im Realismus	24
2. Der lustvolle Moment des Erschauerns	28
2.1 Die fantastische Literatur – Diskussion theoretischer Ansätze und Modelle	28
2.1.1 Modell der fantastischen Literatur nach Todorov	34
2.1.2 Modell der fantastischen Literatur nach Wunsch	37
2.2 Das Unheimliche – eine Definition nach Sigmund Freud	39
2.3 Die Angst	45
2.3.1 Furcht und Schauer	50
2.3.2 Das Schauerelement	52
3. Der Raum	53
3.1 Der Raum und die Philosophie nach Kant	55
3.2 Der Raum und die Psychologie	56
3.3 Der Raum und die Architektur	57
3.4 Der Raum und die Literatur	60
3.4.1 Der Raum als Chronotopos	61
3.4.2 Der Raum und seine Darstellung und Wahrnehmung	62
3.4.3 Architektur und Literatur	64
3.4.4 Der bedrohliche Raum nach Trautwein	67
3.4.5 Architektonische Elemente im Raum	70
3.4.5.1 Dunkle, Labyrinthartige Gänge	70
3.4.5.2 Ruinen	72
3.4.5.3 Schwellen	72

4. Zur Motivgeschichte des Hauses	74
4.1 Das Haus – Etymologie und Definitionen	74
4.2 Das Haus und die Architektur	75
4.3 Das Haus und die Philosophie	79
4.4 Das Haus, die Religion und der Aberglaube	83
4.4.1 Das Fenster	84
4.4.2 Die Ecke	85
4.5 Das Haus als Motiv in der deutschen Literatur	86
4.5.1 Das Fenster	87
4.5.2 Die Tür	88
4.5.3 Die Stadt	89
4.6 Häuser als unheimliche Orte in der Literatur	89
5. Einzelanalysen	92
5.1 E. T. A. Hoffmann: <i>Das öde Haus</i>	93
5.1.1 Erzählsituation	94
5.1.2 Raumgestaltung	97
5.1.3 Beschreibung und Situierung des Hauses	99
5.1.4 Besondere Bedeutung des Interieurs	101
5.1.5 Personen-Haus - Verbindungen	103
5.1.6 Sprachverwendung bei Haus und Raum	106
5.1.7 Das Unheimliche des Hauses	107
5.2 Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne	111
5.2.1 Erzählsituation	113
5.2.2 Raumgestaltung	116
5.2.3 Beschreibung und Situierung des Hauses	117
5.2.4 Besondere Bedeutung des Interieurs	123
5.2.5 Personen-Haus - Verbindungen	124
5.2.6 Sprachverwendung bei Haus und Raum	130
5.2.7 Das Unheimliche des Hauses	131
5.3 Theodor Storm: Bulemanns Haus	136
5.3.1 Erzählsituation	138
5.3.2 Raumgestaltung	139
5.3.3 Beschreibung und Situierung des Hauses	141
5.3.4 Besondere Bedeutung des Interieurs	142

5.3.5 Personen-Haus - Verbindungen	144
5.3.6 Sprachverwendung bei Haus und Raum	150
5.3.7 Das Unheimliche des Hauses	151
5.4 Theodor Fontane: Unterm Birnbaum	155
5.4.1 Erzählsituation	156
5.4.2 Raumgestaltung	156
5.4.3 Beschreibung und Situierung des Hauses	157
5.4.4 Besondere Bedeutung des Interieurs	158
5.4.5 Personen-Haus - Verbindungen	160
5.4.6 Sprachverwendung bei Haus und Raum	161
5.4.7 Das Unheimliche des Hauses	161
6. Abschließender Vergleich und Resümee	166
7. Ausblick	172
Siglenverzeichnis	175
Literaturverzeichnis	176
Anhang	
Abstract	187
Lebenslauf	188

I shuddered, knowing not why

– Edgar Allan Poe, The Fall of the House of Usher

EINLEITUNG

The House on Haunted Hill, The Cabin in the Woods, Dream House – dies ist nur eine kleine Auswahl an Horrorfilmen, die den KinobesucherInnen das Fürchten lehren. Und sie alle haben eines gemeinsam: das Haus als Ort des Grauens. Wir begegnen gruseligen Häusern oftmals in unserem Leben – manchmal gewollt, um die wohligen Schauer der Angst zu spüren, manchmal unbewusst, unerwartet und von dem Drang, sie wieder verlassen zu müssen, getrieben. Wir empfinden alte, knarrende „Hexenhäuschen“ in Wäldern als unheilvolle Orte und malen uns die schlimmsten Geschichten über die letzten BewohnerInnen aus, gleichzeitig aber lachen wir über animierte Gruselhäuser in Disneyfilmen und suchen sie in Themenparks wie Disneyland oder den Londoner Dungeons auf. Wir bewundern moderne, „straighte“ Architektur und bekommen Gänsehaut, wenn wir an verlassenen Gebäuden vorübergehen; aufgelassene Krankenhäuser, Heime oder Fabriken zu betreten, wird zu einer Mutprobe.

Häuser – sie werden in allen nur erdenklichen Größen, Formen und Materialien erbaut. Wir bewahren alte Gebäude als Denkmäler und versuchen gleichzeitig, neue so modern und visionär wie möglich zu errichten. Der Mensch versucht seit jeher, sich ein Denkmal zu setzen, welches seine kurze Lebensspanne überdauert. Seit dem Neolithikum nimmt die Behausung des Menschen eine zentrale Rolle in dessen Leben ein, soll sie doch Schutz vor der unbarmherzigen Natur bieten. Die Rolle und die Gestaltung des Hauses haben sich im Laufe der Jahrtausende immer wieder verändert, angepasst an politische und gesellschaftliche Kriterien oder die Önorm. Heute arbeiten und leben wir in Häusern und versuchen, sie unseren Bedürfnissen und unseren Vorlieben entsprechend zu errichten und einzurichten: sie heimlich zu machen. Und genau hier setzt die Arbeit an – beim Unterschied zwischen *heimlich* und *unheimlich*, bei den Aspekten, welche das Heimliche ins Unheimliche kippen lassen.

Das Haus scheint der perfekte Ort zu sein, um das Grauen zu beherbergen, doch sollte es eigentlich den Menschen Schutz und Sicherheit bieten. Gerade im 19. Jahrhundert haben literarische Vertreter der *Schwarzen Romantik*, aber auch Vertreter des Bürgerlichen Realismus, das Haus als Ort der Angst für sich entdeckt. Der zeitliche Rahmen für die Analyse der Rolle des literarischen Hauses als unheimlicher Ort umschließt das 19.

Jahrhundert, der räumliche den deutschen Sprachraum. Auf die *gothic literature* anderer Kultur- und Sprachräume kann und soll hierbei nicht eingegangen werden.

Im ersten Teil dieser Arbeit sollen die theoretischen Grundlagen für die Analyse der Werke in Teil zwei geschaffen werden. Um das Motiv des „unheimlichen Hauses“ erfassen zu können, müssen zuerst literaturgeschichtliche Definitionen herausgearbeitet und es muss eine erste Einordnung der Werke in einen kulturellen, gesellschaftlichen, räumlichen und zeitlichen Kontext vorgenommen werden. Dabei soll die Entwicklung des Schauerromans von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur *Schwarzen Romantik* dargestellt und gezeigt werden, dass auch in der Literatur des Bürgerlichen Realismus sowie in der Kriminalliteratur unheimliche Elemente in die Handlung eingebettet sind. Neben einer Erläuterung von Freuds Definition des Unheimlichen wird dessen Platz in der fantastischen Literatur (als Teil dessen die Schauerliteratur gesehen werden kann) skizziert und dem Affekt des Schauderns beim Lesen unheimlicher Literatur nachgegangen. Des Weiteren werden schließlich Definitionen des Raums und des Hauses vorgenommen, vor allem in Verbindung mit dem Element des Unheimlichen. Hierbei wird erläutert, wie „Raum“ definiert werden kann und welchen Platz er in der Philosophie, Psychologie, Architektur und Literatur einnimmt. Das Haus wird auf seine Definition sowie seine Bedeutung in Philosophie, Architektur, Religion, Aberglaube und Literatur hin analysiert.

Der zweite Teil umfasst Einzelanalysen der ausgewählten Werke, um mit einem abschließenden Vergleich und Resümee sowie einem Ausblick auf das Haus in der fantastischen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zu enden. Zunächst musste eine Auswahl aus einem riesigen Pool an zur Verfügung stehender Literatur getroffen werden. Geleitet vom Motiv „unheimliches Haus“ fiel die Entscheidung auf eine überschaubarere Gruppe von Novellen und Erzählungen aus dem 19. Jahrhundert, in der gruselige Häuser eine wesentliche Rolle spielen. Gewählt wurden letztendlich vier faszinierende Werke: E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*, Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, Theodor Storms *Bulemanns Haus* und Theodor Fontanes *Unterm Birnbaum*. Die Autoren lassen sich nicht alle der Gattung der *Schwarzen Romantik* zuordnen, werden doch Gotthelf, Storm und Fontane zu wichtigen Vertretern des Bürgerlichen Realismus gezählt, während Hoffmann als Meister der *Schwarzen Romantik* gilt. Dennoch lassen sich die Werke unter dem Deckmantel der *Schauerliteratur* zusammenfassen.

Was kann unter dem Begriff „Schauer“ überhaupt verstanden werden, was bedeutet er? Bereits 1742 taucht das Wort „Schauer“ sowohl als eine körperliche Erschütterung (lat. *rigor*: „Erstarrung der Muskeln und der Haut“, z.B. bei Kälte oder Fieber) als auch als eine seelische Erschütterung (lat. *horror*: „Angst“, „Entsetzen“) auf¹:

*The anthropological terminology of Schauer [means; Anm.] implying an affective poetics of shocking or shuddering that draws deliberately on discussions of the mind/body-dualism, the shudder being understood as a bodily manifestation of mental/nervous horror.*²

Die Zusammensetzung *Schauerroman* stellt einen Neologismus des späten 18. Jahrhunderts dar und kommt mit der Gattung selbst auf: z.B. *Schauer- und Grausromane*.³ Der Begriff ist als Gegenpart zum englischen *gothic novel* entstanden und wurde im Begriffspaar der *Ritter-, Räuber- und Schauerromane* des 18. Jahrhunderts als Synonym „between different forms of sensational and affect-driven fiction“⁴ verwendet. *Schauerroman* steht demnach Pate für Werke, die Gefühle und (Angst)Reaktionen bei der Leserschaft hervorrufen sollen; wie im Falle der Arbeit – unheimliche Häuser.

Unheimliche Häuser werden in den gewählten Werken auf sehr unterschiedliche Art und Weise in Szene gesetzt und doch bilden sie als Schauerelement das Verbindungsglied zwischen den unterschiedlichen literarischen Epochen. Ein Schauerelement ist eine zusammenhängende semantische Einheit, wenn sie darauf abzielt, bei dem/der LeserIn eine bestimmte Art von Angst, den Schauer, hervorzurufen.⁵ Wolfgang Trautwein hat in seiner Abhandlung über die Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert folgende Definition für das Entstehen von Angst gefunden: „Im Angstvorgang antizipiert der Betroffene aufgrund einer Auslösesituation und seiner eigenen inneren Disposition, dass eine Unlustsituation [vgl. hier Freuds Theorie der Angst, Anm.] eintreten wird“⁶, was sich in individuellen körperlichen Symptomen wie Herzrasen, Schweißausbrüchen, Gänsehaut usw. äußert. In Bezug auf die Schauerliteratur bedeutet das, dass Schauer nicht spontan aus einer Situation heraus entsteht,

¹ Jürgen Vierung: *Schauerroman*. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 365-368, hier S. 366.

² Barry Murnane: *Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic*. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): *Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000*. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 10-43, hier S. 12.

³ Vierung: *Schauerroman*, S. 366.

⁴ Murnane: *Haunting (Literary) History*, S. 13.

⁵ Wolfgang Trautwein: *Erlesene Angst. Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien u.a.: Hanser 1980. (Literatur als Kunst), S. 17.

⁶ ebd., S. 17f.

in der sich die LeserInnen eben befinden, sondern indem sie das Geschehen nachvollziehen, wenn die AutorInnen in der Lage sind, die Ängste ihrer Leserschaft zu bestimmten Zwecken – eben dem Vermitteln von Angst – in eine bestimmte Richtung zu lenken.⁷ Trautwein schreibt des Weiteren:

*Als vermittelte Angst entsteht Schauer nur dann, wenn der Leser aufgrund seiner vorangegangenen, literarischen oder außerliterarischen Angsterfahrung die Schauerelemente als solche erkennen kann. [...] Der Leser kann gewiss sein, dass ihn das dargestellte Schauergeschehen nicht in Mitleidenschaft zieht. Angst ohne eigenes Risiko zu erleben, stellt eine weitere Rahmenbedingung des Schauers dar.*⁸

Der Zusammenhang zwischen verschiedenen Schauersequenzen eines Werks wird als Sequenzverbindung bezeichnet, wobei der äußeren Anordnung nach Reihung, Umrahmung bzw. Einbettung und Alternation der Sequenzen möglich sind. Schauersequenzen können auf sehr unterschiedliche Art zusammenhängen, unter anderem: wenn sie ein und dieselbe Schauergröße oder ein und denselben Betroffenen aufweisen, wenn zwischen den Betroffenen verschiedener Sequenzen eine Personalverflechtung besteht oder ein gemeinsames Thema zwei Schauersequenzen verbindet.⁹ Daraus ergibt sich nach Trautwein, ob ein Werk der Schauerliteratur zugehörig ist oder nicht – wenn darin eine Schauersequenz oder eine Verbindung von Schauersequenzen dominiert. Das ist bei den vier Werken der Fall. In *Das öde Haus*, *Bulemanns Haus* und *Die schwarze Spinne* spielt ein unheimliches Haus eine dominierende Rolle in Rahmenhandlung und Binnenerzählung, in *Unterm Birnbaum* stellt es den zentralen Handlungsort dar, in welchem die Personen agieren. Personen und Häuser sind stets eng miteinander verbunden.

Das unheimliche Haus stellt das zentrale Motiv in den ausgewählten Werken und somit auch in der Arbeit dar. Doch was kann unter einem Motiv verstanden werden? Der Begriff „Motiv“ bezeichnet im Deutschen „eine kleinere stoffliche Einheit“, die zwar keinen ganzen Plot umfasst, jedoch bereits „ein inhaltliches, situationsmäßiges Element und damit einen Handlungsansatz darstellt“¹⁰. Motiv kann auch „einen elementaren, in sich einheitlichen Teil des poetischen Stoffes“ bedeuten oder „das kleinste Element einer Erzählung, das die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten.“¹¹

⁷ Vgl. ebd., S. 18.

⁸ ebd., S. 18f.

⁹ ebd., S. 103.

¹⁰ Elisabeth Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: Metzler ⁴1978. (Sammlung Metzler; M 28: Abt. E, Poetik), S. 29.

¹¹ ebd., S. 29.

Für die Begriffe „Fantastik“ und „fantastisch“ wird die neue Rechtschreibung gewählt, Ausnahmen lassen sich nur in den wörtlichen Zitaten aus der Forschungsliteratur finden. *Schwarze Romantik* wird in der Arbeit als Eigenname großgeschrieben, um eine Betonung der Epoche zu ermöglichen und von einer lediglich adjektivischen Bestimmung der Romantik wegzukommen.

Der zeitliche Rahmen in der Auswahl der Sekundärliteratur bzw. Forschungsliteratur reicht etwa 20 Jahre zurück. Ausnahmen bilden Sigmund Freud, Tzvetan Todorov aber auch Gaston Bachelard und Michail Bachtin, da sie über die Zeit hinweg als Größen der Literaturforschung gelten, ihre Werke oftmals zitiert werden und sie nach wie vor eine wichtige Stimme in der Forschungsliteratur besitzen.

Die Forschung zum „unheimlichen Haus in der Literatur des 19. Jahrhunderts“ weist noch einige Lücken auf. Ulrike Würz hat sich in ihrem Werk *Unheimliche Häuser* aus dem Jahr 2008 bereits des Motivs des unheimlichen Hauses angenommen, dennoch bieten jene Häuser genug Platz, um sich nochmals ausführlich mit ihnen zu befassen, zumal gerade in den letzten sechs Jahren viele Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Raumforschung publiziert worden sind. Würz wählt die vier Themengebiete „Motiv, das Unheimliche, Raum und Haus“¹², wobei in dieser Arbeit noch einen Schritt weiter gegangen und dem Gefühl der Angst sowie der Definition fantastischer Literatur, zu welcher auch die Schauerliteratur zählt, viel mehr Platz eingeräumt wird. Die einzelnen Themengebiete werden hier wesentlich länger und umfangreicher behandelt. Ihre eigentliche Werkanalyse teilt sie in drei große Schwerpunktbereiche: Zunächst befasst sie sich mit der Erzählsituation, genauer gesagt, mit der Frage, mithilfe welcher erzählerischer Mittel eine unheimliche Wirkung erzielt wird. In einem zweiten großen Themenbereich untersucht sie die Situierung des Hauses in Zeit und Raum und in einem dritten Schritt schließlich wird das unheimliche Haus selbst zum Forschungsobjekt.¹³ Hierbei konzentriert sich Würz neben der Beschreibung des Hauses auch auf das Motivinventar, lexikalische Bezeichnungen und Personen-Haus-Verbindungen, wobei sie die These aufstellt, dass die unheimliche Wirkung des Hauses eng mit dessen Bewohnern verknüpft sei.¹⁴ Sie betont dabei immer wieder das Motiv des unheimlichen Hauses, das in dieser Arbeit eher in den Hintergrund rückt. Hier erscheint es wichtig, theoretische Grundlagen in Form einer literaturgeschichtlichen Einbettung der Werke, des Urgefühls der

¹² Vgl. Ulrike Würz: *Unheimliche Häuser. Eine vergleichende Motivanalyse an Texten deutschsprachiger Literatur des 19. Jahrhunderts*. Saarbrücken: Akademikerverlag 2012. S. 5-40.

¹³ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 41.

Angst, des Raumverständnisses und der Rolle des Hauses zu bieten, und das Haus im Hinblick auf die gewonnenen Erkenntnisse in diesen Bereichen zu erforschen. Würz stellt vor allem das Haus in seiner perspektivischen, zeitlichen und räumlichen Einbettung in den Vordergrund, in dieser Arbeit dagegen geht es vor allem darum, zu zeigen, welche sehr unterschiedlichen Rollen die literarischen Häuser einnehmen können und mit welchen Mitteln Schauer bzw. Angst erzeugt werden können beim Lesen. Gerade unsere menschlichen Urängste melden sich beim Lesen der Werke, denn, darin sind Marianne Würz und ich uns einig, wenn die Häuser ihre Schutzfunktion für die Menschen verlieren, kann die Angst Überhand nehmen. Auch sind unterschiedliche Bücher für die Analysen gewählt worden. Während wir in *Das öde Haus* und *Bulemanns Haus* übereinstimmen, werden hier zusätzlich noch *Die schwarze Spinne* und *Unterm Birnbaum* analysiert, um einen breiter gefassten Rahmen an Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts und somit unterschiedliche Zugänge zu diesem Thema zu erhalten.

Vor allem in Bezug auf den Raum in der Kulturwissenschaft sind in den letzten Jahren bedeutende neue Forschungsansätze diskutiert worden, die Würz noch nicht zur Verfügung gestanden sind. Einer der wichtigsten noch heute zitierten Theoretiker ist Jurij Lotman, dessen Arbeiten auch der aktuellen Forschung zugrunde liegen. In den letzten zehn Jahren sind vor allem die Arbeiten von Stephan Günzel¹⁵, Hartmut Böhme¹⁶, Jörg Dünne¹⁷, Beatrice Nunold¹⁸ und Michaela Ott¹⁹ publiziert und diskutiert worden und haben neue Erkenntnisse in Bezug auf die Raumkehren in den Kulturwissenschaften aber auch das Verständnis von Raum und Raumwahrnehmung geliefert. Leider bietet der Rahmen dieser Arbeit nicht ausreichend Platz, um die – durchaus interessanten und spannenden – Erkenntnisse rund um die Topologie-Forschung zu diskutieren. Gewählt wurden Disziplinen, die essentiell für die Werkanalyse und das Verständnis der Raumgestaltung in den Schauerromanen sind, wie

¹⁵ Stephan Günzel (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. Aber auch: Stephan Günzel (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. Stephan Günzel (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007. Und: Stephan Günzel (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.

¹⁶ Hartmut Böhme: Kulturwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 191-207. Und: Hartmut Böhme: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina, Kirsten Wagner u.a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt 2007. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; Band 10), S. 53-72.

¹⁷ Jörg Dünne: Raumtheorien, kulturwissenschaftliche. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008. S. 607f.

¹⁸ Beatrice Nunold: Topologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 415f.

¹⁹ Michaela Ott: Bildende und darstellende Künste. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 1-76.

Philosophie, Psychologie, Architektur und Literatur. Wie unschwer am Inhaltsverzeichnis zu erkennen ist, haben die wenigen Bereiche ausgereicht, um die Arbeit auf einen immensen Umfang anwachsen zu lassen, daher mussten eine Auswahl getroffen und bestimmte Bereiche – wenn auch schweren Herzens – weggelassen werden. An dieser Stelle sollen jedoch alle LeserInnen dazu angeregt werden, selbst eines der zitierten Werke zur Hand zu nehmen und sich ein Bild von der aktuellen Raumforschung in den Kulturwissenschaften, aber auch in anderen Disziplinen, zu machen.

Das unheimliche Haus bietet weiterhin viel Potenzial für eine Analyse und scheint bei weitem noch nicht vollständig erforscht zu sein. In dieser Arbeit kann nur ein kleiner Teilbereich dieses großen Themas behandelt werden, und doch sollen meine LeserInnen einen ersten Überblick erhalten und sich Anregungen zum eigenständigen Forschen holen – und auch Vergnügen bzw. Spannung empfinden beim Lesen.

1. LITERARISCHE CHARAKTERISTIKA

Die vier Werke können, wie in der Einleitung erläutert, unterschiedlichen literarischen Gattungen des 19. Jahrhunderts zugeordnet werden. Während E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das öde Haus* der Schauerromantik und Jeremias Gotthelfs Erzählung *Die schwarze Spinne* sowie Theodor Storms Novelle *Bulemanns Haus* dem Bürgerlichen Realismus zugerechnet werden, zählt Theodor Fontanes Werk *Unterm Birnbaum* auch als bedeutender Vertreter der Kriminalnovelle. Wie bereits H.P. Lovecraft festgestellt hat, kann nicht davon ausgegangen werden, „dass alle unheimlich-übernatürlichen Erzählungen hundertprozentig irgendeinem theoretischen Modell entsprechen“.²⁰ Viele unheimlich-übernatürlichen Texte würden unbewusst zustande kommen und tauchten als unvergessliche Fragmente verstreut in Werken auf, deren Gesamteffekt völlig anderer Art sei.²¹ Die Gemeinsamkeiten der in dieser Arbeit gewählten Werke liegen in der Schilderung des Unheimlichen, des Schauers, der entweder in den Häusern lauert oder von ihnen ausgeht. In den folgenden Kapiteln soll der Bogen von den Ursprüngen der unheimlichen Häuser in den Geistergeschichten über die Höhepunkte in der Schauerromantik und in weiterer Folge über die Schauerliteratur im Realismus gespannt werden.

1.1. GATTUNGSSPEZIFISCHE DEFINITIONEN

Gerade die Erzählung und die Novelle liegen in ihrer Form und der Wahl ihrer Themen nah beieinander. Die Grenzen verlaufen fließend, was eine Definition der beiden Begriffe und eine strikte Zuordnung der einzelnen Werke erschwert. Im Folgenden sollen Definitionen der Gattungen Erzählung, Novelle und Kriminalnovelle vorgenommen werden, wie sie in dieser Arbeit zu verstehen sind.

1.1.1 DIE ERZÄHLUNG

In Gero von Wilperts Sachwörterbuch der Literatur steht folgender Vermerk zur Erzählung: allgemein mündliche oder schriftliche Darstellung des Verlaufs von wirklichen oder erdachten Geschehnissen.²² Im engeren Sinne handelt es sich um eine literarische Gattung, deren Merkmale ein geringerer Umfang und eine geringere Figurenzahl sind, die sich durch Weltgewaltigkeit und Breite von Epos, Roman und Saga, durch weniger kunstvollen und tektonisch straffen Aufbau von der Novelle, durch geringere Pointierung von Anekdote und

²⁰ H.P. Lovecraft.: Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. (Phantastische Bibliothek; Bd. 320), S. 12.

²¹ Vgl. ebd., S. 12.

²² Vgl. Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ⁸2001. S. 239.

Kurzgeschichte und durch Vermeidung des Unwirklichen von Sage und Märchen unterscheidet und somit alle weniger gattungshaft ausgeprägten Formen der Erzählkunst umfasst, sich mit den anderen jedoch häufig überschneidet.²³ Insbesondere das Verhältnis der Erzählung zu Novelle und Kurzgeschichte ist problematisch, da keine allgemein anerkannte, begriffsscharfe Bestimmung jener vorliegt.²⁴ Die Erzählung vereint demnach Merkmale sämtlicher Gattungen, setzt sie jedoch wieder neu zusammen und entfaltet somit ihre eigene Wirkung.²⁵ Das lässt sich sehr gut an *Die schwarze Spinne* und *Das öde Haus* zeigen, die zwar als Erzählung definiert werden, die Gattungsgrenzen aber auch ausweiten, indem sie gerade in die geradlinige Erzählung unheimliche, übernatürliche Ereignisse einfließen lassen.

1.1.2 DIE NOVELLE

Unterm Birnbaum und *Bulemanns Haus* werden unter anderem zur Gattung der Novelle gezählt. Wilpert schreibt hier wiederum in seinem Wörterbuch, die Novelle sei eine kürzere Vers- oder meist Prosaerzählung einer neuen, unerhörten, doch im Gegensatz zum Märchen, tatsächlichen oder möglichen Einzelbegebenheit mit einem einzigen, zentralen Konflikt in gedrängter, einsträngig-geradlinig auf ein Ziel hinführender und in sich geschlossener Form.²⁶ Während in der fantastischen Novelle der Einbruch irrealer Kräfte lähmende Angstzustände hervorruft, schildert die realistische Novelle den Menschen im Bann seiner geschichtlich-gesellschaftlichen Bedingungen.²⁷ Die Novelle vereint vorgeblichen Anspruch auf Faktenwahrheit und gleichzeitig Ästhetisierung, beispielsweise mittels Rahmenerzählung, Herausgeberfiktion oder Hinweis auf eine Gewährsperson.²⁸ Und sie zeichnet sich durch eine geraffte Exposition, eine konzentriert herausgebildete Peripetie und ein Abklingen, welches die Zukunft der Figuren mehr ahnungsvoll andeuten als gestalten kann, aus.²⁹ Es zeigt sich also: Die Novelle scheint – ganz im Sinne Goethes – besonders gut geeignet zu sein, um den LeserInnen unerhörte, unheimliche Begebenheiten vor Augen zu führen.

²³ Vgl. ebd., S. 239.

²⁴ Vgl. Uwe Spörl: Erzählung. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 208f, hier S. 208.

²⁵ Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch Literatur, S. 239.

²⁶ Vgl. ebd., S. 566.

²⁷ Vgl. Winfried Freund: Theodor Storm. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1987. (Sprache und Literatur; 126), S. 59.

²⁸ Vgl. Lars Korten: Novelle. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 547f, hier S. 547.

²⁹ Vgl. Wilpert: Sachwörterbuch Literatur, S. 566.

Eine Sonderform dieser Gattung stellt die Kriminalnovelle dar, in deren Mittelpunkt im 19. Jahrhundert der Verbrecher steht. Fontanes *Unterm Birnbaum* gilt als klassisches Beispiel für eine Kriminalnovelle, die den Leidens- und Irrweg des Menschen als Anlass zum Verbrechen sieht und die eine chronologische Geschichte schildert, in der Ursache, Motive, Umstände, soziale Bedingtheit des Handelns, Planung, Ausführung, aber auch bzw. vor allem die Psychologie des Verbrechers sowie die Entdeckung und Wirkung des Verbrechens eine wesentliche Rolle spielen.³⁰ Hier interessiert vor allem das Seelenleben des Verbrechers, die Umstände, durch welche er/sie sich zur Tat gezwungen sieht. Fontane erweitert die Geschehnisse rund um das Verbrechen um einen unheimlichen Schauplatz: das Haus. Er baut sowohl unheimlich-magische Elemente ein, als auch die Bemühung um die „Klärung der Seelenlage des Verbrechers vor und nach der Tat.“³¹ Vor allem dieser Aspekt soll im Zuge der Werkanalyse herausgearbeitet werden.

Tzvetan Todorov zieht in Bezug auf die Auflösung eines begangenen Verbrechens und den Weg dahin Parallelen zur Schauerliteratur, die ebenfalls mit zwei möglichen Lösungen aufwarte, einer wahrscheinlichen, jedoch übernatürlichen, und einer unwahrscheinlichen, doch rationalen.³² Er erläutert dazu:

Es reicht also schon aus, dass die zweite Lösung im Kriminalroman derartig schwer zu finden ist, dass sie „jeglicher Vernunft spottet“, um uns geneigt zu machen, eher die Existenz des Übernatürlichen als das Fehlen einer Lösung überhaupt zu akzeptieren.³³

Auch Simone Stölzel bringt die Kriminalgeschichte bzw. -novelle in die Nähe zur Schauergeschichte, bezeichnet sie gar als „Kind der *Schwarzen Romantik*“³⁴: „Dort dreht sich die Handlung ebenfalls um unheimliche Geschehnisse, die im Laufe der Geschichte möglichst schlüssig erklärt werden sollen.“³⁵ Der große Unterschied zwischen Kriminalnovelle und fantastischer Erzählung liege, nach Todorov, aber auch gerade im Übernatürlichen: Während LeserInnen fantastischer Texte zu einer übernatürlichen Erklärung neigten, lasse das Ende der Kriminalgeschichte nichts Übernatürliches übrig, die Geschichte sei rational erklärbar.³⁶

³⁰ Vgl. ebd., S. 436.

³¹ Elisabeth Frenzel: Kriminalgeschichte. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 1: A-K. Berlin: de Gruyter 1958. S. 896.

³² Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013. (Wagenbachs Taschenbuch; 698), S. 65.

³³ ebd., S. 65.

³⁴ Simone Stölzel: Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik. Berlin: Die Andere Bibliothek 2013. S. 156.

³⁵ ebd., S. 156.

³⁶ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 65.

1.2. AUFKLÄRUNG – GESPENSTERGESCHICHTEN ALS VORLÄUFER DER SCHAUERROMANTIK

Natürlich entsteht eine neue literarische Gattung wie die *Schwarze Romantik* nicht aus dem Nichts, sondern stützt sich auf Vorbilder bzw. Vorläufer. Sie entwickelt bestimmte Themen oder Ideen weiter; oder, um dies mit Tzvetan Todorovs Worten auszudrücken: „Die Literatur entsteht aus der Literatur, nicht aus der Wirklichkeit, sei diese nun materiell oder psychisch. Jedes literarische Werk ist konventionell.“³⁷ Das Bedürfnis für unheimliche Geschichten ist nicht von einem Tag auf den anderen entstanden. Bereits in der Antike sind Schauergeschichten zum Besten gegeben worden und in der Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts mangelt es nicht an übersinnlichen Elementen.³⁸ Jedoch bietet erst im 18. Jahrhundert die zunehmende Säkularisierung der Gesellschaft neue Möglichkeiten der Veröffentlichung dieser Art von Unterhaltungsliteratur, wodurch die soziokulturellen Voraussetzungen dafür geschaffen worden sind, das Abnorme und Schreckenerregende ins Zentrum der erzählten Geschichte zu rücken.³⁹

Bevor schließlich das Genre der Schauerliteratur entstehen konnte, musste sich ein Mentalitätswandel in der Gesellschaft vollziehen. Die frühe Schauerliteratur handelt von und arbeitet mit Ängsten und Formen des Aberglaubens, die das aufgeklärte bürgerliche Lesepublikum schon längst abgelegt haben sollte.⁴⁰ Doch gerade weil Teile des aufgeklärten Bürgertums und des Adels für den Reiz des Irrationalen, Wundertäter und Geisterbeschwörer gegen Ende des Jahrhunderts anfällig gewesen sind, die trotz oder gerade wegen des allseits geleisteten Bekenntnisses zum Rationalen zunehmend Konjunktur gehabt haben, kann sich diese literaturhistorische Erscheinung umso leichter etablieren.⁴¹ Die Situation erscheint geradezu paradox. Die Aufklärung und die Faszination für das Geheimnisvolle, Unerklärliche scheinen untrennbar miteinander verbunden zu sein: „ein geschichtliches Zwillingsspaar“.⁴² Interessant dabei ist, dass gerade rationale Erklärungen eines scheinbar unmöglichen Ereignisses dermaßen viel Widerspruchsgeist in den zeitgenössischen RezipientInnen wecken können. So schreibt beispielsweise Christoph Martin Wieland 1781 in seiner Schrift *Über den Hang des Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*:

³⁷ ebd., S. 16.

³⁸ Vgl. Jan Erik Antonsen: *Poetik des Unmöglichen*. Paderborn: mentis 2007. (EXPLICATIO Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft), S. 171.

³⁹ Vgl. ebd., S. 171.

⁴⁰ Barry Murnane, Andrew Cusack: *Der deutsche Schauerroman um 1800*. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), München: Wilhelm Fink 2011. S. 7-22, hier S. 10.

⁴¹ Vgl. Antonsen: *Poetik des Unmöglichen*, S. 176.

⁴² Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt: Suhrkamp 1992. S. 49, zitiert nach Antonsen: *Poetik des Unmöglichen*, S. 177.

*Lassen wir [...] einen Philosophen auftreten und in einem ausdrücklich dazu erschienenen Buche mit scharfsinnigen und scheinbaren Gründen aller Art beweisen, dass alle für wahr ausgegebenen Gespenster und Geistergeschichten auf gar keinem glaubwürdigen Zeugnisse beruhen, [...]: augenblicklich wird etwas, das (wenn ich mich nicht irre) nicht bloß Widerspruchsgeist ist, in uns rege, welches uns drängt, die verfolgten Phantomen in unsern Schutz aufzunehmen.*⁴³

Über rationales Denken formuliert auch Jörg Kreienbrock in einem Essay aus dem Jahr 2012:

*The logical deduction of the impossibility of ghostly existence erases neither the existence of ghosts nor the accompanying affects of fear and horror. [...] The belief in ghosts appears so irreducible as a phenomenon that it eludes consequentially rational elucidation and demystification.*⁴⁴

Der Glaube bzw. das Festhalten an Geistern und unerklärlichen Phänomenen scheint unerschütterlich und bar jeder Rationalität. Wieland und Kreienbrock bringen ein sehr ambivalentes Verhältnis zur Schauerliteratur zur Sprache: das Festhalten am Glauben an das Übernatürliche, das jeden rationalen Denkens spottet, und die Ungläubigkeit der Zeitgenossen über dieses Verhalten, dem scheinbar nicht gänzlich Einhalt geboten werden konnte – trotz vorangegangener Aufklärung. Gerade gegen Erzählungen unheimlicher Begebenheiten und Traktate zu okkulten Lehren wenden sich auch die Vertreter der Aufklärung. So bezeichnet einer der hellsten Lichter am Aufklärungshimmel, Immanuel Kant, die Aufklärung in seiner *Kritik der Urteilskraft* als „Befreiung vom Aberglauben“.⁴⁵ Doch das aufgeklärte Denken schließt eine irrationale Angst nicht aus.

Um die Wende zum 19. Jahrhundert scheint eine neue Art von Literatur geboren zu sein – eine Literatur, die sich des unbenannten Schauers bedient und die Psychologie in den Vordergrund stellt. Nun rückt „allerlei Nächtliches“⁴⁶ in den Fokus der Aufmerksamkeit, so beispielsweise Novalis' *Hymnen an die Nacht* oder Hoffmanns *Nachtstücke*. Aber auch aus naturwissenschaftlicher Sicht befasst man sich mit den Nachtseiten im Menschen. So veröffentlicht der Dresdner Arzt Gotthilf Heinrich Schubert 1808 seine naturphilosophischen Vorlesungen mit dem Titel *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* über das

⁴³ Christoph Marin Wieland: Über den Hang des Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben. Werke, Bd. XXXII. 1781. S. 358, zitiert nach Clemens Ruthner: Im Schlagschatten der „Vernunft“. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 7-14, hier S. 8.

⁴⁴ Jörg Kreienbrock: Popular Ghosts: Heinrich Heine on German Geistesgeschichte as Gothic Novel. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 123-143, hier S. 126.

⁴⁵ Vgl. Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. 64.

⁴⁶ Stölzel: Nachtmeerfahrten, S. 31f.

Verhältnis des Menschen zur Natur, in denen er die Grenzen zwischen dem Erkennbaren und Nichterkennbaren behandelt und letzteres als das „Nächtliche“ der messbaren wissenschaftlichen Erkenntnis gegenüber stellt.⁴⁷ Schuberts Metaphysik zeigt die Sinnenwelt nicht als schöne Natur, sondern als sündige, gefallene, buchstäblich pervertierte Natur – er zeigt ihre Nachtseite.⁴⁸ All diese gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen haben zur Entstehung dieser neuen Art von Literatur geführt: In der Schauerliteratur manifestiert sich eine Art der Wirklichkeitszuwendung, die die Welt wieder als eine geheimnisvolle auffasst oder ihr zumindest den Anschein des Geheimnisvollen verleiht, und so das Lesepublikum durch den Reiz des Überraschenden und Unheimlichen in Bann zieht.⁴⁹ Langsam zeichnet sich ein epochaler Wendepunkt ab, womit die romantische Schauerliteratur keineswegs eine Verabschiedung vom spätaufklärerischen Schauerroman wäre – der Schauerroman der (Schwarzen) Romantik wird zu einem Prozess, der sich immer wieder wandelt und ständig neue Formen annimmt.⁵⁰ In dieser Zeit entwickelt sich nun eine (Schauer)Literatur, welche die körperlich-seelische Doppelnatur des Menschen in den Vordergrund rückt – Schauer wird einerseits psychologisch als angstbesetzte Vorstellung von Horror, andererseits als physiologischer Fieberschauer bzw. pathogene Reaktion des Körpers beschrieben.⁵¹ In den Fokus rücken nun das Subjekt – das Ich, das „nicht mehr Herr im eigenen Hause“ ist – und die existentielle Frage nach der Stellung des Individuums in der Gesellschaft; Ängste und Unsicherheiten sind zentrale Themen dieser neuen Art von Literatur.⁵² Der Schauerroman wird somit zu einem Schwellenphänomen, das die Grenze zwischen zwei Epochen, Aufklärung und Romantik, markiert. Machen wir nun den Schritt über die Schwelle, weg von der Aufklärung, hinein in die Romantik.

⁴⁷ ebd., S. 32.

⁴⁸ Monika Fick: Das Böse, das Deformierte, der Ekel: Prolegomena zu einer Phänomenologie des Hässlichen von der Romantik bis zur Gegenwart. In: Kapp, Volker, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): Subversive Romantik. Berlin: Duncker & Humblot 2004. (Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 24), S. 433-461, hier S. 436.

⁴⁹ Antonsen: Poetik des Unmöglichen, S. 178.

⁵⁰ Vgl. Murnane, Cusack: Der *deutsche* Schauerroman um 1800, S. 16.

⁵¹ Vgl. Jürgen Barkhoff: „Als ob man in eine Gruft gerufen hätte“. Zur schwarzen Anthropologie des Schauerromans in Schillers *Geisterseher*. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 25-38, hier S. 30. Vgl. dazu auch: Jürgen Barkhoff: „The echo of the question, as if it had merely resounded in a tomb“: The Dark Anthropology of the *Schauerroman* in Schiller’s *Der Geisterseher*. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 44-59.

⁵² Vgl. Murnane, Cusack: Der *deutsche* Schauerroman um 1800, S. 16.

1.3. ROMANTIK – AN DER SCHWELLE ZU DEN „NACHTSEITEN DES MENSCHEN“

An dieser Stelle soll keine umfangreiche Kategorisierung der Romantik vorgenommen, sondern gezeigt werden, warum sich die *Schwarze Romantik* aus ihr entwickeln konnte, denn die

*Welt der Romantik ließ die Dunkelheit, das Schattenreich des Mondes, der Magier und Dämonen, der Toten und Untoten neben der Welt des Lichts bestehen, und aus dem Unerklärlichen kamen die Träume und die Wahrsagungen, die Beschwörer und die Schattenwesen.*⁵³

– „Nacht, Erdentiefe, Liebe und Tod hatten eine bedeutende Wirkung und gehörten fortan zum Arsenal einer als romantisch verstandenen Kunst.“⁵⁴ Die romantische Opposition von Tagtraum und Nachtraum entspricht dabei dem Kontrast von heller und schwarzer Romantik.⁵⁵

Üblicherweise wird der Begriff *Romantik* etymologisch vom altfranzösischen *romans* abgeleitet, womit allgemein die romanische Volkssprache im Gegensatz zu Latein und insbesondere die in dieser Volkssprache verfassten Vers- und Prosadichtungen mit amourösem oder fantastischem Inhalt gemeint sind. Das Adjektiv *romantisch* hat ursprünglich metaphorisch „eine Stimmung wie im Roman“⁵⁶ bedeutet und ist nicht nur in Bezug auf die Literatur gebraucht worden, sondern hat allgemein Gegenstände bezeichnen können, an welchen Merkmale des Wunderbaren, Fantastischen, Unwahrscheinlichen und Unendlichen festgestellt worden sind.

Auf die Sprache und die Motive der Romantik hat sich Lothar Pikulik in seinem Werk *Signatur einer Zeitenwende* spezialisiert und festgestellt, dass die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden im Bewusstsein der Menschen mit der Grenze zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen zusammenfalle.⁵⁷ Er hat die Sprache der Romantik genauer analysiert und dabei herausgearbeitet, dass die sprachlichen Signale bzw. „verbale Verunglimpfung“ in jenem Zeitraum besonders geläufig waren – in den romantischen Texten bzw. im Wortschatz der romantischen SchriftstellerInnen wimmle es von „Zeichen des Andersartigen“, sodass ein für jene Zeit charakteristisches Wortfeld entstehen konnte: neben

⁵³ Christoph Daxelmüller: Konzepte des Magischen. Die Schwarze Romantik und das Übernatürliche. In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft. Band 63. Tübingen 2003. S. 35-47, hier 41, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 17.

⁵⁴ Schulz: Satanskinder, S. 41, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 18.

⁵⁵ Klein: Schwarze Romantik, S. 13, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 19.

⁵⁶ Stefan Matuschek: Romantik. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 664-666, hier S. 665.

⁵⁷ Lothar Pikulik: Signatur einer Zeitenwende. Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001. S. 103.

„kurios, komisch, sonderbar“ auch „seltsam, wunderbar, ungewöhnlich, merkwürdig, absonderlich, außerordentlich, eigentümlich, befremdlich, skurril, bizarr“⁵⁸ und dergleichen. „Was all diese Vokabeln bezeichnen, ist das Verschiedenste: Dinge und Personen, Handlungen und Ereignisse, Gedanken und Gefühle, Stimmungen und Schauplätze.“⁵⁹ Diese sprachlichen Zeichen sollten nicht in erster Linie das Übernatürliche symbolisieren, sondern das Fremde, das Andere, das mit dem Eigenen kontrastiert, und zu einem wesentlichen Merkmal der Romantik werden.⁶⁰

Romantik als geistige Kategorie versteht eine Geisteshaltung, welche die Welt nicht als eine von der Vernunft bestimmte Wirklichkeit sieht – im Gegensatz zur vorangegangenen Aufklärung – sondern als ein rätselhaftes, geheimnisvolles, von der Vernunft nie ganz erfassbares und berechenbares Wesen.⁶¹ Mit der Wiederbelebung des Mittelalters tritt die Romantik in scharfen Kontrast zur Klassik, welche die Antike als literarisches Vorbild gewählt hat. Die literarische Strömung der Romantik, die sich nach 1789 herausgebildet hat, verbindet thematische Schwerpunkte wie das Wunderbare, Exotische, Abenteuerliche, Sinnliche, Schaurige, ein stilisiertes Naturbild, die Abwendung von der modernen Zivilisation und die Hinwendung zu einer inneren und äußeren Natur des Menschen sowie zu vergangenen Gesellschaftsformen und Zeiten.⁶² Nach romantischer Ansicht hängt alles miteinander zusammen – die Künste, die Wissenschaften, Natur und Geist, das Organische und das Anorganische sowie der Mensch als Mikrokosmos mit dem Universum als Makrokosmos.⁶³ Gerade der Kontrast und das Zusammenspiel scheinbar gegensätzlicher Seiten stellen das Charakteristikum der Epoche der Romantik dar.

In der Hoch- und Spätromantik mit ihrem katholisch-restaurativen Zug bildet sich, neben dem christlichen Bereich, ein neuer Schwerpunkt heraus: das Schaurige, das Unheimliche. Sind in der Frühromantik noch die Auflösung von Grenzen und der Allvermittlungs-Anspruch wichtig, so werden sie in der Hoch- und vor allem Spätromantik wieder rückgängig gemacht – nun dringt in die Literatur ein,

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 103.

⁵⁹ ebd., S. 103.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 103.

⁶¹ Vgl. Hans Jürg Lüthi: Romantik. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammeler. Band 3: P-Sk. Unveränderte Neuausgabe. Berlin: de Gruyter 2001. S. 578-594. S. 578.

⁶² Vgl. Inge Stephan: Kunstepoche. In: Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich u.a.(Hg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008. S. 202.

⁶³ Vgl. Pikulik: Signatur einer Zeitenwende, S. 106.

woran man schon längst nicht mehr im Ernst gedacht hätte: Gespenster und Doppelgänger, verselbständigte Schatten und Spiegelbilder, Hexen und Hexenmeister, Succubi und Incubi, Alraunen und die Liebeszauberin Venus, mystische Wunder wie höllische Heimsuchungen, religiöser Fanatismus wie nationale Bestialität.⁶⁴

„Die Vorliebe für Irrationales und Okkultes nahm zu und so auch das Interesse für die Nachtseite der Natur und der menschlichen Psyche.“⁶⁵ Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Hoffnung der Bürger auf politische Freiheit und Gleichheit enttäuscht worden – Napoleons Feldzug durch Europa ist gestoppt, er selbst in die Verbannung geschickt worden. Der Wiener Kongress hat getagt und schließlich im zweiten Anlauf den Rückzug in bewährte politische Herrschaftsformen beschlossen, ein absolutistisch regierendes Staatsoberhaupt, das die BürgerInnen wieder stark in ihren öffentlichen und persönlichen Rechten einschränkt. In dieser Zeit weicht die frühromantische Aufbruchsstimmung einer eher düsteren, sarkastischen und gebrochenen Sicht auf die Verhältnisse.⁶⁶ Für jene literarische Epoche hat sich der Begriff *Schwarze Romantik*, auch Schauerromantik, etabliert, welche die Tendenz der Romantik zum Unheimlich-Gespentischen, Fantastisch-Abseitigen und Dämonisch-Grotesken als Gestaltung von Ängsten, Träumen, Wahnvorstellungen und den Nachtseiten des Menschlichen umfasst.⁶⁷ Aus den hellen Anfängen der Romantik ist etwas Düsteres entstanden und in diversen Variationen in ganz Europa verbreitet worden.

1.4. SCHWARZE ROMANTIK – SCHAUER AUF NEUER EBENE

Assoziieren lässt sich die *Schwarze Romantik* unmittelbar mit folgenden Begriffen: Archaisches, Dunkelheit, anthropologische Urgründe des Menschen, die Psyche, das nicht Verstehbare, Übernatürliches und Natürliches, vor allem auch die unbekannte und nicht kommunikative Natur sowie das Erhabene – die *Schwarze Romantik* ist somit das künstlerische Sichtbarmachen oder Symbolisieren des Unsichtbaren.⁶⁸ Sie wird als Sammelbezeichnung für Motive und Motivkomplexe gewählt, die mit der negativen, pessimistischen Seite der Romantik und ihrer Nachfolger verbunden werden.⁶⁹ E.T.A.

⁶⁴ Michael Neumann: Grenzauflösung: Die Urhandlung der deutschen Romantik. In: Kapp, Volker, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): *Subversive Romantik*. Berlin: Duncker & Humblot 2004. (Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 24), S. 327-341, hier S. 340.

⁶⁵ Bengt Algot Sorensen: *Deutsche Romantik*. In: Sorensen, Bengt Algot (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik*. München: C.H. Beck 2003. S. 296.

⁶⁶ Vgl. Stephan: *Kunstepoche*, S. 223.

⁶⁷ Vgl. Wilpert: *Sachwörterbuch Literatur*, S. 743.

⁶⁸ Vgl. Klein: *Schwarze Romantik*, S. 10f, zitiert nach Vieregge: *Nachtseiten*, S. 13.

⁶⁹ Vgl. Hans Richard Brittnacher: *Schwarze Romantik*. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007. S. 695.

Hoffmann gilt als einer der großen Meister der *Schwarzen Romantik*. Gerade in seinen *Fantasiestücken* (1814) und *Nachtstücken* (1817) thematisiert er die „Nachtseiten des Zivilisationsprozesses“⁷⁰, stellt das Unheimliche, Dämonische, den Wahnsinn und das Verbrechen in den Mittelpunkt und demonstriert dabei, wie fließend die Übergänge zur Schauerromantik sein können. Hoffmanns Figuren „gehören einer Zwischenwelt an, in der sich die Räume verwirren“⁷¹. In der *Schwarzen Romantik* beginnt nun die Herrschaft des „unmotiviert Bösen“ – „kein Sinn, kein Telos einer gütigen Weltordnung ist zu entdecken; die Ahnung der ewigen Mächte, die da wirken, löst regelrecht Grauen und Entsetzen aus.“⁷² Für die Darstellung des Unheimlichen hat sich das Stichwort von den ‚Nachtseiten‘ etabliert, die Nacht lässt sich als Motiv und Metapher in der romantischen Literatur häufig finden.⁷³ Der Reiz der unheimlichen Geschichten liegt in der Schilderung der unschönen, morbiden, abgründigen Seiten des Menschen, seiner Ängste und Obsessionen, seelischen Nöte und Abwege.⁷⁴ Beinahe unbearbeitetes Feld und literarisches Neuland bieten den romantischen Schriftstellern diese dunklen Seiten der menschlichen Seele, die mittels Neologismus als „Seelenfinsternis“⁷⁵, eine Art Analogie zur Sonnenfinsternis, die eine Verdunkelung des menschlichen Gemüts meint, bezeichnet werden können.

Die SchriftstellerInnen der *Schwarzen Romantik* verzichteten weitgehend auf die plakativen Schock- und Überraschungsmomente der früheren Geistergeschichten und kreieren stattdessen einen sukzessiven Schrecken, indem die Gefahr lange unterschwellig und somit unheimlicher und bedrohlicher wirkt – es ist dieses atmosphärisch Unheimliche, das für die schwarzromantischen Texte kennzeichnend ist.⁷⁶ „Unheimlich ist die geheimnisvolle Gefahr, gegen die man sich nicht wehren und vor der man nicht fliehen kann.“⁷⁷ Die *Schwarze Romantik* nimmt sich derartiger Stoffe an, die einem gebildeten, aufgeklärten Menschen zuwider laufen müssten, wie dies bereits von Zeitgenossen kritisiert wird. In dieser Literatur wird ein Zwiespalt sichtbar:

So spiegelt sich in der schwarzen Romantik jene condition humaine, die für die sogenannte Moderne und die nachfolgenden Epochen bestimmend sein sollte: eine gesteigerte Selbstverantwortung des Individuums, einhergehend mit den faustischen „zwei Seelen in einer Brust“ – mit einer grundlegenden

⁷⁰ Stephan: Kunstepoche, S. 223f.

⁷¹ Detlef Kremer: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996. (Sammlung Metzler; Band 298), S. 36.

⁷² Fick: Das Böse, das Deformierte, der Ekel, S. 434.

⁷³ Vgl. Matuschek: Romantik, S. 666.

⁷⁴ Vgl. Stölzel: Nachtmeerfahrten, S. 23.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 23.

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 31.

⁷⁷ Lexikon der phantastischen Literatur, zitiert nach Stölzel, Nachtmeerfahrten, S. 31.

*Skepsis, die man sich selbst, der Welt und dem Göttlichen gegenüber empfindet. [...] Deshalb sollte man den Begriff ‚schwarze Romantik‘ vor allem als Beschreibung einer Geisteshaltung verstehen, die aus einem besonderen, von Zweifel und Ambivalenz gekennzeichneten Weltempfinden herrührt.*⁷⁸

Doch welche Bedeutung steckt eigentlich hinter dem Begriffspaar *Schwarze Romantik*? Der Begriff *Schwarze Romantik* hat sich durch den Untertitel der deutschen Übersetzung des Standardwerks zur Schauerliteratur des Italieners Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, im Deutschen *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, aus dem Jahre 1930, im Vokabular der deutschen Literaturwissenschaft etabliert.⁷⁹ André Vieregge kritisiert jedoch, dass der Begriff *Schwarze Romantik* die Literatur jener Literaturepoche nur unscharf definiere. Er zitiert Gerhard Schulz, der seine Kritik über die begriffliche Ungenauigkeit folgendermaßen vorgebracht hat:

*Solche Tradition hat nicht zuletzt dazu geführt, dass man in der Literaturwissenschaft von einer „schwarzen Romantik“ zu sprechen pflegt, wo in literarischen Werken Diabolisches hervortritt. Damit freilich begibt man sich in das Dickicht des Niemandsland an der Grenze zwischen Metaphern und Begriffen, die oft nicht weniger dunkel sind als die Gegenstände oder Sachverhalte, die sie bezeichnen sollen, denn was die Schwärze angeht, so sind zum Beispiel Böses und Unheimliches doch recht unterschiedliche Dinge [...] So bleibt „Schwarze Romantik“ nicht weniger dunkel als die Gegenstände und Sachverhalte, die sie ins Licht des Verstehens rücken soll.*⁸⁰

Was bedeutet nun eigentlich „schwarz“? Abgesehen davon, dass nicht feststeht, ob „schwarz“ überhaupt als Farbe bezeichnet werden kann, denn es entsteht, im Gegensatz zu allen anderen Wellenlängen des Lichts, durch das Fehlen optischer Reize, durch die Abwesenheit von Licht: Schwarz ist zweifelsfrei unbunt, es steht in dieser Hinsicht für die Absenz aller anderen Farben, für das Finstere, das Nichts.⁸¹ Das Schwarze ist das Unsichtbare schlechthin – wenn in vielen Kulturen die Schöpfung mit Lichtwerdung anhebt, ist Schwarz der Zustand vor der Schöpfung, den man nicht einmal Zustand nennen kann.⁸² Dieses Schwarz ist etwas anderes als jener Raum völliger Abwesenheit von Objekten, welche Licht zur Sichtbarkeit brechen könnten, oder als ein von Licht abgeschirmter Raum, der noch so viele Objekte enthalten möge, von denen nichts auszumachen ist: Es ist die totale Nacht.⁸³ Neben allen christlichen Konnotationen in Verbindung mit Schwarz und dem Teufel, der Verbindung mit Schwarz und

⁷⁸ Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 37.

⁷⁹ Vgl. Brittnacher: *Schwarze Romantik*, S. 695.

⁸⁰ Gerhard Schulz: *Satanskinder*. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Romantisches Erzählen*. Würzburg 1995. S. 153–166, hier 156, zitiert nach André Vieregge: *Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1967), S. 12.

⁸¹ Vgl. Vieregge: *Nachtseiten*, S. 20.

⁸² Vgl. Böhme: *Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne*, S. 70.

⁸³ Vgl. ebd., S. 70.

dem Tod bzw. dem Sterben, löst Schwarz Angst aus.⁸⁴ „Was sich im Schatten, in der Finsternis, im Verborgenen befindet, wird mit Schwarz assoziiert.“⁸⁵ Es wirkt undurchschaubar, nicht erfassbar und wird daher als etwas Bedrohliches empfunden. „So erscheint Schwarz als das Beiwort der Seele, des Gemütes, der Sünde, des Frevels, des Neides, der bösen Gedanken und der Verbrechen.“⁸⁶ In Verbindung mit der *Schwarzen Romantik* gebracht, bedeutet dies:

*Das Schwarze und Dunkle, ja auch der Schatten wird mit der Dämonie von Handlung, Ort und Protagonist verbunden über des Helden geheimnisvolle Herkunft, überhaupt mit Verdacht auf furchtbare Schuld, düstere Leidenschaften, melancholischen Ausdruck und geheimnisvolle Augen.*⁸⁷

Ein Beispiel für die Verbindung von Schwarz und dem Teufel bzw. dem Bösen ist Jeremias Gotthelfs *Die schwarze Spinne*. Hier verbreitet sich die Angst vor einem vom Teufel geschickten Grauen in Form einer Spinne, die auch noch eine schwarze Farbe hat. Doch seine besondere Wirkung bezieht Schwarz nicht nur aus seiner eigenen Farbwirkung, sondern insbesondere aus der Opposition zu Weiß, denn die Extremfarben Schwarz und Weiß enthüllen das Mysterium ihrer absoluten Wirkung im Kontrast, sie zeigen sich in der Romantik mit den klassischen Konfliktlinien gut vs. böse, Moral vs. Unmoral, schön vs. hässlich, hell vs. dunkel, Tagtraum vs. Nachttraum: „Das Romantische überhaupt besteht im Kontraste.“⁸⁸ Der Begriff *Schwarze Romantik* vereint Schwarz und Weiß gleichermaßen und weist hin auf die Kontraste, Gegensätze, eben auf das Helle und Dunkle.

1.5. SCHAUERLITERATUR IM REALISMUS

Dass das Grauen nicht nur den Schauerromanen der Aufklärung und der Romantik vorbehalten ist, zeigt eine Reihe von Novellen und Erzählungen aus der literarischen Epoche des Realismus. Das Unheimliche, das mit der *Schwarzen Romantik* überwunden scheint, kehrt zurück, wenn auch in anderer und meist marginalisierter Form. So schreibt auch Andrew Webber in seinem Essay über die Rückkehr des Unheimlichen im Realismus:

The gothic [returns] through two historical periods in which it might appear to be out of place in cultural ideological terms. The first is the Biedermeierzeit, [...]. The second is the Weimar Republic, a period under the sway of technological modernity and not, at face value, fertile ground for gothic haunting. In fact, the restoration culture of the Biedermeierzeit played host to some extraordinarily

⁸⁴ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 21.

⁸⁵ ebd., S. 21.

⁸⁶ Otto Lauffer: Farbsymbolik im deutschen Volksbrauch. Hamburg: o.V. 1948. S. 52, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 21.

⁸⁷ Jürgen Klein: Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext. Frankfurt am Main: o.V. 2005. S. 17, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 21.

⁸⁸ August Wilhelm Schlegel, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 22.

*potent and subversive gothic fantasies, and a century later, in the first years of the Weimar Republic, these apparently anachronistic fantasies came back to life at a further historical remove from their origins.*⁸⁹

Die literarische Epoche des Realismus (von lat. *res* für „Sache, Wirklichkeit“) lässt sich weit schwerer begreifen und definieren als die *Schwarze Romantik*. Zeitlich festzumachen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in der Epoche nach der Revolution von 1848, zählen Jeremias Gotthelf, Theodor Storm und Theodor Fontane zu den wichtigsten literarischen Vertretern. „Der Gegensatz zur Romantik lag darin, dass jetzt das Ideelle auf das Reale bezogen, in ihm seine Realisation erwartet wurde.“⁹⁰ Aus literaturwissenschaftlicher Sicht versteht man unter Realismus die Darstellung der fiktiven Welt als „real“, das bedeutet: Die literarische Fiktion wird als Nachahmung der Natur gesehen mittels Darstellungsweisen, die den Vorgang der Wahrnehmung nachvollziehbar werden lassen.⁹¹ Dennoch kann bei aller realistischen Darstellungsweise auch ein unheimliches bzw. unerklärliches oder fantastisches Phänomen auftauchen. Im Gegensatz zur *Schwarzen Romantik* sind realistische Texte, die ein fantastisches Merkmal enthalten, viel weniger auf dieses hin „zentriert“, sondern sie enthalten neben den fantastischen Motiven Handlungsstränge, die nicht nur restlos natürlich erklärbar sind, sondern bei denen sich die Frage nach einer natürlichen oder übernatürlichen Erklärung gar nicht erst stellt.⁹² Die Zeitgenossen gehen von der Wiedergabe der zeitbezogenen Aktualität aus, glauben alle wichtigen Zusammenhänge – seien sie sozialer, ökonomischer oder politischer Art – an der gesellschaftlichen und individuellen Entwicklung der Figuren eines Werkes darzustellen und auf eine Art und Weise „das Leben“ beschreiben zu können, „wie es eigentlich gewesen ist.“⁹³ Doch bei aller Nähe zur Wirklichkeit und dem Versuch, diese möglichst detailgetreu wiederzugeben, dürfen die ästhetischen Stilmittel der AutorInnen nicht außer Acht gelassen werden. Um die Wirklichkeit literarisch entsprechend wiedergeben zu können, werden literarische Mittel wie die Sachbindung von Stil, Sprache und Reflexion,

⁸⁹ Andrew Webber: *About Face: E.T.A. Hoffmann, Weimar Film, and the Technological Afterlife of Gothic Physiognomy*. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): *Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000*. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 161-180, hier S. 161.

⁹⁰ Fritz Martini: *Realismus*. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 3: P-Sk. Berlin: de Gruyter 2001. S. 358.

⁹¹ Vgl. Monika Ritzer: *Realismus 1*. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 218.

⁹² Vgl. Gregor Reichelt: *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2001, S. 10.

⁹³ Klaus Ehlert: *Realismus und Gründerzeit*. In: Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich u.a. (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2008. S. 293.

die Neutralisierung der künstlerischen Vermittlungsformen, der vorgebliche Verzicht auf Stilisierung oder die Tendenz, Sachfundierung der Bildsemantik, Induktion der sinnkonstitutiven Momente bei den Figuren und der Handlung eingesetzt.⁹⁴ Ob und inwieweit tatsächlich die Realität widergespiegelt wird in der Literatur, wird bereits von den Zeitgenossen infrage gestellt und diskutiert. So formuliert etwa Friedrich Nietzsche 1880, Realismus in der Kunst sei eine Täuschung, und Gottfried Keller meint, es sei die „Pflicht des Poeten, das Gegenwärtige [...] zu verstärken [...] und zu verschönern, dass die Leute noch glauben können [...], so gehe es zu.“⁹⁵ In den Jahren um 1850 hat sich in Europa das Leitwort Realismus als Programm objektiver, unpersönlicher Beobachtung und Abbildung zeitgenössischer Wirklichkeit, oppositionell zu „idealistischer“ Thematik und Sprache und zu einem klassizistisch-romantisch ästhetischen Illusionismus verbreitet.⁹⁶ Für den deutschen Realismus ist die Neigung zur idyllischen Resignation und zur humoristischen, zwischen subjektiver und objektiver Weltsicht vermittelnden Erzählweise charakteristisch.⁹⁷

Die realistische Schreibweise kann nicht umstandslos auf die Vielfalt jener Texte übertragen werden, die der Epoche des Realismus üblicherweise zugerechnet werden und die textuellen Strategien der Epoche lassen sich aus diesem Begriff nicht einfach ableiten.⁹⁸ Wenn also ein Text der Epoche des Realismus angehört, bildet das nicht automatisch eine hinreichende Bedingung dafür, dass er im Rückgriff auf einen entsprechenden rhetorischen Terminus angemessen klassifizierbar ist.⁹⁹ Das zeigt sich unter anderem dann, wenn fantastische Elemente im Text auftauchen. Die schwarzromantischen Motive haben sich allerdings verändert, denn sie sind

*no longer primarily employed to instill fear, sensation, or titillation, but functioning instead as a means of modeling and problematizing such aesthetic categories as the mechanisms of reading and writing or the productive powers of imagination and their dangers.*¹⁰⁰

Murnane sieht seine These – (schwarz)romantische Merkmale in realistischer Literatur – in den Werken Theodor Fontanes und Theodors Storms, unter anderem auch mit *Bulemanns*

⁹⁴ Vgl. Ritzer: Realismus, S. 218.

⁹⁵ Gerhard Plumpe: Realismus 2. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 222f.

⁹⁶ Vgl. Martini: Realismus, S. 356.

⁹⁷ Helmut Weidhase, Kai Kauffmann: Realismus. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 630.

⁹⁸ Reichelt: Fantastik im Realismus, S. 77.

⁹⁹ ebd., S. 77.

¹⁰⁰ Murnane: Haunting (Literary) History, S. 27.

Haus, bestätigt. Neben dem *Schimmelreiter* finden sich auch in *Bulemanns Haus* unheimliche Textpassagen, dargestellt durch eine Art mündlicher Erzählung, die an jene in schwarzromantischen Texten erinnern. Realistische Novellen und Erzählungen können also durchaus „infiltrated by the metaphors, tropes, and indeed affective models of gothic fiction“ sein.¹⁰¹

*Schon ein flüchtiger Blick auf das Vorkommen fantastischer Motive ohne Befragung ihrer Funktion zeigt also, dass das romantische Motiverbe keineswegs so wirkungsvoll „entsorgt“ wurde, wie es der Wunsch der Programmierer zum Ausdruck bringt, und dass es nicht bloß vereinzelt in der Unterhaltungs- und Trivilliteratur der Leihbibliotheken fortlebt, wo es im Biedermeier eine Blütezeit erlebte.*¹⁰²

Setzt man den Realismus nun in Verbindung mit der Fantastik, ergeben sich in Bezug auf unheimliche Phänomene interessante Gedankengänge. Eine genaue Definition des Fantastischen erfolgt im anschließenden Kapitel über den lustvollen Moment des Erschauderns, deshalb soll an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden. Texte, die zwar durch den Rost der Theoretiker der Fantastik fallen, aber dennoch fantastische Elemente enthalten, sind beispielsweise *Bulemanns Haus* und *Die schwarze Spinne*. Sie lassen sich weder gänzlich der Fantastik noch dem Realismus zuordnen:

*As gothic tropes and forms disseminate into other genres, they may indeed take on new functions qua their new, dominant genres, but they can also remain part of the gothic literary discourse as realist, fin-de-siècle, or modernist novels in the gothic mode. When approaching works such as Storm's Der Schimmelreiter [und Bulemanns Haus; Anm.] it is important to remember that for readers in the mid-nineteenth century gothic fiction was still a widespread form of reading material, and readers could easily recognize individual affinities to the gothic and modify their reading experience accordingly.*¹⁰³

Reichelt schreibt über den aktuellen Forschungsstand zu Realismus und Fantastik, dass dieses Begriffspaar erst in der jüngsten Zeit mehr Aufmerksamkeit auf sich lenke, während den fantastischen Elementen in der realistischen Literatur bisher, mit wenigen Ausnahmen, drei Funktionen zugeschrieben worden seien – und zwar jene, als humoristisch verfremdetes Figurenzitat zu dienen, Belehrung über falsches, unaufgeklärtes Bewusstsein zu sein, einen vergangenen Volksglauben in den Chroniknovellen historisch zu dokumentieren oder schlichtweg als Stimmungsmittel zu wirken.¹⁰⁴ Die Gründe für die Marginalisierung des fantastischen Realismus sieht Reichelt im Gattungsbegriff, im Konzept normativer Regeln

¹⁰¹ ebd., S. 31.

¹⁰² Reichelt: *Fantastik im Realismus*, S. 84.

¹⁰³ Murnane: *Haunting (Literary) History*, S. 31.

¹⁰⁴ Vgl. Reichelt: *Fantastik im Realismus*, S. 84.

und in der Programmatik. Das Problem des Gattungsbegriffs ergebe sich aus Reichelts Sicht in der Definition des Fantastischen nach Todorov, der die Einbindung jener problematischen realistischen Werke mit fantastischen Elementen nicht möglich mache.¹⁰⁵ Das zweite Problem sei eine Reihe von ungeschriebenen normativen Regeln, die Themen wie Wahnsinn, Folter, das Hässliche, Sexualität oder Fantastik tabuisiere.¹⁰⁶ Ein Schriftsteller wie Storm oder Fontane könne diese Grenze nur durch Ausprobieren ausloten oder überschreiten, da keine Vorgaben bestanden hätten. Das dritte Problem sei die Programmatik und somit die Definition von realistischen Texten als solche, da, wie bereits erwähnt, die zeitgenössische realistische Literatur in jedem europäischen Land anders gestaltet werde.¹⁰⁷ Die Forschung über das Fantastische bzw. Unheimliche im Realismus scheint demnach noch ein weites, kaum bearbeitetes Feld zu sein, das viel Raum bietet für neue Ergebnisse und Durchbrüche.

2. DER LUSTVOLLE MOMENT DES ERSCHAUDERNS

2.1. DIE FANTASTISCHE LITERATUR – DISKUSSION THEORETISCHER ANSÄTZE UND MODELLE

„Wie von einer so eng mit Urgefühlen verknüpften Form nicht anders zu erwarten, ist die Horrorerzählung so alt wie das menschliche Denken und die menschliche Sprache.“¹⁰⁸

Das Unheimliche und der Schrecken lassen sich bereits in den frühesten kulturellen Werken, beispielsweise mündlichen Überlieferungen, Balladen, Chroniken und heiligen Schriften, finden. In der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts schließlich spielt das Unheimliche eine besondere Bedeutung. „Mit Gespenstergeschichten startet die Phantastik ihre Karriere in der Literaturgeschichte.“¹⁰⁹ Die Schauerliteratur wird in der aktuellen Forschungsliteratur als ein Teilbereich der fantastischen Literatur gesehen. So stellt auch Roland Innerhofer zu Beginn seines Aufsatzes über die Demarkationslinien zwischen Schauerliteratur, Fantastik und Science Fiction fest:

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 84.

¹⁰⁸ Lovecraft: Literatur der Angst, S. 13.

¹⁰⁹ Hans Richard Brittnacher: Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 15-29, hier S. 18.

*Gerade im generischen Feld von Schauerliteratur, Phantastik und Science-Fiction zeigt sich, dass die einzelnen Texte ästhetischen Reiz gewinnen, wenn Übergänge und Überlappungen sichtbar, Gattungsmuster und Erwartungen unterlaufen werden.*¹¹⁰

André Viregge geht ebenfalls der Frage nach der Natur der genrekonstitutiven Struktur, welche die *Schwarze Romantik* mit der Fantastik teilt, nach, und kommt zu dem Schluss, dass diese noch nicht beantwortet wäre, denn Wunderbares, Zauberhaftes, Traumhaftes, Verrücktes, Unheimliches, Bizarres, Irreales, Surreales, Übernatürliches, Groteskes, Okkultes, Unbewusstes, Visionäres, Gespenstisches, Geisterhaftes und Halluzinatorisches würden im Allgemeinen die diversen Erscheinungsformen des Fantastischen verkörpern. Spannendes Detail am Rande: Die historische Bestimmung zeigt, dass das Fantastische besonders an Wendemarken der Bewusstseinsgeschichte, in Umbruchzeiten, wie dem Beginn der Neuzeit oder der Moderne, besondere Bedeutung gewinnt und spätestens seit dem 19. Jahrhundert neben der psychologischen auch eine zeichentheoretisch deutbare Kontur erhält, die mit der modernen Naturwissenschaft, der Technik und den Medien verbunden ist.¹¹¹

Im Folgenden sollen nun die aktuellsten Theorien über die fantastische Literatur, zu der auch die Schauerliteratur zählt, vorgestellt werden. Den Beginn macht Tzvetan Todorov, der mit seiner *Einführung in die fantastische Literatur* eines der bedeutendsten Werke geschaffen hat, in welchem er im Jahre 1970 seine berühmten Thesen über die Definition und Einteilung der fantastischen Literatur veröffentlicht hat, auf die sich noch heute zahlreiche LiteraturwissenschaftlerInnen beziehen. Die grundsätzliche Frage lautet: Wann zählt ein Werk für Todorov zur fantastischen Literatur, und welche Rolle spielt das Unheimliche dabei? Er selbst sieht dies folgendermaßen:

*In einer Welt, die durchaus unsere ist, die, die wir kennen, [...] geschieht ein Ereignis, das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären lässt. Der, der das Ereignis wahrnimmt, muss für sich eine der zwei möglichen Lösungen entscheiden: entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze der Welt bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt sind. Das Fantastische liegt im Moment dieser Ungewissheit.*¹¹²

¹¹⁰ Roland Innerhofer: „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, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 119-134, hier S. 119.

¹¹¹ Vgl. Rolf Günter Renner: Phantastische Literatur. In: Meid, Volker (Hg.): Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 14: Les – Z. Gütersloh u.a.: Bertelsmann Lexikon Verlag 1993. S. 203-205, hier S. 203.

¹¹² Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 34.

Er sieht das Fantastische als Grenze zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren und nicht als eigenständige Gattung. Es liege im Moment des Zögerns, der Unsicherheit einer Person, die mit einem scheinbar Übernatürlichen konfrontiert werde. LeserIn sowie die handelnde Person müssten sich entscheiden, ob es sich bei dem Wahrgenommenen um Realität nach den jeweiligen Maßstäben der Gesellschaft handelt:

Wenn er sich dafür entscheidet, dass die Gesetze der Realität intakt bleiben und eine Erklärung der beschriebenen Phänomene zulassen, dann sagen wir, dass dieses Werk einer anderen Gattung zugehört: dem Unheimlichen.¹¹³

Todorov stellt weitere Bedingungen für das Fantastische auf. Die erste Bedingung bezieht sich auf die LeserInnen – und zwar die „Funktion“ der Leserschaft, die in die Welt der handelnden Personen im Buch bzw. Text hineingezogen werden soll und nun selbst vor der Entscheidung steht, ob es sich bei dem bestimmten Ereignis um etwas Reales handelt oder nicht.¹¹⁴ Für fantastische Geschichten wie für Schauergeschichten gilt, dass sie unterschiedliche Rahmenhandlungen aufweisen, wobei den äußeren Rahmen oftmals eine Gelegenheit bildet, bei der die unheimliche Geschichte vor einem unterschiedlich großen Publikum vorgetragen wird. Der Vorteil liegt darin, dass der Erzähler sich keinem realen Publikum stellen muss, das mit seinen Fragen die Geschichte als Fälschung überführen könnte, stattdessen wird ein Publikum imaginiert, das etwaige Einwände vonseiten der RezipientInnen vorwegnimmt, die dann wiederum vom Erzähler entkräftet werden können.¹¹⁵ Das (scheinbar) mündliche Erzählen als Rahmenhandlung kann auch in den analysierten Werken gefunden werden, wie noch gezeigt werden wird. In Bezug auf die Erzählsituation im Text und das davon abhängige Ergebnis, ob ein Text nun fantastisch zu nennen wäre oder nicht, schreibt Marianne Wünsch:

Wo die Ereignisse selbst nichts Fantastisches haben und Fantastisches nur in der Rede von Figuren vorkommt, muss also der Text konsequenterweise als nicht-fantastisch bezeichnet werden, es sei denn, dass diese Figurenrede selbst den (Hauptteil vom) Text ausmacht, wie etwa bei der Ich-Erzählsituation oder bei der Schaffung eines selbst nicht-narrativen Rahmens, der die Erzählsituation für die „eigentliche Geschichte“ abgibt.¹¹⁶

Eine derartige Erzählsituation lässt sich auch in *Die schwarze Spinne*, *Das öde Haus* und *Bulemanns Haus* finden.

¹¹³ ebd., S. 55.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 43f.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 106.

¹¹⁶ Marianne Wünsch: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen.* München: Wilhelm Fink 1998. S. 16.

Ein wesentliches Element der fantastischen Werke ist die Sprache an sich, denn durch sie wird das Konstruieren einer Fiktion, eines Unmöglichen, erst möglich. So sieht dies auch Jan Erik Antonsen, wenn er meint, dass die Sprache die Fähigkeit, Unmöglichem – Produkten der Einbildungskraft – Gestalt zu verleihen, erst bedinge.¹¹⁷ Gerade Unmögliches und Unheimliches scheinen, vor allem in der Schauerliteratur, ausgesprochen gut zusammenzupassen. H.P. Lovecraft vertritt die These, dass die Atmosphäre das Wichtigste und eine Erzählung dann fantastisch sei, wenn der/die LeserIn zutiefst Furcht und Schrecken sowie die Gegenwart ungewöhnlicher Welten und Mächte empfinde. Es komme gänzlich auf die Emotionen an, die beim Lesen hervorgerufen würden.¹¹⁸ Auch der Theoretiker Louis Vax hat eine Definition für das Fantastische in Verbindung mit dem Gefühl der Angst gefunden. So formuliert er die Hauptkriterien der fantastischen Literatur folgendermaßen: „Das Phantastische im strengen Sinne erfordert den Einbruch des übernatürlichen Ereignisses in eine von der Vernunft regierte Welt.“¹¹⁹ Das spezifische Rezeptionsmoment stelle dabei die Angst dar, denn „der Leser phantastischer Literatur beteiligt sich nicht an Gedankenspielen, er spielt mit der Angst“.¹²⁰ Roger Caillois hat diese Gedanken aufgegriffen und weiterentwickelt und charakterisiert das Fantastische als „das Unmögliche, das unerwartet in einer Welt auftaucht, aus der das Unmögliche per definitionem verbannt worden ist“ sowie das Unmögliche als einen „Riss in dem universellen Zusammenhang“.¹²¹ André Vieregge greift diese Thesen der beiden Theoretiker kritisch auf und attestiert ihnen, von einer falschen Ausgangstheese auszugehen:

Beide gehen davon aus, dass ein Einbruch in unsere Realität, den wir innerhalb der gefestigten Mauern unseres empirisch-logischen Denkvermögens nicht erklären können, automatisch Unsicherheit und damit Furcht evoziert. Somit müsste auch im realen Leben all jenes, welches wir uns nicht erklären können, Angst hervorrufen. Wäre dem aber so, bedeutete dies das Ende der Neugier und somit sämtlicher Wissenschaften.¹²²

Das Unheimliche in der *Schwarzen Romantik* stellt nach Vieregge ein konstitutives Moment dar, das sich jedoch nicht aus stürmischen Nächten, verfallenen Gemäuern und finsternen

¹¹⁷ Vgl. Antonsen: Poetik des Unmöglichen, S. 253f.

¹¹⁸ Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 45f.

¹¹⁹ Louis Vax: Die Phantastik. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB Verlag 1974. S. 17. Zitiert nach: Vgl. Elmar Hennlein: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Essen: Die Blaue Eule 1989. (Germanistik in der Blauen Eule; Band 13), S. 11.

¹²⁰ Vax: Die Phantastik, S. 24, zitiert nach Hennlein: Religion und Phantastik, S. 11f.

¹²¹ Vgl. Roger Caillois: Das Bild des Phantastischen vom Märchen bis zur Science Fiction. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB Verlag 1974. S. 46. Zitiert nach Hennlein: Religion und Phantastik. S. 12.

¹²² Vieregge: Nachtseiten, S. 77.

Wäldern herleite, sondern die Atmosphäre sei ein nur schwierig definierbares Element, dessen Wirkung sowohl von der Kunstfertigkeit des Autors, als auch von der emotionalen Empfänglichkeit der RezipientInnen abhängt, die sich zudem zeitlich und gesellschaftlich bedingt verändere.¹²³ Nach Wünsch, die sich dem Konsens vieler Theoretiker anschließt, komme das Fantastische durch das Auftreten von etwas – einem unerklärlichen „Außer- oder Übernatürlichen“ – in der dargestellten Welt zustande, für das es in ebenjener geglaubten Weltordnung keinen theoretischen Platz gebe und das die geglaubte Weltordnung fundamental in Frage stelle¹²⁴:

Ein derartiges „Außer-“, „Übernatürliches“ kann sich aber prinzipiell nur auf zwei Weisen manifestieren: als Geschehen oder als Wesenheit – etwas passiert, was eigentlich nicht passieren kann, oder jemand wird wahrnehmbar, den es eigentlich nicht geben kann.¹²⁵

Eine sehr pessimistische Sicht auf die fantastische Literatur zeigt Winfried Freund in seiner Abhandlung über die deutsche Fantastik. Er definiert den literarischen Zweig wie folgt:

Phantastische Literatur simuliert das Chaos als jederzeit mögliche Wirklichkeit. Die Macht strukturierender und organisierender Kräfte weicht der Allmacht der Krise, der Glaube an den Fortschritt der Gewissheit der Katastrophe, die Hoffnung auf Leben der Agonie. [...] Fremd erscheint mit einem Male das Vertraute, unheimlich, was vorher den Menschen Heim war, sinnlos, was vorher als ein im Sinn geborgenes Dasein erschien. Das Licht der Welt verlöscht, und die Finsternis des Chaos kehrt zurück.¹²⁶

Hier lassen sich Parallelen zur *schwarzen Spinne* feststellen. Auch in diesem Werk scheint das „Licht der Welt“ zeitweise zu verlöschen und die Welt unwiederbringlich im Chaos zu versinken.

Uwe Durst stellt infrage, ob die in der Schauerliteratur abgebildete Wirklichkeit mit der Realität überhaupt übereinstimmen könne, und konstatiert: „Die Heranziehung der Naturwissenschaft zur Bestimmung des Wunderbaren ermöglicht aber nur scheinbar eine Objektivierung literarischer Verhältnisse.“¹²⁷ Und er spricht sich des Weiteren deutlich gegen

¹²³ Vgl. ebd., S. 77.

¹²⁴ Vgl. Wünsch: Literatur der Frühen Moderne, S. 15.

¹²⁵ ebd., S. 15f.

¹²⁶ Winfried Freund: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1999. (UTB 2091), S. 10.

¹²⁷ Uwe Durst: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Hopf 2010. (LITERATUR Forschung und Wissenschaft; Band 9), S. 75.

eine Untersuchung literarischer Bedingungen anhand fiktionsexterner naturwissenschaftlicher Fakten aus, da die Literatur ein „eigengesetzliches System“¹²⁸ sei.

Wenn Todorov schreibt, dass die Fantastik eine Literatur sei, welche die Existenz des Realen, Natürlichen und Normalen postuliere, um in diese Welt dann eine Bresche zu schlagen, entgegnet Niels Werber in seinem Aufsatz, dass die Fantastik das Irreale, Unnatürliche, Anormale postuliere, um von dort aus eine Bresche in unsere Welt zu schlagen.¹²⁹ Vehement spricht sich Durst auch gegen Todorovs These vom unheimlichen Ereignis, das in die reale Welt hereinbreche, aus, wenn er schreibt:

Eine Literatur der Wirklichkeit, wie sie in Todorovs Modell nicht eine theoretische Voraussetzung bildet, ist undenkbar, denn aufgrund ihrer Verfahrensbedingtheit ist die erzählte Welt niemals „die unsere“ und niemals näher an der Wirklichkeit als sie es auch in einem Märchen ist. [...] Jede narrative Literatur ist notwendigerweise übernatürlich, und der in ihr evozierten Welt ist mit Begriffen wie „Naturwissenschaftlichkeit“ oder „Rationalität“ nicht beizukommen.¹³⁰

Auch Vieregge teilt diese Ansicht, dass eine literarische Diegese immer die Fiktion eines Autors sei, selbst wenn sich dieser bemühe, die Realität, wie sie für jeden Menschen erfahrbar sei, möglichst detailliert wiederzugeben, wobei die subjektive Natur der Wahrnehmung des Menschen eine Rolle spiele. So würden unterschiedliche Beobachtungen und Sinneswahrnehmungen jedem einzelnen Individuum individuellen Eindruck der Realität vermitteln und das Medium Text selbst besitze nur beschränkte Wiedergabemöglichkeiten – die Schwierigkeit, literarische Realität von literarischer Fiktion zu unterscheiden bleibe latent¹³¹:

Es läuft darauf hinaus, dass der Leser jedes Mal für sich selbst feststellen muss, inwieweit er die dargestellte Welt für eine Nachahmung der Realität und aller ihr zugehörigen Naturgesetze hält. Anschließend obliegt es dann auch seinem Urteil, ob er ein Ereignis, welches ja ohnehin stets fiktiv ist, als Einbruch in die innere Kohärenz der Diegese versteht oder nicht. Die Feststellungsmöglichkeit muss von dem Verfasser eines potenziell phantastischen Textes gefördert oder abgewiesen werden.¹³²

Gerade diese Diskussion, ob eine in einem fantastischen Werk dargestellte Wirklichkeit überhaupt als „Realität“ bzw. „unsere Welt“ bezeichnet werden kann, spiegelt allgemein das Problem der in den Werken inszenierten Wirklichkeit wider – nicht nur in den Werken der *Schwarzen Romantik*, sondern auch in jenen des Realismus. So realistisch eine beschriebene

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 90.

¹²⁹ Vgl. Niels Werber: Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 55-66, hier S. 55.

¹³⁰ Durst: Theorie der fantastischen Literatur, S. 87f.

¹³¹ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 39f.

¹³² ebd., S. 45.

Wirklichkeit auch erscheinen mag, wird sie doch immer Fiktion des/der AutorIn bleiben und niemals als exakte Darstellung der Realität gelten können.

2.1.1. MODELL DER FANTASTISCHEN LITERATUR NACH TODOROV

Im Folgenden soll Todorovs Modell der Kategorisierung der fantastischen Literatur vorgestellt werden, da es in der Forschungsliteratur immer noch eine zentrale Position einnimmt und viele TheoretikerInnen ihre Abhandlungen auf seine Analyse stützen. Todorov spricht direkt die Schauerliteratur als „große Epoche der übernatürlichen Literatur“¹³³ an. Um das Fantastische bzw. das Wunderbare und das Unheimliche besser unterscheiden und analysieren zu können, hat er ein Diagramm mit Gattungen und Untergattungen mit fließendem Übergang entwickelt und wie folgt dargestellt¹³⁴:

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

An dieser Stelle soll nur eine kurze Beschreibung jener Gattungen und Untergattungen erfolgen, welche für die spätere Analyse und Einteilung der Werke relevant sind. Das *Fantastisch-Unheimliche* umfasst „Ereignisse, die die ganze Geschichte hindurch unheimlich erscheinen“¹³⁵, am Schluss jedoch eine rationale Erklärung finden. Zwei Gruppen gibt es, die eine rationale Aufklärung der fantastisch-unheimlichen Ereignisse ermöglichen. In der ersten Gruppe geschieht überhaupt nichts Übernatürliches; was die handelnden Personen wahrzunehmen geglaubt haben, löst sich in der Furcht einer „entgleisten Einbildungskraft“¹³⁶ auf, beispielsweise in Traum, Wahnsinn oder Drogenrausch. An dieser Stelle ist auch Hoffmanns *Das öde Haus* zu nennen, wie im analytischen Teil noch gezeigt werden wird. In der zweiten Gruppe haben ebenjene Ereignisse zwar stattgefunden, sie lassen sich jedoch rational erklären, beispielsweise als Zufälle, Betrug, inszenierte Schwindel oder Täuschungen. Diese Kategorisierung wird für die Analyse von Fontanes *Unterm Birnbaum* noch interessant. Dagegen wird im *unvermischt Unheimlichen* als Gattung von Begebenheiten berichtet, die sich gänzlich aus den Gesetzen der Vernunft erklären lassen, jedoch auf die eine oder andere Weise unglaublich, außergewöhnlich, schockierend, einzigartig, beunruhigend oder unerhört sind und aus diesem Grund in der handelnden Person und den Lesenden eine Reaktion

¹³³ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 59.

¹³⁴ ebd., S. 59.

¹³⁵ ebd., S. 59.

¹³⁶ ebd., S. 60.

hervorrufen.¹³⁷ Todorov geht dann noch näher auf das Unheimliche ein und sieht es im Gegensatz zum Fantastischen als kein wohl abgegrenztes Genre, sondern als eines, das nur von einer Seite her, und zwar dem Fantastischen, begrenzt werde, und sich auf der anderen Seite ins allgemeine Feld der Literatur verlore. „Das Unheimliche erfüllt, wie man sieht, nur eine einzige der Voraussetzungen für das Fantastische: die Beschreibung bestimmter Reaktionen, insbesondere der Angst.“¹³⁸ Gotthelfs *Die schwarze Spinne* und Storms *Bulemanns Haus* lassen sich nur schwer einer von Todorovs genannten Kategorien zuteilen und zeigen dadurch die – nach wie vor aktuelle – Forschungsdiskussion um die Definition und Kategorisierung unheimlicher bzw. fantastischer Literatur auf. Möglicherweise können die beiden Werke dem *Fantastisch-Wunderbaren* zugeordnet werden, dessen Erzählungen und Geschichten nach Todorov am Ende unerklärt bzw. rational unbegründet bleiben und dadurch durchaus die Existenz des Übernatürlichen suggerieren.¹³⁹ Während also das Unheimliche nur an die Gefühle der Personen und nicht an ein materielles Ereignis gebunden ist, ist das Wunderbare „durch die bloße Existenz übernatürlicher Fakten gekennzeichnet, ohne gleichzeitig die Reaktion zu implizieren, die diese Fakten bei den handelnden Personen hervorrufen“.¹⁴⁰

Vieregge geht näher auf Todorovs Kategorisierung des Wunderbaren ein und bringt sie in Verbindung mit der *Schwarzen Romantik*. So bestehe innerhalb der dargestellten Welt für die RezipientInnen kein Zweifel an der „realen Existenz“¹⁴¹ der körperlichen, d.h. physisch greifbaren, Phänomene. „Die ein wenig paradox anmutende unbedingte Realität des Irrealen bildet den Kern der schwarzromantischen Lesart, die für die Zuordnung zu diesem Subgenre unabdingbar ist.“¹⁴² Diese Art der „Realität“ lässt sich auch in den realistischen Werken mit fantastischem Einschlag finden, wie *Bulemanns Haus*.

Die Thesen Todorovs zählen zu den wichtigsten der Literaturforschung in Bezug auf fantastische Literatur, jedoch auch zu den am häufigsten kritisierten. Eine Auffassung, die sich in der Fachliteratur weitgehend durchgesetzt hat, ist jene, dass Todorovs Theorie zu eng gefasst ist, dass sie auf nur wenige Werke anwendbar ist und bei weitem einer kritischen Überprüfung nicht standhält. So schreibt etwa Stanislaw Lem über Todorovs Theorie:

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 61.

¹³⁸ ebd., S. 62.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 70.

¹⁴⁰ ebd., S. 62.

¹⁴¹ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 61.

¹⁴² ebd., S. 61.

Als Verallgemeinerung ist sie unzulänglich, da sie in ihr genologisches Spektrum so manche Gruppe von phantastischen Werken nicht einzufügen vermag; diese Werke werden dadurch „heimatlos“ da sie sich auch in anderen literarischen Gattungen nicht unterbringen lassen.¹⁴³

Auch Elmar Hennlein zieht in seinem Werk schließlich das Resümee, dass Todorovs Theorie lediglich zur Erhellung einer speziellen Spielart des Fantastischen diene.¹⁴⁴ Wünsch dagegen wertet an Todorov immerhin positiv, dass er neben dem Begriff der Fantastik, d.h. ihrer näheren Definition in Verbindung mit anderen literarischen Formen, auch ihre Poetik und Veränderungen möglichst umfangreich darzustellen versucht hat. Dabei würde sich aber das Problem mit sogenannten „Mischtypen“ ergeben – Texten, die zwar fantastische Elemente beinhalten, der Text als Ganzes aber nicht zur Fantastik gezählt werde. Wünsch zieht damit einen ersten Schluss:

Das „Fantastische“ kann nicht sinnvoll auf der texttypologischen Ebene, sondern es muss auf der Ebene elementarer Strukturen definiert werden: das „Fantastische“ ist nicht als Texttyp sondern es ist als eine vom Texttyp unabhängige Struktur, die als Element in verschiedenen Texttypen und Medien integriert werden kann, einzuführen. Die Klassenbildung „fantastische Literatur“ ist dann keine elementare, sondern eine abgeleitete Größe: sie bezeichnet die Texte, in denen das Fantastische dominant ist.¹⁴⁵

Roland Innerhofer nimmt drei Korrekturen an den Kategorien Todorovs vor. Die erste Korrektur bezieht sich auf die „Todorov’sche Unschlüssigkeitstheorie“, die sich zu sehr an einer teleologischen Lektüre orientieren würde. Für Innerhofer scheint es für die Fantastik weniger relevant, wie die Ereignisse vom Ende her zu verstehen seien, als viel mehr, wie sie im Verlauf der Handlung dargestellt würden und

nicht erst die Unentschiedenheit, ob die dargestellten Ereignisse, gewissermaßen nachträglich, natürlich oder übernatürlich erklärt werden können, liegt der Phantastik zugrunde, sondern die Unsicherheit der Wahrnehmung in jedem Segment des Handlungsverlaufs.¹⁴⁶

Auch wenn sich somit das Geschehen am Ende der Erzählung als Traum oder Sinnestäuschung erweise, bleibe das Fantastische im Verlauf der Erzählung wirksam. An dieser Stelle soll auf Hoffmanns *Das öde Haus* verwiesen werden, in welchem Traum, Wahnsinn und Sinnestäuschung eine wichtige Rolle spielen. Die zweite Korrektur bezieht sich auf die Konzentration Todorovs auf den Hauptcharakter einer Erzählung. Indem er die

¹⁴³ Stanislaw Lem: Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen. In: Rein A. Zondergeld (Hg.): Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp TB Verlag 1974. S. 119. Zitiert nach Hennlein: Religion und Phantastik, S. 14.

¹⁴⁴ Vgl. Hennlein: Religion und Phantastik, S. 15.

¹⁴⁵ Wünsch: Literatur der Frühen Moderne, S. 13.

¹⁴⁶ Innerhofer: „Da packte ihn der Wahnsinn mit glühenden Krallen“, S. 120.

Unschlüssigkeit über das Wahrgenommene nur an die Hauptfigur binde, entgehe ihm die Bedeutung narrativer Techniken, und durch die Bindung des Fantastischen an eine Geistesstörung der ProtagonistInnen könne er gegen jede Empirie schließen, dass die Psychoanalyse, welche diese Phänomene erkläre, die Fantastik überflüssig gemacht habe.¹⁴⁷ Innerhofer meint dazu: „Will man solche voreiligen Schlüsse vermeiden, ist die Einbettung einer psychologischen Deutung des Fantastischen in die Theorie und Poetik des Erzählens unverzichtbar.“¹⁴⁸ Der dritte Einwand richtet sich an den Effekt eines „polyperspektivischen Erzählens“ – eine Voraussetzung für die Herausbildung einer fantastischen Schreibweise, als der die Verunsicherung der Wahrnehmung und die Relativierung des Wahrgenommenen, im Gegensatz zu Todorovs klar abgegrenztem „Themen-Netz“, ein vom Thema unabhängiges literarisches Verfahren sei.¹⁴⁹ Während die Schauerliteratur und die Science Fiction an ein bestimmtes Motivinventar gebunden seien, sei die Fantastik als Patchwork verschiedenster Texte, unzähliger Abwandlungen beliebiger Stoffe, zu verstehen. Die Fantastik müsse als moderne Schreibweise verstanden werden, da sie auf den Anspruch, Wirklichkeit wissenschaftlich objektiv zu beschreiben, der sogenannten realistischen Literatur mit einem Gegenmodell reagiere – sie hebe gerade das Unerklärliche hervor und belasse es im Zustand der Unerklärlichkeit, ohne es jedoch hermetisch von der bekannten Welt abzuschotten.¹⁵⁰ Daraus ergibt sich: Das Unerklärliche in einer scheinbar erklärbaren, realitätsnahen Welt ist gattungsübergreifend, wie auch im analytischen Teil gezeigt werden wird. Es lässt sich in den Werken der *Schwarzen Romantik* aber auch in jenen des Realismus finden.

2.1.2. MODELL DER FANTASTISCHEN LITERATUR NACH WÜNSCH

Marianne Wunsch gilt als eine der bedeutendsten TheoretikerInnen der Gegenwart im Bereich der fantastischen Literatur und hat in ihrer Abhandlung selbst ein Modell zur Analyse fantastischer Literatur entworfen. Nach Wunsch kommt der Epoche bzw. Kultur, in welcher Literatur verfasst worden ist, große Bedeutung zu, denn je nach diversen Maximen und dem Glauben in einer Gesellschaft kann entschieden werden, ob es sich (für die RezipientInnen) um ein fantastisches Ereignis handelt oder nicht. Sie führt das Begriffspaar „realitätskompatibel“ und „nicht-realitätskompatibel“ für Literatur ein, die gegen den Realitätsbegriff einer Epoche verstößt bzw. nicht verstößt.¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 120.

¹⁴⁸ ebd., S. 120.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 120f.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 121.

¹⁵¹ Vgl. Wunsch: *Literatur der Frühen Moderne*, S. 23f.

Wünsch unterteilt die fantastische Literatur in *potentiell Fantastisches* und (*faktisch Fantastisches*). An dieser Stelle soll nur das *potentiell Fantastische* näher erläutert werden, da sich die vier analysierten Werke diesem Bereich zuordnen lassen. Nach Wünsch muss in den *potentiell fantastischen* Texten als „gemeinsame Struktur“ mindestens ein fantastisch erscheinendes Ereignis auftreten, die gemeinsame Struktur „sowohl der Texte, die die Existenz einer Realitätskompatibilität schließlich negieren, als auch der Texte, die sie nicht negieren (d.h. sie bestätigen oder unentschieden lassen)“¹⁵², betreffend. Sie formuliert des Weiteren acht Bedingungen für das *potentiell Fantastische*. Die erste Bedingung lautet, dass es sich um eine narrative Struktur handeln muss. Zweitens besteht eine narrative Struktur aus einem Paar, und zwar *Phänomen* und *Erklärungsstruktur*, das bedeutet, dass es ein von mindestens einer Figur wahrgenommenes Phänomen und eine von mindestens einer Textinstanz – Erzähler, Figuren – angebotene Erklärungsstruktur geben muss. Die dritte Bedingung enthält die Fähigkeit der Erklärungsstruktur zu verschiedensten sukzessiven Modifikationen in der syntagmatischen Folge des Textes, wobei die möglichen *vorläufigen Erklärungsstrukturen* und die *als definitiv gesetzten Erklärungsstrukturen* unterschieden werden. Sie unterscheiden sich dadurch, ob der argumentative Stand eines bestimmten Zeitpunktes im Text nicht mehr oder doch noch in Frage gestellt und von einem neuen Stand überholt wird, wobei sich auch die frühere Erklärungsstruktur als definitiv erweisen kann. Viertens muss das Paar *Phänomen – Erklärungsstruktur* so beschaffen sein, dass das Phänomen in einer vorläufigen oder in der definitiven Erklärungsstruktur als zumindest potentiell oder sogar faktisch nicht-realitätskompatibel erscheint und fünftens darf dieses Phänomen zumindest in einem Zeitpunkt in der dargestellten Welt „nicht eindeutig als nicht-real gesetzt sein“, d.h. es kann als real oder uneindeutig, aber nicht als eindeutig unreal gelten. Sechstens muss es eine Instanz im Text geben, die als *Klassifikator der Realitätsinkompatibilität* diese explizit oder implizit kontrastiert, siebtens darf der Text keinen Indikator für Nicht-Wörtlichkeit des nicht-realitätskompatiblen Phänomens enthalten. Als achte Bedingung schließlich darf der Text keinen Indikator für Übersetzbarkeit, d.h. für allegorische, parabolische, bloße Zeichenhaftigkeit, des nicht-realitätskompatiblen Phänomens enthalten.¹⁵³

Sollte das *potentiell Fantastische* in *Nicht-Fantastisches* aufgelöst werden, handelt es sich um das sogenannte *reduzierte Fantastische*. Die Bedingungen, die sie für das *reduzierte*

¹⁵² Vgl. ebd., S. 65.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 65f.

Fantastische formuliert, sind folgende: Erstens erfüllt die Struktur die Bedingungen eins bis acht des *potentiell Fantastischen*, zweitens ist die definitive Erklärungsstruktur ortsgebunden, d.h. sie kann dem Phänomen nur folgen, ihm aber weder vorausgehen noch es begleiten, weshalb sie nie am Beginn eines Textes stehen kann. Drittens kann sie nie aus einer Nicht-Erklärung, sondern immer nur aus mindestens einem Erklärungsangebot bestehen, wobei im Falle mehrerer Erklärungsangebote eines das eindeutig dominante und vom Text als wahr gesetzte sein muss. Viertens kann das dominante und als wahr gesetzte Erklärungsangebot ein wissenschaftskonformes (Psychologisierung, Pathologisierung, Kriminalisierung) oder ein nicht-wissenschaftskonformes vom pseudowissenschaftlichen Typ sein. Und fünftens schließlich kann die Bedingung vier für *potentiell fantastische* Strukturen durch folgende Kombinationen aus Phänomen und definitiven Erklärungsstrukturen erfüllt werden: einerseits durch ein tatsächlich nicht-realitätstkompatibles Phänomen und ein pseudowissenschaftliches Erklärungsangebot, wobei es sich dann um einen möglichen Fall der Science Fiction handelt, andererseits durch ein scheinbar nicht-realitätstkompatibles Phänomen und eine wissenschaftskonforme Erklärung, wobei es sich dann um Fälle des rational wegerklärten Wunderbaren handelt.¹⁵⁴

Wünschs Fazit lautet schließlich folgendermaßen:

*Ein fantastischer Text soll dann also ein Text heißen, in dem potentiell fantastische Strukturen [...] dominant sind, wobei das Fantastische schließlich bestätigt oder zumindest nicht eindeutig ausgeschlossen ist oder ausgeschlossen werden kann.*¹⁵⁵

Dies zeigt, wie umfangreich und gegensätzlich sich die Versuche, fantastische Literatur zu definieren, gestalten. Noch heute scheint der Begriff unscharf zu sein, es handelt sich bei der Fantastik offenbar um ein Genre, das sich schwer klar strukturieren lässt. Auch lassen sich in den vier analysierten Werken durchaus fantastische, teils unerklärbare Elemente finden, obwohl sie üblicherweise nicht zum Kanon fantastischer Literatur gezählt werden.

2.2. DAS UNHEIMLICHE – EINE DEFINITION NACH SIGMUND FREUD

Wenn etwas in uns „rumort“, dann ist das Unbewusste im Spiel und die in uns verborgenen Gefühle, vor allem das der Angst, können unheimlich auf uns wirken.¹⁵⁶ Das Unheimliche wird besonders seit der europäischen Romantik in den Künsten in vielfältiger Weise zur

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 66f.

¹⁵⁵ ebd., S. 68.

¹⁵⁶ Vgl. Klaus Herding: Einleitung. In: Herding, Klaus, Gerlinde Gehrig (Hg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. (Schriften des Sigmund Freud- Instituts, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog; Band 2), S. 7-15, hier S. 7.

Darstellung gebracht und bezeichnet ein Gefühl, vor allem eine „psychische Unsicherheit“, dem Neuartigen und Unvertrauten gegenüber, das dem „menschlichen Wunsch nach intellektueller Herrschaft über die Umwelt“¹⁵⁷ zuwider läuft. Deshalb ist es auch in der Literatur des 19. Jahrhunderts zu finden und folglich haben sich Literaturwissenschaft und Psychoanalyse damit befasst. Die Psychoanalyse hat sich der Literatur als besonderer Form menschlichen Fantasierens bereits früh zugewandt, denn hier lässt sich bestätigen, dass das dort Gefundene allgemein für das menschliche Seelenleben gilt, demnach nicht nur krankhaft ist: der Konflikt zwischen Trieb und äußerer Wirklichkeit und zwischen unbewusstem Wunsch, verinnerlichter Moral und realitätsbezogenem Denken.¹⁵⁸

Den wohl bedeutendsten Beitrag der Psychoanalyse in Bezug auf die Literaturforschung hat Sigmund Freud mit seinem Aufsatz *Das Unheimliche* geleistet, auf den sich sämtliche TheoretikerInnen bis zum aktuellen Zeitpunkt beziehen. Seine Ergebnisse im Bereich der Traumdeutung und der Erforschung der Übertragung und Gegenübertragung spielen noch hundert Jahre nach ihm eine große Rolle in Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Das literarische Werk ist nach Freud als Kompromiss psychischer Kräfte zu interpretieren, denn ihm sei ein komplizierter Prozess vorausgegangen, und zwar die Kunstarbeit, in welcher sich bewusste, vorbewusste und unbewusste Vorstellungen, ähnlich wie im Traum, vermischt hätten.¹⁵⁹ Doch während dieser Vorgang im Traum unbewusst und unkontrolliert geschehe, nehme der/die AutorIn ihre Realität bewusst wahr. Tzvetan Todorov erachtet die Psychoanalyse zwar als nützlich in Bezug auf die Beschreibung des Funktionierens des literarischen Mechanismus, warnt aber gleichzeitig davor, den Fehler der Psychoanalyse zu begehen und das Leben des Autors in sein literarisches Werk hineinzuzinterpretieren, ja das Werk nur aus der Biografie des Autors heraus zu betrachten und zu interpretieren.¹⁶⁰ Auch Detlef Kremer bezieht sich in seiner Abhandlung *Prosa der Romantik* auf die These Freuds, dass die Verkehrung des Heimlichen ins Unheimliche mit dem Traum und der Psyche zusammenhänge:

Zwischen beiden steht der Mechanismus der Verdrängung, der in der Prosa der Romantik bereits reflektiert wird. Viele der grotesken Inversionen von heimlich und unheimlich, Leben und Tod in

¹⁵⁷ Vgl. Helmut Hühn: *Unheimliche, das*. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 11: U – V. Basel: Schwabe 2002. Sp. 172-174, hier Sp. 172.

¹⁵⁸ Vgl. Carl Pietzcker: *Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*. In: Meid, Volker (Hg.): *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000. S. 720-724, hier S. 720.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 721.

¹⁶⁰ Vgl. Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 185-187.

romantischen Erzählungen basieren auf einer sehr feinfühligem Einsicht in die neurogenen, identitätsauflösenden Konsequenzen der Verdrängung psychischer Beschädigungen.¹⁶¹

Freud beginnt seinen Aufsatz *Das Unheimliche* schließlich mit folgender Bemerkung:

Uns Laien hat es immer mächtig gereizt zu wissen, woher diese merkwürdige Persönlichkeit, der Dichter, seine Stoffe nimmt, [...] und wie er es zustande bringt, uns mit ihnen so zu ergreifen, Erregungen in uns hervorzurufen, deren wir uns vielleicht nicht einmal für fähig gehalten hätten.¹⁶²

Eine dieser Gefühlsregungen ist die Angst, welche RezipientInnen beim Lesen unheimlicher Lektüre verspüren können bzw. sollen. Für unser Bewusstsein ist das Wahrnehmen-Erleben dominierend – die Wirklichkeit ist für uns unmittelbar vorhanden und nichts kann uns daran hindern, die Welt direkt mit unseren Sinnesorganen wie Augen, Ohren, Händen wahrzunehmen.¹⁶³ Wenn nun etwas Unheimliches in unsere Realität hereinbricht, das wir uns mittels Wahrnehmung nicht erklären können, dann kommt auch die Angst ins Spiel. Und gerade mit dieser Angst, dem Unerwarteten, Unheimlichen, das unsere Sinnesorgane zu täuschen scheint und unsere Wahrnehmung Lügen straft, spielt auch die Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts. Diesem Unheimlichen in der Literatur hat Freud einen Teil seiner Forschung gewidmet. Er bezeichnet das Unheimliche als ein bestimmtes Gebiet, das von der Ästhetik stark vernachlässigt sei, das von der Psychoanalyse aber dennoch beachtet werden müsse. Für Freud zählt das Unheimliche zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden, dessen Bedeutung nicht immer scharf zu bestimmen sei und das oftmals einfach mit dem Angsterregenden zusammenfalle, wobei sich aber das Ängstliche vom Unheimlichen unterscheiden lasse.¹⁶⁴ Er unternimmt in seinem Aufsatz drei Untersuchungen, um das Unheimliche als „eine Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute“¹⁶⁵ zurückgehe, beschreiben zu können. Und zwar beleuchtet er mittels Sprachbetrachtung die Ursprünge des Wortes „unheimlich“ und erschließt des Weiteren dessen Bedeutung, indem er Personen, Dinge, Sinneseindrücke, Erlebnisse und Situationen beschreibt, die ebendieses unheimliche Gefühl in ProtagonistIn bzw. RezipientIn wachrufen:

Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluss liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist nicht

¹⁶¹ Kremer: Prosa der Romantik, S. 40.

¹⁶² Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. Aufsätze zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 1963. (Fischer Doppelpunkt; 4) S. 7.

¹⁶³ Vgl. Martin Fontius: Wahrnehmung. In: Barck, Karlheinz, Martin Fontius u.a.: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6: Tanz – Zeitalter/Epoche. Studienausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010. S. 436-460, hier S. 440.

¹⁶⁴ Vgl. Freud: *Das Unheimliche*, S. 45.

¹⁶⁵ ebd., S. 46.

*umkehrbar. Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht schreckhaft und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muss erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht.*¹⁶⁶

Richard Alewyn bezieht sich in seiner Abhandlung auf diese These Freuds, dass nicht alles Unbekannte bereits das Prädikat „Geheimnis“ verdiene, „denn unbekannt ist uns fast alles, was außerhalb unseres alltäglichen Lebenskreises liegt“¹⁶⁷. Und André Vieregge schreibt:

*Mit Bezug auf den vorgenannten Einwand gegen das Unbekannte als alleinigen Träger des Geheimnisvollen erweitert Alewyn Freuds These dahingehend, dass ein Geheimnis ein Unbekanntes sei, welches auch auf dringendes Befragen die Antwort verweigere. Dennoch sei aber nicht alles Geheimnisvolle im Umkehrschluss auch schon unheimlich. Als Beispiel dafür nennt er den Zaubertrick oder auch das göttliche Wunder. Was nach Alewyn zum Geheimnisvollen hinzutreten muss, um es unheimlich zu machen, ist das Element des Bedrohlichen.*¹⁶⁸

Nach Vieregge lässt sich in dieser Feststellung auch die grundlegende Struktur des Unheimlichen in der *Schwarzen Romantik*, im Gegensatz zur allgemeinen Fantastik, finden, denn die extra-empirischen Phänomene würden sich durch das Postulat des Unheimlichen bzw. des Bedrohlichen unterscheiden. Die Atmosphäre könne nicht der Auslöser des unheimlichen Gefühls – bei RezipientIn und ProtagonistIn – sein, sondern ihm nur als Katalysator dienen, denn das Unheimliche konstituiere letztendlich aus dem Übernatürlichen.¹⁶⁹

Doch kehren wir nun wieder zu Freud zurück. Im Anschluss an diese erste „Bestandsaufnahme“ wendet er sich diversen Wörterbüchern zu, um die Ursprünge des Wortes *unheimlich* in diversen indogermanischen Sprachen herauszufinden. „Verwandte“ Begriffe des deutschen *unheimlich* sind beispielsweise das lateinische *locus suspectus* für einen unheimlichen Ort sowie das englische *uncanny* und *haunted* in Verbindung mit unheimlichen Häusern.¹⁷⁰ In deutschen Wörterbüchern, etwa in jenem Daniel Sanders‘, finden sich unter dem Begriff „heimlich“ auch Synonyme wie „heimelich, heimelig, zum Hause gehörig, nicht fremd, [...] häuslich, traut, traulich, anheimelnd, das Wohlgefühl stiller Befriedigung etc. behaglicher Ruhe und sichern Schutzes, wie das umschlossene wohnliche Haus erregend“ im Gegensatz zu Synonymen für *unheimlich*, wie „unbehagliches, banges

¹⁶⁶ ebd., S. 47.

¹⁶⁷ Richard Alewyn: Die Lust an der Angst, In: Probleme und Gestalten, Frankfurt am Main 1974, S. 307-330, hier S. 324, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 78.

¹⁶⁸ Alewyn: Lust an der Angst, S. 324f, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 78f.

¹⁶⁹ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 79.

¹⁷⁰ Vgl. Freud: Das Unheimliche, S. 48.

Grauen erregend“ und „unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen [...] bleiben sollte und hervorgetreten ist.“¹⁷¹ In jenem der Brüder Grimm wird *heimlich* von adj. und adv. *vernaculus* und *occultus* hergeleitet und steht für „es ist mir heimlich, wohl, frei von furcht“ [sic!] sowie einen vom „gespensterhaften freien ort“ [sic!], und „aus dem heimlichen, heimatlichen, häuslichen entwickelt sich weiter der begriff [sic!] des fremden augen [sic!] entzogenen, verborgenen, geheimen“¹⁷².

Freud fasst zusammen, dass das Heimliche zum Unheimlichen werde, wenn es in sein Gegenteil verkehrt werde, und zwar vom Häuslichen, Vertrauten ins Versteckte, jedoch berge das Unheimliche auch selbst das Verborgene in sich. Die Vorsilbe „un“ des Wortes „unheimlich“ sei dabei die „Marke der Verdrängung.“¹⁷³ Durch die Unternehmung des Autors in Frage gestellt, wird das Subjekt, das er selbst ist, zum Ort eines Staunens; was ihm vertraut gewesen ist, wird ihm jetzt unheimlich.¹⁷⁴ Ein/e SchriftstellerIn könne nun mit dem Eindruck des Unheimlichen spielen. Freud hält als erste Zwischenbilanz seiner Analyse fest:

*Erstens, wenn [...] jeder Affekt einer Gefühlsregung, gleichgültig von welcher Art, durch die Verdrängung in Angst verwandelt wird, so muss es unter den Fällen des Ängstlichen eine Gruppe geben, in der sich zeigen lässt, dass dies Ängstliche etwas wiederkehrendes Verdrängtes ist. Diese Art des Ängstlichen wäre eben das Unheimliche und dabei muss es gleichgültig sein, ob es ursprünglich selbst ängstlich war oder von einem anderen Affekt getragen. Zweitens, wenn dies wirklich die geheime Natur des Unheimlichen ist, so verstehen wir, dass der Sprachgebrauch das Heimliche in seinen Gegensatz, das Unheimliche übergehen lässt [...], denn dies Unheimliche ist wirklich nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozess der Verdrängung entfremdet worden ist.*¹⁷⁵

Im zweiten Teil seiner Analyse favorisiert Freud vor allem die Nachtstücke E.T.A. Hoffmanns, den er als „unerreichten Meister des Unheimlichen in der Dichtung“¹⁷⁶ bezeichnet, und bezieht unheimliche Häuser mit ein. So diagnostiziert er etwa, dass das Unheimliche für sehr viele Menschen mit dem Tod bzw. der Wiederkehr der Toten, beispielsweise in Form von Gespenstern, zusammenhänge und man in Bezug darauf ein unheimliches Haus nur als ein Haus, in welchem es spuke, umschreiben könne. Das ist auch die zentrale Frage dieser Arbeit: Wann ist ein Haus unheimlich? Welche Aspekte müssen

¹⁷¹ ebd., S. 48-51.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 51.

¹⁷³ ebd., S. 75.

¹⁷⁴ Vgl. Hélène Cixous: Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*. In: Herding, Klaus, Gerlinde Gehrige (Hg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst (Schriften des Sigmund Freud- Instituts, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog; Band 2) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. S.37-59, hier S. 41.

¹⁷⁵ Freud: *Das Unheimliche*, S. 70.

¹⁷⁶ ebd., S. 62.

hinzukommen, welche Forderungen erfüllt sein, damit ein Haus als unheimlich empfunden wird? Auf diese Fragen soll in einem eigenen Kapitel näher eingegangen werden.

Im dritten Teil des Essays scheint es, als würde Freud das Unheimliche entgleiten, wenn er einräumt, dass die erwähnten Quellen unheimlich wirkten, es aber nicht müssten, da dies auf die jeweilige Textsorte und die Erwartungen der LeserInnen ankomme. Freud sieht den Grund, dass etwas „oft und leicht unheimlich“¹⁷⁷ wirke, in der verwischten Grenze zwischen Fantasie und Wirklichkeit, zum Beispiel wenn etwas real erscheine, das bisher für fantastisch gehalten worden sei. Er macht schließlich einen Unterschied zwischen dem realen Unheimlichen, welches man selbst erlebt, und jenem, das man sich bloß vorstellt oder das jemandem in der Literatur begegnet. Das real erlebte Unheimliche sieht Freud in der Verdrängung infantiler Komplexe begründet, die wiederbelebt werden. Und es hänge von der vorausgesetzten Realität, der Einstellung des Lesers zum Text und zu den verschiedenen Figuren usw. ab.¹⁷⁸ Komme noch das Groteske hinzu, wirke der Text in zwei entgegengesetzte Richtungen, denn es besänftige und steigere zugleich die Wirkung des Unheimlichen durch die Komik.¹⁷⁹ Das fiktive Unheimliche der Fantasie oder Dichtung ist nach Freud „reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens“, denn es umfasse dieses zur Gänze und gehe darüber hinaus, so sei „in der Dichtung vieles nicht unheimlich, was unheimlich wäre, wenn es sich im Leben ereignete“, und in der Dichtung würden „viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die fürs Leben wegfallen.“¹⁸⁰ Scheint die Darstellungswelt mit der Realität der RezipientInnen vereinbar, so würden die Erlebnisse unheimlicher und stärker auf den/die LeserIn nachwirken, wenn es sich um das Unheimliche handele, das aus dem Überwundenen entstanden sei.¹⁸¹ Elmar Hennlein bezieht sich in seinem Werk *Religion und Phantastik* ebenfalls auf Freuds Aufsatz. So schreibt er über Angst in Verbindung mit dem Fantastischen, dass alle Theorien zur Fantastik ein irrationales Moment voraussetzten, das in einer nach rationalistischen Prinzipien geordneten Welt auftrete, und dass ebendiese Konfrontation das Fantastische charakterisiere.¹⁸² Die Absicht

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁷⁸ Vgl. Samuel M. Weber: Das Unheimliche als dichterische Struktur. Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam. In: Kahane, Claire (Hg.): Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik. Übersetzt aus dem Englischen von Ronald Hauser. Bonn: Bouvier 1981. (Modern German Studies; Bd. 4), S. 122-147, hier S. 126.

¹⁷⁹ Vgl. Michael Steig: Zur Definition des Grotesken. Versuch einer Synthese. In: Kahane, Claire (Hg.): Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik. Übersetzt aus dem Englischen von Ronald Hauser. Bonn: Bouvier 1981. (Modern German Studies; Bd. 4), S. 54-70, hier S. 65.

¹⁸⁰ Freud: Das Unheimliche, S. 80.

¹⁸¹ ebd., S. 80.

¹⁸² Vgl. Hennlein: Religion und Phantastik, S. 17.

der Fantastik sei somit, Angst bzw. Irritation bei den LeserInnen hervorrufen. Hennlein spricht dann direkt Freuds Definition des unheimlichen Erlebens an und fügt ebenfalls hinzu, dass zwischen dem Beängstigenden des realen Lebens und dem in der Literatur unterschieden werden müsse.¹⁸³ Freud hat zur Zeit der Abfassung seines Aufsatzes die Ansicht vertreten, dass die Angst aus der Verdrängung zu erklären sei, indem die von ihrem ursprünglichen Vorstellungsinhalt abgetrennte Triebbesetzung frei flottierend werde, ungebunden oder objektlos, und sich somit in Angst verwandele, gänzlich unbedeutend, was verdrängt gewesen sei und der Affekt früher bedeutet habe.¹⁸⁴ In seinem späteren Aufsatz *Hemmung, Symptom und Angst* gelangt Freud jedoch zu der Überzeugung, dass nicht diese Verdrängung die Angst schaffe, sondern dass die Angst früher im Menschen sei und sie somit erst die Verdrängung veranlasse.¹⁸⁵ Damit schlägt er eine bedeutende Kehrtwende ein.

Die Psychoanalyse hat sich erst um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert entwickelt, doch es scheint, als wäre die menschliche Psyche bis heute nicht vollständig empirisch zu erfassen. Entsprechende Erklärungsmodelle, wie jenes Freuds, sind zu Lebzeiten Hoffmanns sowie zur Entstehungszeit der Hochblüte der schwarzromantischen und realistischen Literatur noch nicht bekannt gewesen.¹⁸⁶ Die Wirrungen der Psyche entziehen sich daher dem logischen Erklärungspotenzial, worin die Schnittmenge mit dem Fantastischen liegt.¹⁸⁷

2.3. DIE ANGST

„Die älteste und stärkste menschliche Gefühlsregung ist die Angst, und die älteste und stärkste Art von Angst ist die Angst vor dem Unbekannten.“¹⁸⁸

Mit diesen Worten beginnt H.P. Lovecraft seine berühmte Abhandlung über die Schauerliteratur in Europa und den USA. Und er hat recht, denn die Angst zählt sowohl zu den ältesten als auch zu den intensivsten – nicht nur humanen – Emotionen. Auch Christine Diercks und Sabine Schlüter beschreiben in ihrem Essay die Angst als eine existenzielle Grunderfahrung des Menschen, als einen „Ur-Effekt“¹⁸⁹, der im Körperlichen verankert sei. „Die Bewältigung und Transformation dieses Affekts ist ein großer Motivator für die

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 18.

¹⁸⁴ Vgl. Weber: Das Unheimliche als dichterische Struktur, S. 128.

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 128.

¹⁸⁶ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 69.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁸⁸ Lovecraft: Literatur der Angst, S. 7.

¹⁸⁹ Vgl. Christine Diercks, Sabine Schlüter: Vorwort. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): Angst. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2009. Wien: Mandelbaum Verlag 2010. (Reihe Sigmund-Freud-Vorlesungen; Bd. 4), S. 7-8, hier S. 7.

individuelle wie zivilisatorische Entwicklung.“¹⁹⁰ Die Geschichte der menschlichen Evolution ist auch eine Geschichte des Umgangs mit und der Überwindung der Angst. Kein Wunder also, dass dieses Gefühl auch Eingang in die Literatur gefunden hat und zu einem der Leitmotive der Schauerliteratur aufgestiegen ist. Doch wie genau kann *Angst* definiert werden? Und warum lässt sich ein „aufgeklärtes“ Publikum derart gerne das Fürchten lehren beim Lesen?

Tod, Wahnsinn, Einsamkeit, Entsetzen und Ich-Zerfall – in diesen Themen verdichten sich die zentralen Krisenerfahrungen der Moderne.¹⁹¹ Hennlein beschreibt die Angst von einem religiösen Aspekt aus, und zwar, dass die christliche Religion ein strukturbestimmender Bestandteil jener (fantastischen) Werke sei, in die das Unheimliche hereinbreche. Die Religion sei in vielen Stoffen und Motiven der literarischen Fantastik Prämisse, Element oder Bezugspunkt.¹⁹² „Der Einbruch des Übersinnlichen gewinnt seinen Schrecken insofern dann nicht allein aus der Erschütterung des Vernunftmäßigen, sondern vielmehr aus dem Sakrileg.“¹⁹³ Die Verbindung von Angst und Religion ist vor allem in der *schwarzen Spinne* ein großes Thema und besonders für die Werkanalyse relevant. Die Religion als Angstbekämpfung bringt auch Christine Diercks ins Spiel, wenn sie anführt, dass die Religionen von Beginn an gegen die fundamentalen Ängste menschlicher Existenz kämpfen würden. „Sie fordern im Austausch Gottesfurcht ein und schüren diese nicht selten nach Kräften zur Vermehrung ihrer Macht.“¹⁹⁴ Auf den religiösen Aspekt der fantastischen Literatur bezieht sich auch Frenschkowski in seinem Essay. So schreibt er:

*Imaginativ-phantastische Literatur entsteht, wenn sich religiöse Fragestellungen, Erfahrungen und Themen unter den Rahmenbedingungen der Moderne – d.h. regelmäßig „nichtreligiös“ – in Literatur umsetzen. [...] Die Rahmenbedingung der nachaufklärerischen Moderne ist nun die Verschleierung des Heiligen unter seinem Gegenteil, dem Profanen.*¹⁹⁵

Unter diesem Aspekt des mentalen Wandels darf es daher nicht verwundern, dass die Angstthematik in der Literatur der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert eine große Rolle

¹⁹⁰ ebd., S. 7.

¹⁹¹ Vgl. Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 48.

¹⁹² Vgl. Hennlein: *Religion und Phantastik*, S. 19.

¹⁹³ ebd., S. 19.

¹⁹⁴ Christine Diercks: *Psychoökonomie der Angst. Zu den Anfängen einer psychoanalytischen Angsttheorie*. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): *Angst. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2009*. Wien: Mandelbaum Verlag 2010. (Reihe Sigmund-Freud-Vorlesungen; Bd. 4), S. 9-29, hier S. 9.

¹⁹⁵ Marco Frenschkowski: *Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen*. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006. S. 31-51, hier S. 38.

spielt.¹⁹⁶ Doch warum kommt der beim Lesen empfundenen Angst plötzlich eine dermaßen große Rolle zu? Mario Grizelj erläutert in seinem Essay, dass eine Veränderung in Bezug auf das Erhabene und die Empfindung von Schrecklichem im Zeitalter der Aufklärung stattgefunden habe. Das erhabene Objekt müsse zwar furchtbar sein, aber wirkliche Furcht dürfe es nicht erregen, was bedeutet, dass das Subjekt das Schreckliche nur genießen könne, wenn es zum Schrecklichen eine sichere ästhetische Distanz einhalten könne, wobei dies schon ausreiche, um den menschlichen Erhaltungstrieb zu aktivieren und die Rezipienten an die Grenzen ihrer sinnlichen, einbildenden und rationalen Fassungskraft zu bringen.¹⁹⁷ Der Schrecken komme als diskursbildende Kategorie erst in den Blick, wenn ihm seine Schrecklichkeit genommen werde: „Die Ästhetik des Schreckens beginnt mit der Dekonstruktion des Schreckens.“¹⁹⁸

Dies zeigt auch Christian Begemann auf, wenn er feststellt, dass die Aufklärung im Zuge ihrer diskursiven und technischen Verfahren zahlreiche Befürchtungen gegenstandslos gemacht habe, aber dass genau aus diesem Grund die aufklärerische Befreiung des Menschen von Furcht neue Befürchtungen und Ängste initiiere und etabliere – vor allem durch die Beherrschung der Furcht vor der äußeren Natur würden verschiedene Formen innerer Angst überhaupt erst konstituiert werden:

*Dieselbe Bewusstseins- und Psychostruktur, die als Voraussetzung aller theoretischen und praktischen Naturbeherrschung, und damit auch der Entzauberung der Natur, gelten muss und [...] zu den Begründungsfaktoren der negativen Bewertung und der Bekämpfung von Furcht überhaupt gehört, ist eine Quelle innerer Angst.*¹⁹⁹

Plakativ gesagt: „Die Aufklärung, zu deren Absichten es gehörte, die Menschen von der Furcht zu befreien, hat Angst geschaffen.“²⁰⁰ Grizelj bezieht sich auf diese These und formuliert des Weiteren, dass sich die inneren Ängste gerade mitten in der Aufklärung als Effekte der Aufklärung etabliert hätten und dabei eine Dynamik entfalten würden, die von aufklärerischer Seite aus nicht aufzuhalten wäre, denn da es sich bei diesen Ängsten um innere handle, könne die Aufklärung, welche die Beherrschung der äußeren Natur verkörpere, kein Instrumentarium entwickeln, das ebenjene diffusen Ängste in Schach halten könnte²⁰¹:

¹⁹⁶ Vgl. Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 48.

¹⁹⁷ Vgl. Mario Grizelj: Dichte Darstellungen. Signaturen der Moderne in Joseph Alois Gleichs Schauerromanen. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 39-63, hier S. 44.

¹⁹⁸ ebd., S. 45.

¹⁹⁹ Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 11.

²⁰⁰ ebd., S. 313.

²⁰¹ Vgl. Grizelj: Dichte Darstellungen, S. 45.

*Indem die Aufklärung alle Diskurse, die in der Lage wären, die inneren Ängste zu managen, wie Aberglaube, Glaube, Irrationalität, Dämonologie, Parapsychologie und so weiter vertrieben hat, hat sie sich auch genau der Mechanismen entledigt, die sie in die Lage versetzt hätten, den neuen inneren Ängsten adäquat zu begegnen.*²⁰²

In einer rational erklärbaren Welt fehlen somit die Mittel, die irrationalen Ängste zu beseitigen. Es entsteht das eigenartige psychische Phänomen eines Schauers, von dem man zwar weiß, dass er ins Reich der Imagination gehört, und der trotzdem nichts von seiner psychischen Realität einbüßt, und genau diese Form des Schauer ist es, welche sich die Schauerliteratur zunutze macht.²⁰³ Aufgrund des Wirkens der Fantasie bzw. unter deren Mitwirkung entsteht eine Vielzahl von Abweichungen von der Vernunft und der Tugend, vom *common sense* und der Normalität, womit Aberglaube, Schwärmerei, Geisterseherei, Verirrungen der Leidenschaft Tür und Tor geöffnet werden – Phänomene, von welchen sich die Aufklärung abzugrenzen und die sie zu bekämpfen versucht²⁰⁴: „Die Phantasie erscheint als Widerpart der Vernunft und Gefahr für die vernünftige Lebensordnung.“²⁰⁵

Die Angst, welche die reale Leserschaft bei der Lektüre fantastischer Texte vor dem Übernatürlichen empfinden soll, kann als Eigenschaft ebenjener Texte angesehen werden und wird widergespiegelt in angstmimetischen Genrebezeichnungen wie *Horror-*, *Grusel-* oder *Schauerliteratur*.²⁰⁶ So formuliert auch Lovecraft über die fantastische Literatur in Verbindung mit der Angst:

*Der einzige Prüfstein für das wahrhaft Unheimlich-Übernatürliche ist ganz einfach die Frage, ob beim Leser ein tiefes Gefühl der Furcht hervorgerufen wird, ein Gefühl, mit unbekanntem Sphären und Mächten in Berührung zu kommen, eine aufmerksame Haltung furchtsamen Lauschens, als erwarte man das Schlagen schwarzer Flügel zu hören oder die Kratzgeräusche, die außerweltliche Gestalten und Wesen am äußersten Rand des bekannten Universums machen.*²⁰⁷

Dem schließt sich Peter Pentzoldt an, wenn er meint:

*Lovecraft is right; with the exception of the fairy tale, all stories of the supernatural are tales of fear that play on our doubt whether we maintain to be pure imagination is not, after all, reality.*²⁰⁸

²⁰² ebd., S. 45.

²⁰³ Vgl. Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung, S. 124.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 271.

²⁰⁵ ebd. S. 271.

²⁰⁶ Vgl. Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 32.

²⁰⁷ Lovecraft: Literatur der Angst, S. 13.

²⁰⁸ Peter Pentzoldt: The supernatural in Fiction. London, New York 1952. S. 9, zitiert nach Durst: Theorie der phantastischen Literatur, S. 32.

Die Angst vor unrealen, unsichtbaren Dingen nimmt ab 1800 zu. Denn die Werke der Schauerliteratur beziehen ihren Schrecken nun aus einem Paradoxon: Je ungreifbarer und unsichtbarer die Bedrohung, desto größer ist die empfundene Angst.²⁰⁹

Ernst Stöckmann zitiert den Anthropologen Johann Karl Wezel, der im späten 18. Jahrhundert über Angst, Furcht und Schrecken als Gegenstandsbereich der Empfindungen schreibt, dass diese

*beinahe die Hauptsache im Menschen ausmachen, weil sich unsere Vorstellungen aus ihnen entwickeln; der gesamte Reizempfindungs- und Wahrnehmungsapparat des Menschen gehorche im Affekt des Schreckens einem psycho-physiologischen Mechanismus, auf den alle vorstellungsgeleitete Steuerungstätigkeit erst in zweiter Instanz Einfluss nehmen könne.*²¹⁰

Johann Georg Sulzers Kategorisierung des Unheimlich-Übernatürlichen in dessen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* des Jahres 1777 dagegen ordnet Begriffe wie „Schrecken“ und „Schauer“ dem begrifflichen Komplex von „Angst“, „Furcht“ und „Entsetzen“ zu. Sulzer sieht die Furcht lediglich als Warnzeichen für drohende Gefahren, während er am anthropologischen Potential der Angst eine wirkungsästhetische Funktion der eigenen Art abliest.²¹¹ Der Angst als „dem höchsten Grad der Furcht und also einer sehr wichtigen Leidenschaft“, „die die Seele lange anhaltend in ihren innersten Winkeln durchwühlen“ könne, falle in den Händen des Dramatikers die Aufgabe zu, die Moral zu fördern, „indem das sittlich Verwerfliche mit dieser unangenehm auffallenden Affektempfindung verknüpft“ und die „zukünftige Vermeidung dieses Verwerflichen“²¹² erstrebt werde.

Den Gegenpol bzw. eine Weiterentwicklung dieser Theorien bildet die Abhandlung *Versuch eines Plans zu einer praktischen Ästhetik* des Philosophen Johann August Eberhard aus dem Jahre 1790, der in Bezug auf die Seele und Gefühle ein breites Spektrum von Varianten des sogenannten „Rührungsgefühls“ katalogisiert, und zwar unter anderem das Bewunderungsgefühl, Schaudergefühl, Liebegefühl, Freudegefühl, Mitleidsgefühl usw.²¹³ Er

²⁰⁹ Vgl. Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, S. 81.

²¹⁰ Johann Karl Wezel: *Versuch über die Kenntniß des Menschen* (Teil 1: 1784, Teil 2: 1785), Frankfurt am Main 1971, zitiert nach Ernst Stöckmann: *Erhabener Affekt, Lust des Bösen. Anthropologische Begründungsmuster in der Kunstkonzeption des Schauerromans um 1800*. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800* München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 65-80.

²¹¹ Vgl. Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*. 4 Bde. Bd. 1. Leipzig 1777. S. 54, zitiert nach Stöckmann: *Erhabener Affekt, Lust des Bösen*, S. 73.

²¹² Vgl. Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 54, zitiert nach Stöckmann: *Erhabener Affekt, Lust des Bösen*, S. 73.

²¹³ Vgl. Johann August Eberhard (Hg.): *Philosophisches Magazin*. Bd. 3. 1. Stück. Halle 1790. S. 1-54, zitiert nach Stöckmann: *Erhabener Affekt, Lust des Bösen*, S. 76.

bereitet den Weg für das Verständnis der Attraktivität des Bösen und betrachtet die Emotionen als Schlüssel, denn in der Sehnsucht nach Emotionen sei der Trieb, sich gern durch das Gefühl des Grauens fesseln zu lassen, verankert.²¹⁴ Nach Stöckmann liegt in Eberhards ästhetischer Pathologie des Schauders der Umschlagpunkt zu einer im Subjektivismus des Erlebens theoretisch legitimierten Lust am Schrecklichen.²¹⁵ Demnach wäre in uns selbst die Lust an der Angst verankert.

2.3.1. FURCHT UND SCHAUER

Wie lässt sich Furcht überhaupt begrifflich fassen und worin liegt der Unterschied zur Angst? Richard Alewyn sieht einen Zusammenhang zwischen Geheimnisvollem und Bedrohlichem: „So wenig das Geheimnisvolle ohne das Bedrohliche schon unheimlich ist, so wenig ist dies das Bedrohliche ohne das Geheimnisvolle.“²¹⁶ Als Beispiel führt er an, dass man sich zwar vor einem Schläger fürchte, unheimlich sei er jedoch nicht. Der dunkle Wald ohne erkennbare Gefahr hingegen wäre unheimlich, weil dort potenzielle Gefahr lauern könnte, deren genaue Beschaffenheit im Unbekannten liege. Und genau darin besteht auch der große Unterschied zwischen den beiden Begriffen *Furcht* und *Angst*. Alewyn nennt sie *terror* und *suspense*, wir würden *Furcht* und *Angst* dazu sagen: „Furcht richtet sich gegen ein Objekt, Angst ist gegenstandslos, eine Grundstimmung.“²¹⁷

Auch Rainer Matzker definiert die *Furcht* als die *Furcht vor etwas Bestimmtem*, während *Angst* das *Unbestimmte*, das *Verborgene* meine.²¹⁸ Das Unheimliche wäre demzufolge mit der Emotion der Angst verbunden:

*Die Angst lässt keine Verwirrung aufkommen wie die Furcht. Es gibt nichts Bestimmtes, das sie verwirrt, es gibt nur haltlos entgleitende Vorstellungen. [...] Man befindet sich in einer unbenennbaren Not, die das Vertraute gewendet hat.*²¹⁹

Klaus Oettinger rekapituliert in seinen Gedanken über *Die Inszenierung des Unheimlichen* die Bedeutung des Wortes *Grauen*, wobei er neben Begriffen wie *Ekel*, *Abscheu*, *Argwohn*, *Furcht* oder *Entsetzen* ebenfalls auf dessen unbestimmten Charakter stößt.²²⁰ Es graut dem

²¹⁴ Vgl. Stöckmann: Erhabener Effekt, S. 79.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 79.

²¹⁶ Alewyn, S. 325, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

²¹⁷ Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

²¹⁸ Vgl. Rainer Matzker: Der nützliche Idiot. Wahnsinn und Initiation bei Jean Paul und E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Bern, New York: Nancy 1984, S. 27, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

²¹⁹ Matzker: Der nützliche Idiot, S. 27, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

²²⁰ Vgl. Klaus Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen. Zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung Der Sandmann. In: Ehlert (Hg.): Das Wort. Germanistisches Jahrbuch. Nr. 11. Moskau 1996. S. 24-35, hier 34, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

Menschen und der Ursprung dieser Angst bleibt im Ungewissen, Unbegreiflichen, Unfassbaren verborgen und evoziert ein Gefühl der Orientierungslosigkeit.²²¹

Für die RezipientInnen ist es nicht die Emanation eines bedrohlichen Fantastischen innerhalb einer literarischen Welt, die ihm unheimlich ist, sondern die potenzielle Existenz extraempirischer Erscheinungen, die nicht den Normen der menschlichen Systeme unterworfen sind.²²² Ingeborg Weber deutet die Angst vor der Machtlosigkeit gegen das Übernatürliche als Vermittlungsinstanz zur Vorstellung von Schmerz, wobei sie sich selbst auf Edmund Burkes Theorie des *delightful horror* bezieht, der den Vorstellungen von Tod, Schmerz und Gefahr weit intensivere Gefühlsregungen zuschreibt als denen der Freude, weil die Erstgenannten an den Selbsterhaltungstrieb gekoppelt seien.²²³ Sie leitet daraus eine Liste von Bedrohungen ab, die von einer überwältigenden Macht ausgehen: Tod, Gott, Ewigkeit, Unendlichkeit.²²⁴ Und sie ergänzt diese vier um weitere Empfindungsträger wie Schmerz, Stärke, Gewalt, Herrlichkeit, Pracht, Schwierigkeit, Seltsamkeit, Unsicherheit, Verwirrung, Unordnung, Eitelkeit und extreme Gegensätze, die eine geringere Wirkungskraft hätten.²²⁵ Bei der Behandlung des Unheimlichen könne Gott allerdings nicht als Empfindungsträger fungieren, da wir uns von diesem stets das Gute erhofften. Wenn im Zusammenhang mit dem Unheimlichen vom Göttlichen gesprochen werde, dann beziehe sich dies lediglich auf Elemente des Fantastischen, welche diesem Themenbereich entstammten, wie alle Emanationen des Teuflischen, aber auch der Verdammung und des Spuks.²²⁶ Das Unheimliche entsteht meist durch die Konfrontation mit Mächten, deren Wirken der Mensch machtlos ausgeliefert zu sein scheint.²²⁷ Oettinger bringt diesen Aspekt sehr schön zu Papier:

*Das Unheimliche ist das Unbekannte. Vom Unbekannten geht eine Bedrohung aus. Diese Bedrohung ist der Tod. Also steht hinter dem Unheimlichen die Angst vor dem Tod, die in uns allen ruht. Die besondere Angst des Menschen besteht in dem Wissen, dass er sterben muss.*²²⁸

Alles Leid endet in der letzten Konsequenz im physischen oder psychischen Tod, daher bedrohen die Erscheinungen in den Texten der *Schwarzen Romantik* (und den analysierten

²²¹ Vgl. Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen, S. 34., zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 80.

²²² Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 85.

²²³ Vgl. Ingeborg Weber: Der englische Schauerroman. Eine Einführung. München, Zürich 1983. S. 28f, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 81.

²²⁴ Vgl. Weber: Der englische Schauerroman, S. 35, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 81.

²²⁵ Vgl. Weber: Der englische Schauerroman, S. 37, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 81.

²²⁶ Vgl. Vieregge: Nachtseiten, S. 81f.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 80f.

²²⁸ Oettinger: Die Inszenierung des Unheimlichen, S. 34, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 82.

Werken) nicht nur einen Teil der menschlichen Existenz, sondern diese stets im Ganzen.²²⁹ Hélène Cixous philosophiert darüber in ihrem Essay über das Unheimliche nach Freud:

*Die Beziehung zum Tod verschafft den höchsten Grad von Unheimlichkeit. Nichts Bekannteres und nichts dem Denken Fremderes als die Sterblichkeit. [...] Weshalb diese Macht des Todes? Durch sein Bündnis mit der wissenschaftlichen Unsicherheit und mit dem primitiven Denken. „Der Tod“ hat im Leben keine Gestalt. Unser Unbewusstes hat keinen Raum „für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit“.*²³⁰

Der Tod ist somit eine unmögliche, schwer fassbare Vorstellung – „der Tod wird uns kennen; wir werden ihn nicht kennen“.²³¹ Darin liegt letztendlich die mit Angst besetzte Komponente, mit welcher in der Schauerliteratur (im Sinne Caillois‘) gespielt wird.

2.3.2. DAS SCHAUERELEMENT

Ein Schauerelement bleibt, nach Wolfgang Trautwein, über den Zeitpunkt seiner Rezeption hinaus für die Lesenden so lange akut, bis eine andere Texteinheit es wieder auflöst, was von ihm als „Nachwirken des Schauerelements“²³² betitelt wird. Dies lässt sich auch sehr gut auf Räume umlegen. Ein unheimlicher Ort würde so lange eine Unlustsituation antizipieren, bis der/die HeldIn (und mit ihm/ihr auch der/die RezipientIn) ihn wieder verlassen habe.

Trautwein unterscheidet zwischen Figuren, Räumen und Gegenständen, ordnet ihnen bestimmte Eigenschaften zu und fixiert einen zeitlichen oder kausalen Zusammenhang des dargestellten Geschehens. Wenn nun Schauerelemente und -relationen in Figuren, Räume, Gegenstände oder Ereigniszusammenhänge eingingen, würden diese zu dynamischen Schauergößen, die von den Lesenden laufend synthetisiert, erweitert und verändert würden.²³³ Er benennt schließlich drei Arten von Schauergößen – und zwar den bedrohlichen Raum, Schauergößen ohne direkte Bedrohung und den Bedroher. „Ein Schauerelement, das die Anwesenheit eines Bedrohers darstellt, wirkt nach, bis sich der Held seinem unmittelbaren Einflussbereich entzieht.“²³⁴ Trautwein führt weiter aus:

Andere semantische Einheiten, die der Leser währenddessen rezipiert, überlagern das nachwirkende Schauerelement, doch wirkt im Gegensatz dazu langfristig festgeschriebener Schauer auch dann nach,

²²⁹ Vieregge: Nachtseiten, S. 82.

²³⁰ Cixous: Die Fiktion und ihre Geister, S. 54.

²³¹ ebd., S. 54.

²³² Trautwein: Erlesene Angst, S. 51.

²³³ Vgl. ebd., S. 73.

²³⁴ ebd., S. 51.

*wenn sich ein größerer erzählter Zeitraum zwischen die Texteinheiten schiebt, die die jeweilige Schauerrelation miteinander verknüpft.*²³⁵

Sollten sich mehrere Schauerelemente überlagern, dominiert jenes mit dem stärksten Bestimmtheitsgrad.²³⁶ An dieser Stelle sei auch die Wiederholung des Verdrängten, bzw. die Wiederkehr des Gleichen, nach Freud genannt, wie sie bereits erläutert worden ist.

Die Mittel, die diese Form der (im wörtlichen Sinne) unfassbaren Spannung erzeugen, sind unauffällig: implizite Vorausdeutungen, Bedrohungen durch ambivalente Figuren, gedeutete Angstmomente und dergleichen.²³⁷ Eine wesentliche Rolle spielen dabei ausbleibendes Schauergeschehen und eine mögliche Neutralisierung des Schauers, gleichzeitig stellt die Schauerrelation auch die Harmlosigkeit der neutralen Textpassagen in Frage.²³⁸ Als LeserIn lässt sich dieses Gefühl des Unheimlichen, der Bedrohung, des erwarteten Schauers auch in jenen Passagen nicht gänzlich verdrängen, die einen neutralen Erzähl- bzw. Schreibstil aufweisen. Immer wieder rechnet man damit, vom Unheimlichen aufs Neue überfallen zu werden, die Angst lässt sich nicht mehr gänzlich verdrängen:

*Während die Spannung, wie das Schauergeschehen ablaufen wird, neutrale Passagen zwar integriert, aber deutlich vom eigentlichen Schauergeschehen abhebt, tendiert die Spannung, ob tatsächlich ein Schauergeschehen vorliegt, dazu, die Grenze zwischen neutralen Texteinheiten und Schauerelementen aufzuweichen.*²³⁹

Ein literarisches Werk wird in seiner Gesamtheit als unheimlich aufgefasst, wenn sich das Gefühl des Schauers auch in den neutralen Passagen nicht ablegen lässt. Die perfekten Beispiele zur Veranschaulichung bieten Werke der Schauerliteratur, allen voran die vier ausgewählten.

3. DER RAUM

Otto Bollnow unterscheidet in seiner Abhandlung *Mensch und Raum* zwischen dem abstrakten Raum der Mathematiker und Physiker und dem lebendigen menschlichen Raum. Wir Menschen würden beim Sprechen in unserem praktischen Alltag gewöhnlich an den mathematischen Raum denken mit seinen drei Dimensionen und Maßen, wie wir ihn in der

²³⁵ ebd., S. 51-53.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 52.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 81.

²³⁸ Vgl. ebd., S. 81.

²³⁹ ebd., S. 81.

Schule kennengelernt haben, wobei nicht beachtet wird, dass dies nur ein Aspekt von Raum ist²⁴⁰, denn:

*Der Raum ist neben der Zeit, der Handlung und den Figuren ein konstitutiver Bestandteil der erzählten Welt (Diegese). Wenn wir eine Erzählung lesen, ordnen wir den Ereignissen bestimmte Schauplätze zu. Das gilt unabhängig davon, ob diese Schauplätze real oder erfunden, ja sogar, ob sie möglich oder unmöglich sind.*²⁴¹

Das zeigt, dass der Kategorie des Raumes eine zentrale Rolle in der Literatur, und somit auch in der Schauerliteratur, zukommt. Auch Todorov bezieht sich in seinem Standardwerk auf den Raum. Dabei spielen für ihn unter anderem eine spezielle Kausalität, die „Durchbrechung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt“ und die „Transformation von Zeit und Raum“²⁴² wesentliche Rollen. Des Weiteren zitiert er Piaget, der folgende Ansicht vertritt:

*Vier fundamentale Prozesse charakterisieren die intellektuelle Revolution, die während der ersten beiden Lebensjahre stattfindet: es sind dies die Konstruktionen der Kategorien Objekt und Raum, Kausalität und Zeit.*²⁴³

Todorov setzt diese Themen dann in Beziehung zur Wahrnehmung:

*Man kann diese Themen noch weiter charakterisieren, indem man sagt, dass sie im Wesentlichen die Strukturierung der Beziehung Mensch/Welt betreffen; wir befinden uns, in Freudschen Termini ausgedrückt, innerhalb des Systems Wahrnehmung-Bewusstsein.*²⁴⁴

Die Wahrnehmung des Raumes und die Furcht vor diesem haben sich im 18. bzw. 19. Jahrhundert mit der Aufklärung verändert. Die neue Raumerfahrung, die den Schauer vor dem Unendlichen beinhaltet, stellt sich nicht nur dort ein, wo sich der Blick auf den Himmel selbst richtet, sondern auch angesichts anderer unermesslicher oder gigantischer Gegenstände.²⁴⁵ Man kann Angst in begrenzten wie in unendlich scheinenden Räumen empfinden, in realen und imaginären. Der Raum umgibt uns, wir definieren uns in ihm, empfinden Angst in ihm. Doch wie lässt sich „Raum“ eigentlich verstehen? In den folgenden Kapiteln soll der Begriff „Raum“ näher beleuchtet werden, sowohl mittels Begriffsdefinition als auch in den Bereichen Philosophie, Psychologie, Architektur und Literatur.

²⁴⁰ Vgl. Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1994, S. 16.

²⁴¹ Matías Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012, S. 151.

²⁴² Vgl. Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 148.

²⁴³ Piaget: Six études, S. 20, zitiert nach Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 148.

²⁴⁴ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 148f.

²⁴⁵ Vgl. Begemann: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung, S. 118.

3.1. DER RAUM UND DIE PHILOSOPHIE NACH KANT

Der philosophische Weg der Raumtheorien führt über Aristoteles zu Immanuel Kant. Dieser legt einen wichtigen Meilenstein in der philosophischen Auffassung von Raum und Zeit. So bezieht er in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Raum auf den menschlichen Körper bzw. auf körperliche Erfahrung und spricht sich vehement dagegen aus, einen Geist im Raum auftreten zu lassen bzw. ihm einen Ort zuzuweisen.²⁴⁶ Dadurch werden unheimliche Ereignisse für Kant obsolet. Er begreift den Raum als Form der sinnlichen Anschauung, einer Anschauung, die sich des menschlichen Subjekts der Sinnlichkeit bedient, um sich Gegenstände im Raum (und in der Zeit) geben zu lassen.²⁴⁷ Dabei treten die Empfindungen als Inhalte der Formen des Raums auf, und Raum kann, wie Zeit, nicht angeschaut werden, da er nur die Form des subjektiven Anschauens ist.²⁴⁸ Kant sieht Raum und Zeit als Bedingungen der Möglichkeit der Erscheinung, nicht als Ding selbst.²⁴⁹

In der aktuellen Raumforschungsdebatte lehnt sich Stephan Günzel an die Theorie Kants an und bezeichnet Raum als die vermittelnde Instanz jeglicher Wahrnehmung äußerer Verhältnisse, die synchron gegeben seien – als ein Medium²⁵⁰: „Raum wird durch das Zeichnen oder auch schon das bloße Vorstellen geometrischer Figuren bzw. Objekte hervorgebracht.“²⁵¹ In Bezug auf den Wandel des Raums im Weltbild meint Günzel, dass Raum als kulturelles Produkt oder Interpretation gesehen werde, das bzw. die zu einem bestimmten geschichtlichen Zeitpunkt auftrete; der Raumbegriff der Neuzeit wäre beispielsweise einer, der als grenzenlos, unteilbar und „leer“ verstanden würde, was die Auffassung eines durchmessenen Raums zur Folge hätte.²⁵² Günzel erläutert dazu,

dass der (absolute) Raum dasjenige ist, was (geometrische) Formen aufnehmen kann. Er wird aber erst durch die Einförmigkeit der Information (etwa mittels Linienführung) sichtbar, mithin wahrnehmbar. Die Beobachtung als Unterscheidung „erzeugt“ also den Raum, insofern die Umrisse, Konturen oder Linien der geometrischen Figur ein räumliches Gebilde beschreiben; [Hervorhebung eines „marked space“, beispielsweise einer Figur, von einem „unmarked space“, dem Grund; Anm.] [...] Der Raum ist Medium für (geometrische) Figuren, die sich in Formen materialisieren.²⁵³

²⁴⁶ Vgl. Friedrich Kaulbach: Raum: III. Traditionelle Philosophie von Kant bis ins 20. Jahrhundert. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R – Sc. Basel: Schwabe 1995. Sp. 88-97, hier Sp. 88f.

²⁴⁷ Vgl. ebd., Sp. 89.

²⁴⁸ Vgl. ebd., Sp. 89f.

²⁴⁹ Vgl. ebd., Sp. 90.

²⁵⁰ Günzel: Raum/Bild, S. 9f.

²⁵¹ ebd., S. 9f.

²⁵² Vgl. ebd. S. 15f.

²⁵³ ebd., S. 33f.

Raum wird also zum Bild, in dem sich Figuren formieren bzw. materialisieren. Günzel interpretiert Kants Ansatz dahingehend, dass Raum selbst Medium sei, dass der Raum aber nicht das Medium der Räumlichkeit sei, sondern Bilder im weitesten Sinne, und zwar Vorstellungen, Konstruktionszeichnungen und Spiegelbilder.²⁵⁴

3.2. DER RAUM UND DIE PSYCHOLOGIE

Raum und Psychologie sind eng miteinander verbunden. So versteht man etwa unter räumlichem Denken das bildhafte Vorstellen von Informationen räumlichen Charakters – dazu hat sich im Deutschen der Fachterminus „Raumvorstellung“²⁵⁵ etabliert. Die Wahrnehmung des Raums ist in zahlreichen psychologischen Theorien über die Jahrhunderte hinweg diskutiert worden. Der psychologische Raum beispielsweise wird erst ab der Neuzeit durchgängig als Funktion der Wahrnehmung von Raum aufgefasst, in früheren Epochen ist er dagegen als Teilgebiet der Erkenntnistheorie, der Optik und der Medizin behandelt worden.²⁵⁶

Das Gefühl der Angst lässt sich sehr oft mit Räumen bzw. Plätzen in Verbindung bringen, sei es im realen Leben oder in der Literatur. So zeichnet etwa der Architekturtheoretiker und Stadtplaner Camillo Sitte in seiner Erörterung *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889 ein Negativbild moderner Stadtplanung: Da die Moderne nicht in der Lage sei, Plätze mit angemessener Größe zu entwerfen, sondern häufig zu weite Plätze, sei das Aufkommen einer modernen Krankheit zu beobachten, und zwar der *Platza* oder *Platzscheu*, wie er das 1871 von Carl F.O. Westphal entdeckte Krankheitsbild der *Agoraphobie* nennt.²⁵⁷ So würden nach Sitte Stadtbewohner, die moderate Platzgrößen gewohnt seien, angesichts der Ausdehnung „moderner Riesenplätze mit ihrer gähnenden Leere und erdrückenden Langeweile“²⁵⁸ von Angst befallen werden. Auch Gaston Bachelard bezieht die *Platza* in seiner Abhandlung über den Raum mit ein: „Zuviel Raum beengt uns sehr viel mehr als wenn nicht genug Raum da ist.“²⁵⁹

²⁵⁴ Vgl. ebd. S. 65.

²⁵⁵ Vgl. Judith Glück, Oliver Vitouch: Psychologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 324-337, hier S. 325.

²⁵⁶ Vgl. William Woodward: Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R – Sc. Basel: Schwabe 1995. Sp. 111-121, hier Sp. 111.

²⁵⁷ Vgl. Camillo Sitte: *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien, Köln, Weimar 1889, zitiert nach Michaela Ott: Angst. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 25.

²⁵⁸ Vgl. Camillo: *Der Städte-Bau* S. 53, zitiert nach Ott: Angst, S. 25.

²⁵⁹ Jules Supervielle: *Gravitations*, zitiert nach Gaston Bachelard: *Poetik des Raumes*. Aus dem Französischen von Kurt Leonhard. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011. S. 219.

Der Architekturtheoretiker Anthony Vidler sieht in seiner Abhandlung über das *Architectural Uncanny* die Entfremdung des Einzelnen im 19. Jahrhundert als Begründung für die Angst in Städten:

Gradually generalized as a condition of modern anxiety, an alienation linked to its individual and poetic origins in romanticism, the uncanny finally became public in metropolis. As a sensation it was no longer easily confined to the bourgeois interior or relegated to the imaginary haunts of the mysterious and dangerous classes; it was seemingly as disrespectful of class boundaries as epidemics and plagues. Perhaps this is why, from the 1870s on, the metropolitan uncanny was increasingly conflated with metropolitan illness, a pathological condition that potentially afflicted the inhabitants of all great cities; [...]. The uncanny here became identified with all the phobias associated with spatial fear, including „la peur des espaces“ or agoraphobia, soon to be coupled with its obverse, claustrophobia.²⁶⁰

Das Gegenteil der *Agoraphobie*, die *Klaustrophobie*, auch *Rauma* genannt, bezeichnet die Angst vor, und sei es nur gefühltem, Eingeengt- oder Eingesperrtsein in zu kleinen oder abgeschlossenen Räumen und allgemein bei Menschenansammlungen.²⁶¹

3.3. DER RAUM UND DIE ARCHITEKTUR

E.T.A. Hoffmann war selbst „Amateurarchitekt“, Bühnendesigner und „Sammler von seltsamen Häusern“, und doch, so schreibt Vidler, war der Raum, den die Architektur in seinen unheimlichen Werken einnimmt, mehr als simple Anhänglichkeit zu talentierten Designern: „For romantics of Hoffmann’s generation, architecture was central to the task of representating nature, a veritable microcosm of the social and natural world.“²⁶² Die Architektur bot Raum für die Philosophie und Kunst, und unter Hoffmann auch für die psychologische Deutung – hier treffen sich auch die Begriffe „Raum“ und „Architektur“. Architektur kann nur in einem Raum umgesetzt werden, der vermessen werden kann.

Der Raum als Thema der Architektur ist nicht neu – nur was war das für ein Raum? Um es kurz zu sagen: es war der geometrische Raum, d.h. der euklidische Raum, der Raum, den man vermessen kann. Dieser Raum gibt vor allem Anlass zur ästhetischen Arbeit als Schaffung von Gestalten und Entwurf von Größenverhältnissen.²⁶³

Und er unterscheidet dann zwischen *topos* (nach Aristoteles Konzept des Raumes als Ort) und *spatium* (nach Descartes Konzept des Raumes als Abstand) für die Architektur, und zwar als einen Ort als eine Umgebung, in der man leiblich anwesend ist, und als Maßverhältnisse,

²⁶⁰ Anthony Vidler: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1992, S. 6.

²⁶¹ Vgl. Ott: *Angst*, S. 25.

²⁶² Vgl. Vidler: *The Architectural Uncanny*, S. 28.

²⁶³ Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 15.

mittels der man sich etwas vorstellt.²⁶⁴ Architekten arbeiten vor allem mit dem euklidischen Raum – sie zeichnen, bauen Modelle und fotografieren zum Schluss ihre in Auftrag gegebenen Bauten – ihr Tun vollzieht sich im Raum als Medium von Darstellungen, ihr Denken wird beherrscht von Erwägungen über Größenverhältnisse, Formen und Volumina, und der Raum, in den sie dabei die Entwürfe zeichnen, ist metrisch, homogen und nahezu isotrop-euklidisch.²⁶⁵ Dagegen ist der Raum, in welchem man leiblich anwesend ist, topologisch, d.h. Nachbarschaften, Umgebungen, Abstände spielen eine entscheidende Rolle, wobei sich die Richtungen auf den Körper beziehen, ebenso wie Attraktions- und Schwerpunkte, kurz: der Raum ist zu definieren durch Enge und Weite, Helligkeit und Dunkelheit, Bewegungsanmutungen oder Hemmungen, Luzidität und Opazität usw. – durch unsere menschliche Befindlichkeit.²⁶⁶ Gernot Böhme bringt die Architektur in Verbindung mit der Körperlichkeit, wenn er schreibt, dass Raum mittels Sinnen erfahren und gespürt werden müsse, was mithilfe von Licht, Tönen und Materialien erreicht werden könne – die Menschen müssten sich in und um Gebäude herum bewegen und dadurch sich selbst und die Räume spüren.²⁶⁷ Und hier kommt auch die Atmosphäre ins Spiel, der in der (Schauer)Literatur ebenfalls besondere Bedeutung zukommt:

*Atmosphären sind gestimmte Räume oder [...] räumlich ergossene, quasi objektive Gefühle. Atmosphären sind etwas Räumliches und die werden erfahren, indem man sich in sie hineinbegibt und ihren Charakter an der Weise erfährt, wie sie unsere Befindlichkeit modifizieren, bzw. uns zumindest anmuten. [...] Wie wir uns befinden, vermittelt uns ein Gefühl davon, in was für einem Raum wir uns befinden.*²⁶⁸

Atmosphären als „gestimmte Räumlichkeit“ werden von den Menschen erfahren, sind weder rein subjektiv noch rein objektiv – sie zählen zum Bereich der Stimmungen, Gefühle und Affekte.²⁶⁹ Ob eine Atmosphäre als unheimlich empfunden wird, kann und muss jeder individuell entscheiden. Das stellt ein ganz entscheidendes Faktum für die Architektur im Allgemeinen und Häuser im Speziellen dar – und mit ebendieser Atmosphäre spielen auch Schriftsteller wie E.T.A. Hoffmann. Ob ein Haus als herrschaftlich oder ärmlich, offen oder verwinkelt, heimelig oder unheimlich empfunden wird, hängt vor allem auch von der Atmosphäre der bzw. in den Häuser(n) ab.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 16.

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 16.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 16.

²⁶⁷ Vgl. ebd., S. 118-126.

²⁶⁸ ebd., S. 16.

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 25.

Anthony Vidler rückt in seiner Abhandlung das Unheimliche in die Nähe zur Architektur. So schreibt er etwa, dass das Unheimliche sein metaphorisches Zuhause in der Architektur gefunden habe:

As a concept, then, the uncanny has, not unnaturally, found its metaphorical home in architecture: first in the house, haunted or not, that pretends to afford the utmost security while opening itself to the secret intrusion of terror, and then in the city, where what was once walled and intimate, the confirmation of community [...] has been rendered strange by the spatial incursions of modernity. In both cases, [...], the „uncanny“ is not a property of the space itself nor can it be provoked by any particular spatial state of projection that precisely elides the boundaries of the real and the unreal in order to provoke a disturbing ambiguity, a slippage between waking and dreaming.²⁷⁰

Vidler erläutert des Weiteren, dass es schwierig sei, von einem „architektonischen Unheimlichen“²⁷¹ zu sprechen, da kein Gebäude und keine speziellen architektonischen Effekte automatisch ein unheimliches Gefühl hervorrufen könnten. In diesem Punkt kann ihm zugestimmt werden. Sofern es sich nicht um Vergnügungsparks mit speziellen Gruselhäusern handelt, lässt sich das Gefühl des Unheimlichen nicht im Voraus planen und bauen. Betroffene nehmen Atmosphären unterschwellig wahr, während KünstlerInnen, ArchitektInnen, GartenbaumeisterInnen und BühnenbildnerInnen sie bewusst herzustellen versuchten.²⁷² Das unheimliche Gefühl stellt sich erst ein, wenn bestimmte Aspekte erfüllt sind: „But in each moment of the history of the representation of the uncanny [...] the buildings and spaces that have acted as the sites for uncanny experiences have been invested with recognizable characteristics.“²⁷³ Diese Merkmale seien jedoch nicht von Natur aus unheimlich, sondern würden erst von der jeweiligen Kultur in bestimmten Zeitabschnitten als unheimlich angesehen werden.²⁷⁴ Daraus ergibt sich, dass alles, was wir heute als unheimliche Architektur betrachten, einen kulturellen, geschichtlichen und gesellschaftlichen Ausgangspunkt hat, sich also seit Jahrhunderten als „unheimlich“ etabliert hat: „There is no such thing as an uncanny architecture, but simply architecture that, from time to time and for different purposes, is invested with uncanny qualities.“²⁷⁵ Daraus ergibt sich eine unterschiedliche Wahrnehmungsweise von unheimlicher Architektur in der Gegenwart und im 19. Jahrhundert. Das trifft auch auf die Wahrnehmung von unheimlichen Räumen in der Rezeption von Schauerliteratur zu.

²⁷⁰ Vidler: The Architectural Uncanny, S. 11.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 11.

²⁷² Vgl. Böhme: Architektur und Atmosphäre, S. 26f.

²⁷³ Vidler: The Architectural Uncanny, S. 11.

²⁷⁴ Vgl. ebd., S. 11.

²⁷⁵ ebd., S. 12.

3.4. DER RAUM UND DIE LITERATUR

Raum und Literatur bedingen sich gegenseitig. Dies zeigt auch Sylvia Sasse, wenn sie schreibt, dass einerseits eine „Verräumlichung“ der Sprache in der Schrift bestehe – mittels artikulierten Tönen, die eine Spur, Stelle und Form in der Sprache hinterließen und eine Beständigkeit der Schrift durch Einritzen in eine Oberfläche –, andererseits in der Literatur zu finden sei – durch die Funktionen poetischer und rhetorischer Verfahren, die einen Text organisierten, ihm eine Perspektive gäben und semantische Vernetzungen herstellten.²⁷⁶ Besonders deutlich wird dies in der „ars memoria“, der Gedächtniskunst, in der das artifizielle Gedächtnis als Speicher gedacht wird, als Magazin oder Haus, in dem Bilder, die Redehalte repräsentieren, an verschiedenen Stellen deponiert werden können – der/die RednerIn müsse dabei die vorgestellte Redearchitektur wie ein Haus mit vielen Zimmern gedanklich abschreiten und entschlüsseln. Das Haus begegnet hier auf völlig andere Art und Weise wieder – als vorgestellter Raum im Kopf, der das Erinnern erleichtern soll.

Die Literaturforschung hat sich in Bezug auf die Raumwahrnehmung sehr stark entwickelt seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine heutige topographisch ausgerichtete Literaturwissenschaft würde nicht nur die Konstruktion von Räumen in der Literatur untersuchen, sondern auch die Methoden zur Verfügung stellen, welche das Benennen und Herstellen von Räumen in anderen Disziplinen analysierbar machten²⁷⁷:

„Eine solchermaßen gedachte Raumpoetologie zeigt in und außerhalb der Literatur, mit welchen Zeichensystemen, Praktiken, Techniken, Schreibweisen, Narrativen, Symbolen oder Motiven Orte, Landschaften und Territorien hervorgebracht und semantisch aufgeladen werden“²⁷⁸

Literarische Texte würden außerdem fantastische Räume, fiktive Orte oder Utopien entwerfen, in welchen Raum- und Zeitverhältnisse herrschten, die weder physikalisch noch mathematisch oder geographisch belegbar wären.²⁷⁹ Vittoria Borsò sieht den Akt des Schreibens selbst als „das Einkerbten des Raums“²⁸⁰ – durch das Einritzen der Buchstaben in ein Blatt Papier würde selbst eine Art Raum entstehen.

²⁷⁶ Vgl. Sylvia Sasse: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 294-308, hier S. 295f.

²⁷⁷ Vgl. Sasse: Literaturwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 225-241, hier S. 228-231.

²⁷⁸ ebd., S. 230.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 230.

²⁸⁰ Vgl. Vittoria Borsò: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007. S. 279-295, hier S. 279.

3.4.1. DER RAUM ALS CHRONOTOPOS

Michail Bachtin hat in seiner Abhandlung über die Formen der Zeit und des Raums im Roman den Begriff des *Chronotopos*, wörtlich übersetzt die „Raumzeit“, entwickelt. *Chronotopos* erfasst dabei den grundlegenden wechselseitigen Zusammengang der in der Literatur künstlerisch erfassten „Zeit-und-Raum-Beziehungen“.²⁸¹ Bachtin hat den Begriff, der in der mathematischen Naturwissenschaft verwendet wird und ursprünglich auf die Einstein'sche Relativitätstheorie zurückgeht, diskontinuierlich auf die Literaturwissenschaft übertragen. Er definiert den *Chronotopos* folgendermaßen:

*Für uns ist wichtig, dass sich in ihm der untrennbare Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes) ausdrückt. Wir verstehen den Chronotopos als eine Form-Inhalt-Kategorie der Literatur [...] Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. [...] der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.*²⁸²

Der *Chronotopos* wird in der Literatur für das Genre bedeutend: Es wird mit all seinen Varianten vornehmlich von ihm determiniert, wobei die Zeit das ausschlaggebende Element darstellt. Zeit, Raum und Figuren sind eng miteinander verbunden²⁸³:

*„Als Form-Inhalt-Kategorie bestimmt der Chronotopos [...] auch das Bild vom Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch.“*²⁸⁴

Der *Chronotopos* bestimmt die künstlerische Einheit des literarischen Werks in seinem Verhältnis zur realen Wirklichkeit.²⁸⁵ „Kunst und Literatur sind durchdrungen von *chronotopischen Werten* unterschiedlichen Grades und Umfangs“²⁸⁶ – jedes Motiv ist ein solcher Wert. Als Beispiel zieht Bachtin unter anderem das Schloss in der Schauerliteratur des 18. Jahrhunderts heran, in dem die Spuren der Zeit deutlich und auf vielen Ebenen (Erbrechte, Abnutzungsspuren usw.) sichtbar sind. Auch die „Schwelle“ stellt einen Chronotopos dar. Dieser kann sich mit dem Motiv der Begegnung verbinden, seine wesentlichste Ergänzung ist jedoch der Chronotopos der Krise und des Wendepunkts im Leben – es ist dies ein Wendepunkt im Leben, der Krise, der das Leben verändernden Entscheidung, aber auch ein

²⁸¹Vgl. Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp 2008. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1879), S. 7.

²⁸² ebd., S. 7.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 8.

²⁸⁴ ebd., S. 8.

²⁸⁵ Vgl. Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik. Herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989. S. 191f.

²⁸⁶ ebd., S. 192.

Moment des Zauderns und der Furcht vor dem Überschreiten der Schwelle. Dieser Chronotopos kann in der Literatur immer metaphorisch und symbolisch, manchmal in offener, häufig in impliziter Form zu finden sein.²⁸⁷ Und er spielt auch in den analysierten Werken eine bedeutende Rolle.

3.4.2. DER RAUM UND SEINE DARSTELLUNG UND WAHRNEHMUNG

Der „literarische Raum“ bzw. die „literarische Raumdarstellung“ dient als Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen und gilt somit, neben der Zeit, als wesentliches Konstitutionsmerkmal der Dichtung zur fiktionalen Wirklichkeitsdarstellung. Ansgar Nünning nennt in seinem *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* folgende theoretische Erkenntnisse der neueren Studien zur literarischen Raumdarstellung: Als eine von fünf Bedingungen sei der literarische Raum Bestandteil eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells und daher trotz des historisch variablen Wirklichkeitsbezugs und punktueller Realitätsreferenzen von dem wirklichen Raum, der außerhalb des sprachlichen Kunstwerks liege, zu unterscheiden.²⁸⁸ Die Konstitution des literarischen Raums vollziehe sich erst während der Rezeption eines Werks.²⁸⁹ Die Raumdarstellungen erfassen demnach ein sehr breites Spektrum. Sie können in offener oder geschlossener Form sowie abstrakter Neutralität oder realistischer Konkretisierung umgesetzt werden, dazu kommen erhebliche Unterschiede in den Raumkonzeptionen und Bauformen von Werken, abhängig von der jeweiligen literarischen Epoche ihrer Entstehung.²⁹⁰ Es spielt daher eine wesentliche Rolle für die Art der Raumdarstellung, ob ein Werk beispielsweise in der Romantik oder im Realismus verfasst worden ist. Demgemäß ist für die Raumdarstellung auch entscheidend, zu welcher literarischen Gattung ein Werk gezählt wird. In Bezug auf narrative Texte würden vor allem die Beschreibung und Bewusstseinsdarstellung und die Bildlichkeit bzw. Tropen als Mittel der Gestaltung des Raums der Geschichte [vgl. „setting“; Anm.] dienen.²⁹¹

Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie werden des Weiteren fünf Verfahren genannt, die grundsätzlich entscheidend für die Wirklichkeitswiedergabe und die Raumdarstellung in Erzählwerken sind – und zwar die Nennung, das Sagen, die Aufzählung (mit Häufung, Aneinanderreihung, Akkumulation), die Nach- oder Abbildung (Imitation) und

²⁸⁷ Vgl. ebd., S. 198.

²⁸⁸ Vgl. Ansgar Nünning: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler 42008. S. 604-607, hier S. 604.

²⁸⁹ Vgl. ebd., S. 604-605.

²⁹⁰ ebd., S. 605.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 605-606.

die Umdeutung (Metaphorisierung, Symbolisierung).²⁹² Entscheidend für Fragen der Interpretation seien die Einsichten, dass die Raumdarstellung in der Literatur nicht nur ornamentalen Charakter besitze, sondern eine Erzählfunktion erfülle.²⁹³

Kurt Röttgers hat sich in seinem Essay mit Perspektive und Raumwahrnehmung auseinandergesetzt und dabei interessante Fragen in Bezug auf die Wahrnehmung eines Raumes aufgeworfen:

*Raum ist erschlossener Raum, ist im Raumwahrnehmen erschlossener Raum; Raumwahrnehmung ist nicht die Wahrnehmung eines Gegenstandes „Raum“, sondern Raumwahrnehmung ist räumliches Wahrnehmen. Die Raumwahrnehmung gibt uns zwar einen Raum (ein Raum wie ein Zimmer), aber müssen wir, ja dürfen wir dieses Resultat einer Raumwahrnehmung kritiklos als „objektiven Raum“ behandeln?*²⁹⁴

Röttgers zeigt an dieser Stelle ein essentielles Kriterium auf – und zwar die Raumwahrnehmung in Verbindung mit Objektivität. Die Mehrheit der Menschen betrachte nach Röttgers Raum mittels visueller Wahrnehmung, und doch gebe es keine objektive Wahrnehmung.²⁹⁵ Jeder Mensch betrachtet die Welt, und somit auch die Architektur und Räume, aus einer anderen Perspektive. Die Wahrnehmung der Gegenstände im Raum bzw. des Raumes könne nach Röttgers nicht durch eine starre, subjektive Sicht eines einzelnen erreicht werden, sondern nur durch die Kommunikation, den Austausch der Blickwinkel vieler Betrachter. Auch im großen Bereich der Epik, sowohl in Langformen wie dem Roman als auch in Kurzformen wie der Erzählung und der Novelle, bietet sich den Lesenden eine reiche Fülle an Räumen und Perspektiven²⁹⁶: „In epischen Texten werden aber nicht nur geometrische und geographische Räume erschlossen, bzw. begründet, sondern auch soziale und innere Räume“, wobei es vor allem im sozialen Raum Sinn machen kann, „analog zum theoretischen Über-Blick und zum haptischen Nah-Blick, die soziale Ferne in einer Gesellschaft von der sozialen Nähe in einer Gemeinschaft zu unterscheiden.“²⁹⁷ Die Perspektive wird durch den Erzähler festgelegt. So kann der allwissende epische Erzähler einerseits den Überblick behalten über Verlauf und Ende der Geschichte, wobei gerade dieser epische Durchblick auf das Ende der Geschichte die einzige Legitimation für sein Erzählen zu

²⁹² Vgl. ebd., S. 606.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 606.

²⁹⁴ Kurt Röttgers: Perspektive – Raumdarstellungen in Literatur und bildender Kunst. In: Röttgers, Kurt, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: DIE BLAUE EULE 1999. (Philosophisch-literarische Reflexionen; Bd. 1), S. 15-47, hier S. 18.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 41.

²⁹⁶ Vgl. ebd., S. 41.

²⁹⁷ ebd., S. 41f.

sein scheint, oder der Erzähler weiß nicht mehr als seine Leserschaft, das Dargestellte wird in der Art eines subjektiven oder psychologischen Erzählens in der Perspektive einer der erzählenden Personen wiedergegeben, wobei diese Personen durchaus über das Ende des Erzählten Bescheid wissen können.²⁹⁸ Üblicherweise changieren diese Ich-Erzählungen zwischen Wissen und Nicht-Wissen, zwischen Gesichtspunkt des Erzählers und dem des Erzählten.²⁹⁹

Über Perspektive und Wahrnehmung von Räumen schreibt auch Kirsten Wagner, deren Ansicht nach Gebäude und Gesellschaft eng miteinander verknüpft seien:

*„Die Handlungen und Vorstellungen einer Gruppe verkörpern sich in konkreten Orten, Bauten, Dingen und werden gleichzeitig von diesem materiellen Milieu geprägt wie auf Dauer gestellt“.*³⁰⁰

Raum wird somit zum Medium und Speicher kollektiver Erfahrungen, sowohl von Individuen, als auch von der Gesellschaft.³⁰¹ Dies wird auch deutlich in der Literatur, wie in dieser Arbeit, bei der Konnotation von unheimlichen Häusern. Im Fall der *schwarzen Spinne* etwa gilt das Haus seit Generationen als Fluch und Segen, im *öden Haus* und auch in *Bulemanns Haus* wird das Haus von den MitbürgerInnen als unheimlich beschrieben, in dem es nicht mit rechten Dingen zugehe. So können Vorstellungen, die mit konkreten Orten bzw. Häusern verbunden sind, von Generation zu Generation weitergegeben werden.

3.4.3. ARCHITEKTUR UND LITERATUR

Die Darstellung von Räumen und Häusern bzw. die Verbindung zwischen dem Innenleben der SchriftstellerInnen und der Darstellungsweise hat im Laufe der Jahrhunderte einen Bedeutungswandel erfahren. Aufgezeigt hat dies auch Claudia Becker in ihrer Abhandlung über die Verbindung von Innerlichkeit und Intérieur. Zu Beginn der Arbeit wurde bereits der Rückzug von der Öffentlichkeit ins Private im 19. Jahrhundert erwähnt. Dieser politische und gesellschaftliche Wandel hat sich logischerweise auch auf die Literatur ausgewirkt: Der Aufbruch in die Innerlichkeit im 18. Jahrhundert hat eine seiner historischen Wurzeln in der Fluchtbewegung des Bürgertums, das sich in seinen politischen und gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten beschränkt gesehen hat, und dieses Resignationsverhalten hat im 19.

²⁹⁸ ebd., S. 44.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 44.

³⁰⁰ Kirsten Wagner: Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘. In: Lechtermann, Christina, Kirsten Wagner u.a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt 2007. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; Band 10), S. 13-22, hier S. 20.

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 20.

Jahrhundert einen neuen Höhepunkt erreicht und einen entscheidenden Wendepunkt in der Mentalität von KünstlerInnen und Intellektuellen herbeigeführt.³⁰² Die Fraktur zwischen privater und gesellschaftlicher Wirklichkeit ist Bedingung für den Rückzug in die Welt der Kunst gewesen und hat in Folge das Ich und dessen Innenwelt zum vorrangigen Thema in Kunst und Literatur erkoren³⁰³ – und in weiterer Folge auch eine neue Darstellungsweise von Räumen und Häusern bedingt. „Der Einsatz von Architekturmetaphorik als Symbol der Existenz und der Innenwelt ist ein Grundzug der modernen Literatur.“³⁰⁴

Gerade in der Romantik werden Räume und Architektur in der Literatur besonders wichtig. Doch nicht nur Naturdiskurse und Landschaftsdarstellungen weisen einen hohen Symbolcharakter auf, sondern auch Gebäude und ihre Innenräume geben „zentrale Schauplätze für die Geschichten vom romantischen Subjekt“³⁰⁵ ab. Gerade diese Innenräume sind von der Forschungsliteratur bisher vernachlässigt worden. Nach Carsten Lange mache der vom Subjekt geschaffene Raum allegorische Aussagen über dieses Subjekt, daher lasse sich ein solcher allegorischer Gehalt auch in anderen Gebäudebeschreibungen annehmen. Die von Menschenhand geschaffenen Räume dienen zur Darstellung des Subjekts – seiner Ängste, Wünsche und Triebe –, wodurch die psychischen Strukturen der handelnden Figuren bildlich dargestellt werden.³⁰⁶ Speziell die romantische Raumdarstellung ist die Folge einer zunehmenden „Subjektivierung“ des Raumes, die sich bereits seit dem 18. Jahrhundert vollzieht.³⁰⁷ Das Fantastische in den romantischen Architekturen zeigt sich dann, wenn die von Menschenhand geschaffenen Räume, die als solche eigentlich der Kontrolle von Bauherr und Bewohnern unterliegen sollten, sich gegen diese wenden, einen „eigenen Willen“ entwickeln und sich beispielsweise ohne äußere Einwirkung verwandeln oder nach internen Gesetzmäßigkeiten unvermittelt auftauchen und wieder verschwinden.³⁰⁸ In Verbindung mit der Psyche der Bewohner erweitert sich das Eigenleben der Räume „von einem Stimmungselement des Schauerromans zu einem (tiefen-)psychologischen Szenario“, in welchem „unbewusste Ängste und Traumata der Figuren durch das Fremdwerden der Räume

³⁰² Vgl. Claudia Becker: *Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert.* München: Wilhelm Fink Verlag 1990. S. 15.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 18-21.

³⁰⁴ ebd., S. 24.

³⁰⁵ Carsten Lange: *Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft Band 562), S. 9.

³⁰⁶ Vgl. ebd., S. 10.

³⁰⁷ Vgl. ebd., S. 11.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 41.

Gestalt annehmen³⁰⁹. Tiefenpsychologische Einblicke und poetische Imagination sollen in der romantischen Literatur nicht gegeneinanderlaufen, sondern in einer parallelen Bewegung stattfinden.³¹⁰ Diese enge Verknüpfung von Psyche, „Subjektivität“ und Gebäuden spielt im Realismus keine derart zentrale Rolle mehr, wie dies in der Romantik der Fall gewesen ist. Die Ausnahmen dieser Regel scheinen jedoch *Die schwarze Spinne* und *Bulemanns Haus* zu sein, wie noch gezeigt wird.

Karin Harrasser und Roland Innerhofer schreiben in ihrem Essay über die (brüchige) Verbindung von Architektur und Literatur, dass beide gegen eine Lesbarkeit arbeiten würden:

*Denn nicht nur sperrt sich die Architektur nicht selten gegen das Postulat der Lesbarkeit; umgekehrt ist auch die sprachliche Darstellung von Architektur nicht eins zu eins in Gebautes umsetzbar. [...] Trotzdem haben Schriftsteller und Architekten unentwegt versucht, Bauwerke aus Worten und Bildern herzustellen, indem sie eine imaginäre Architektur beschrieben oder den Text selbst nach architektonischen Prinzipien konstruierten.*³¹¹

Hierbei zeigt sich, dass Architektur und Literatur sehr eng miteinander verbunden sein können. Um Bauwerke aus Worten und Bildern herstellen und eine bestimmte Atmosphäre vermitteln zu können, müsse man sein Werkzeug als „Wort-Architekt“ verstehen. Es bestehe ein Bedürfnis nach der Lesbarkeit von Räumen, mit dem Wunsch nach Kontrolle und Ordnung, das sich in architektonischen Fantasien und kulturwissenschaftlichen Ansätzen zeige.³¹² An dieser Stelle kann man die Frage einwerfen: Was passiert nun, wenn Räume nicht kontrollierbar bzw. lesbar sind? Wenn Unheimliches auf die Realität trifft und Räume zu etwas Unmöglichem, Unlogischem werden? Wir kennen es, das Gefühl, das uns befällt, wenn wir uns in unübersichtlichen oder verwinkelten Gebäuden aufhalten – Unsicherheit, leicht steigerbar zur Angst. Kein Wunder also, dass AutorInnen dieses Gefühl in Verbindung mit Räumen in ihre Werke aufnehmen und uns mittels beschriebener Architektur wieder durchleben lassen. So schreiben auch Harrasser und Innerhofer: „Jenseits solcher Kontrollphantasien hat sich gerade die Literatur immer auch die Unentzifferbarkeit und Undurchsichtigkeit der Architektur zum Vorbild genommen“³¹³, beispielsweise Labyrinth, karg beleuchtete Räume und enge Gänge. Dadurch solle ein Gegenmodell zu den Phantasmen

³⁰⁹ Vgl. ebd., S. 41.

³¹⁰ Vgl. ebd., S. 160.

³¹¹ Karin Harrasser, Roland Innerhofer: Bauformen der Imagination. Einführung in ein interdisziplinäres Gebiet. In: Harrasser, Karin, Roland Innerhofer (Hg.): Bauformen der Imagination. Ausschnitte einer Kulturgeschichte der architektonischen Phantasie. Wien: Löcker 2006. S. 7-27, hier S. 7.

³¹² Vgl. ebd., S. 9.

³¹³ ebd., S. 10.

der Selbsterhebung und -ermächtigung mit einer gut sichtbaren Architektur der Wahrzeichen und „Landmarken“ entstehen.³¹⁴

Auch Monika Schmitz-Emans hat sich in ihrem Essay *Perspektivische Vorüberlegungen* mit der Darstellung von Räumen in literarischen Texten befasst. Sie stellt die Frage nach der Referenz von Räumlichkeit in Texten, da Literatur das geeignete Medium zu sein scheint, um ausführlich von Räumen zu sprechen – dabei können Erkundung bzw. Erschließung, Räumliches, die Eroberung von Räumen oder die Schilderung von Räumlichkeiten, des Interieurs, von Landschaften, städtischen oder ländlichen Topographien, besondere Orte und Schauplätze im Fokus liegen. Und sie spricht von einem „gestischen Charakter von Texten“, einem „Hinein-Zeigen in Räume, die dadurch eröffnet werden“³¹⁵, in Bezug auf die Erzeugung eines Dargestellten.

Die Nähe der Architektur zur Literatur zeigt sich vor allem in einem weiteren Bereich – in der Sprache. So gibt es unzählige Metaphern aus dem Bereich der Architektur, die bei der Beschreibung von literarischen Texten Verwendung finden: beispielsweise sind Texte „gebaut“, sie haben „(Fiktions-)Ebenen“, „Ebenen-Durchbrüche“ oder „doppelte Böden“, sie besitzen „verräumlichende“ Effekte wie „Verschachtelungen“.³¹⁶ Die Liste könnte noch endlos weitergeführt werden. Und doch hat sich bereits abgezeichnet, wie groß die gegenseitige Beeinflussung von Raum, Architektur und Literatur sein kann.

3.4.4. DER BEDROHLICHE RAUM NACH TRAUTWEIN

Worum es sich bei einem Schauerelement handelt, wurde bereits erläutert; und ebenso, dass Räume die Rolle des Schauerelements übernehmen können. An dieser Stelle soll nun zur Definition des „Raums als Schauerelement“ nach Trautwein zurückgekehrt werden. In Bezug auf bedrohliche Räume lässt sich festhalten, dass LeserInnen einen bestimmten Raum über eine Vielzahl von Schauerelementen und -relationen zur Schauergroße aufbauen können. Es ereignen sich also unheimliche Geschehnisse, die ProtagonistInnen sehen oder hören unheimliche Dinge, die zunächst nicht fassbar oder begreifbar sind. Und schließlich übernimmt der/die LeserIn diese Vorstellungen und jener Raum erscheint immer düsterer und

³¹⁴ Vgl. ebd., S. 10.

³¹⁵ Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Perspektivische Vorüberlegungen*. In: Röttgers, Kurt, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Perspektive in Literatur und bildender Kunst*. Essen: Die blaue Eule 1999. (Philosophisch-literarische Reflexionen; Bd. 1), S. 11-14, hier S. 12.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 12.

bedrohlicher.³¹⁷ „Die Schauergrößen können am Ende des Werks beseitigt werden, aber auch fortbestehen.“³¹⁸

Auf welche Art können bedrohliche Räume nun betreten bzw. erfahren werden? Der Betroffene kann in einen bedrohlichen Raum eindringen, wobei die betroffene Figur in diesem Fall die Grenze zwischen einem bergenden und einem bedrohlichen Raum überschreitet, wobei die Grenzen dabei aus eigenem Antrieb oder unfreiwillig, vorbereitet oder unvorbereitet, durchbrochen werden. Wenn nun eine Schauergröße einen scheinbar sicheren Raum betritt, löst das in der Regel das unheimliche Geschehen aus bzw. treibt es voran. In den meisten Fällen handelt es sich um einen „aktiven Bedroher“ – einen Bedroher, der aktiv von außen eindringt – und seltener um eine Schauergröße ohne direkte Bedrohung, die passiv in einen scheinbar sicheren Raum transportiert wird. Der/die Betroffene wiegt sich in Sicherheit, die Existenz bzw. Bedrohlichkeit der eindringenden Schauergröße bleibt ihm/ihr häufig – vorerst – verborgen, wodurch ein „Angst-Defizit“ der Figur entsteht.³¹⁹ Vertrautes kann auch zur Schauergröße werden, ohne den Ort zu wechseln:

Die Opposition von Bedrohtem und Bedrohlichem entsteht hier, weil entweder die vertraute räumliche bzw. soziale Umgebung oder der Held selbst zur Schauergröße wird. Im ersten Fall enthält die vertraut geglaubte Umgebung ungeahnte Potenzen, die die anfängliche Geborgenheit hinfällig machen.³²⁰

Sowohl öffentlicher Raum als auch privater Raum können zur Schauergröße werden. Die Verunsicherung des Vertrauten verliert jegliche Distanz zum/zur Betroffenen.³²¹

Drei Typen des Ungleichgewichts lassen sich unterscheiden: Im ersten Fall dominiert ein Bedroher, ohne dass sein Wirkungsbereich räumlich beschränkt wäre, im zweiten Fall bildet ein Raum die übergeordnete Schauergröße, unabhängig davon, was für eine Bedrohung innerhalb herrscht und im dritten Fall dominiert eine Schauergröße ohne direkte Bedrohung.³²²

Bedroher ohne Raumbindung als übergeordnete Schauergröße sind meist außermenschliche als auch überlegene Bedroher, insofern sie ortsunabhängige Fähigkeiten besitzen. Sie können sich vorübergehend auch in besonders bedrohlichen Räumen aufhalten, die ihren Aktionsradius jedoch nicht beschränken, daher müssen sie durch andere Beschränkungen im

³¹⁷ Trautwein: Erlesene Angst, S. 74.

³¹⁸ ebd., S. 74.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 86f.

³²⁰ ebd., S. 88.

³²¹ Vgl. ebd., S. 88.

³²² Vgl. ebd., S. 89.

Zaum gehalten werden. Wie ihr Wirkungsbereich tatsächlich beschränkt werden kann, wird erst am Ende der Sequenz eindeutig und bleibt bis dahin immer ein Moment der Unsicherheit.³²³ Ein Paradebeispiel dafür stellt die schwarze Spinne in selbigem Werk dar, deren Aktionsradius nicht ortsgebunden zu sein scheint und deren Wirkungsbereich immer erst am Ende einer Sequenz eingeschränkt werden kann.

Solange sich das Schauergeschehen auf einen abgegrenzten Raum beschränkt, bildet dieser die übergeordnete Schauergroße, und zwar unabhängig von der Art des Schreckens.³²⁴ Diese Art von Räumen ist sehr vielseitig, unter anderem zählen auch die unheimlichen Häuser und Zimmer zu ihnen. Häufig verstärkt die Nacht den Schauercharakter des unheimlichen Raums, die Dunkelheit eignet sich besonders, um den Schauer auf alle Bestandteile des Raums auszuweiten. Trautwein erläutert dazu:

*Vor allem bei künstlichen Räumen ist auf besondere Strukturierung zu achten. Viele sind nach außen hermetisch abgeschlossen und werden, sobald sie der Betroffene betreten hat, zum Gefängnis, während das Innere ein unüberschaubares Labyrinth bildet. Häufig liegt innerhalb des bedrohlichen Raums ein besonderer Teil, der das Zentrum des Schreckens bildet.*³²⁵

Mit welchen Gefahren müssen RezipientInnen und ProtagonistInnen in unheimlichen Räumen überhaupt rechnen? Da wäre an erster Stelle ein Bedroher. „Auch für die Bedroher, deren Wirkungsbereich auf einen bestimmten Raum begrenzt ist, gilt die Unterscheidung von ungewissen, potentiellen, abwartenden und aktuellen Bedrohern.“³²⁶ Zweitens: „Der bedrohliche Raum konkretisiert sich in einer Gefahrensituation, von der eine ‚konkrete Bedrohung durch unabwendbare äußere Umstände‘ ausgeht.“³²⁷ Und die dritte Art, auf die sich der bedrohliche Raum konkretisieren kann, führt zu Schauergroßen ohne direkte Bedrohung.³²⁸ „Ein übergeordneter bedrohlicher Raum kann sich nicht nur auf verschiedene Weise, sondern auch verschieden oft konkretisieren.“³²⁹ Das Ungleichgewicht, das durch den dominierenden bedrohlichen Raum entsteht, führt letztendlich zu zwei Wendepunkten:

den ersten, wenn der Betroffene bemerkt, dass mit dem Raum, in dem er sich befindet, etwas nicht stimmt, den zweiten, wenn er die Konkretisierung des Raums erkennt. [...] Sobald mit dem ersten Wendepunkt das Angst-Defizit der Figur wegfällt, wird sie die Flucht ergreifen oder muss, wenn der

³²³ Vgl. ebd., S. 90f.

³²⁴ Vgl. ebd., S. 92.

³²⁵ ebd., S. 92.

³²⁶ ebd., S. 93.

³²⁷ ebd., S. 93.

³²⁸ Vgl. ebd., S. 93.

³²⁹ ebd., S. 93.

*Raum zum Gefängnis wird, passiv darin verharren. [...] Erst vom zweiten Wendepunkt, der Konkretisierung des Raums an, kann sie sich gezielt gegen eine Schauergröße richten.*³³⁰

3.4.5. ARCHITEKTONISCHE ELEMENTE IM RAUM

Die gotischen Bauwerke, wie Burgen, Klöster und Ruinen, mit ihrem Schauercharakter nehmen in der literarischen Tradition der Schauergeschichten als *locus horribilis*, als Orte des Schreckens, Schauplätze für übernatürliche Erscheinungen, grausame Verbrechen, Flucht und Verfolgung durch unterirdische Gänge usw. einen besonders prominenten Platz ein.³³¹ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfolgt dann eine Hinwendung von den Burgen zu den bürgerlichen oder adeligen Häusern als Orte des Schauers, dennoch sind einige architektonische Besonderheiten gleich bedeutend geblieben. Räumliche Merkmale wie dunkle, labyrinthartige Gänge, Ruinen oder Schwellen spielen in den analysierten Werken eine besondere Rolle für die ProtagonistInnen und sollen daher an dieser Stelle nicht unerklärt bleiben.

3.4.5.1. DUNKLE, LABYRINTHARTIGE GÄNGE

Nach Michel Foucault kann auch der imaginative Raum der Literatur ebenso als Heterotopie aufgefasst werden – das wären zum Beispiel Gefängnisse, Verliese, Klöster und Friedhöfe in den Ritter- und Gespenstergeschichten.³³² Jene Orte lassen sich jedoch auch in den Werken der *Schwarzen Romantik* finden, wenn auch mit veränderter Bedeutung. Foucault selbst bezieht sich in seinen Schriften ausdrücklich auf den Schauerroman, und zwar insofern, als dass beispielsweise die Romane des Marquis de Sade und Ann Radcliffes nichts anderes als der literarische Ausdruck einer Angst vor dunklen Räumen in den Fantasien der vollkommenen Transparenz und Aufhellung der Aufklärung seien:

*Die Schauerromane aus der Revolutionszeit entwickeln eine ganze Phantastik des Mauerwerks, des Schattens, des Schlupfwinkels und des Verlieses. [...] Nun sind diese imaginären Räume gleichsam die „Gegenfigur“ zu den Transparenzen [sic!] und zu den Sichtbarkeiten [sic!], die man zu errichten versucht.*³³³

³³⁰ ebd., S. 94.

³³¹ Vgl. ebd., S. 36.

³³² Vgl. Barry Murnane: Heterotopien. Gedanken zum historischen Ritterroman als Variante des Schauerromans. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 101-120, hier S. 112.

³³³ Michel Foucault: „Das Auge der Macht“. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Bd. 3. 1976-1979. Frankfurt am Main 2003. S. 250-271, hier S. 258f, zitiert nach Victor Sage: Die Reise in den Süden und die Rhetorik des Dunklen. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 213-230, hier S. 217.

Nicht von ungefähr ist die Welt in den Schauerromanen geprägt von Räumlichkeiten, deren Gemeinsamkeit in der Abgeschlossenheit liegt und deren wiederkehrendes Merkmal eine architektonische Anordnung darstellt, die den Weg nach außen und ins Freie zu erschweren scheint.³³⁴

*Die düsteren, jeden Lichteinfall behindernden Zimmer und Hallen wie die labyrinthischen ober- und unterirdischen Gänge, in denen sich ein auffällig großer Teil der Handlung abzuspielen pflegt, sind für den modernen psychoanalytisch geschulten Leser unschwer als Chiffren für die Verortung des Verdrängten erkennbar, das das Unbewusste im Traum wieder freigibt und das demzufolge in den Produkten der Einbildungskraft als exemplarisch Gegenvernünftiges und Irrationales zutage treten kann.*³³⁵

Dies würde bedeuten, dass mithilfe von Räumen und Räumlichkeiten das Gefühl der Enge und des Verdrängten erzeugt werden soll – bei den ProtagonistInnen sowie den RezipientInnen. Eine auf die Wirkung des Eingeschlossenseins hin berechnete Motivik kann auch als „erzählerische Bergung eines durchaus Bewusst-Verdrängten“ aufgefasst werden, wobei sich gerade im Schauerroman dessen „Potenzial der Bedrohung“ in transformierter Form offenbart, und zwar als „Thematisierung der diffusen Bedrohung durch das soziale Periphere, durch das im topographisch realen Sinn Verdrängte“³³⁶, das sich in den untersten Schichten der Gesellschaft oder außerhalb von ihr manifestiert und in den Randbezirken der Städte angesiedelt ist. Aus rein quantitativer Sicht nimmt im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die Gruppe der Armen zu, die an den Rändern der Peripherie ihr Leben fristen. Gerade diese große Gruppe Menschen hat keinen Zugang zu Bildung und den Schriften der Aufklärung. Das gebildete Bürgertum fühlt sich hingegen von der großen Masse der „Unzivilisierten“ bedroht. Die Aufklärung kann durch dieses Unzivilisierte, Barbarische, das von den ZeitgenossInnen als endgültig überwunden angesehen worden ist, nun doch wieder gefährdet sein³³⁷:

*In der Perspektive des aufgeklärten Bürgertums und Adels war es nichts weniger als das Irrationale, das von den Rändern der eigenen Welt her, gleichsam durch die Hintertür, wieder Einzug in die zivilisierte Welt halten sollte und damit die Kultur des Vernünftigen zu bedrohen schien.*³³⁸

Gerade dieses diffuse Gefühl des Bedrohtseins des Bestehenden dürfte durch die Vorgänge während und nach der Französischen Revolution beeinflusst worden sein.³³⁹ Und dieses

³³⁴ Vgl. Antonsen: Poetik des Unmöglichen, S. 172.

³³⁵ ebd., S. 172.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 173.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 173.

³³⁸ ebd., S. 173.

³³⁹ Vgl. ebd., S. 173.

Gefühl findet sich auch in den engen, labyrinthartigen Gängen wieder, durch die es in zahlreichen Schauerromanen kein Entkommen zu geben scheint.

3.4.5.2. RUINEN

Auch die Ruine ist ein Symbol des Zerfalls, das in zahlreichen Werken der Schauerromantik vorkommt. Die Ruine stellt im stofflichen Sinne eine Chiffre für den Verfall und im zeitlichen eine für die Vergänglichkeit dar und erscheint somit in den Schauerromanen oftmals als Ausdruck der bedrohten oder in Frage gestellten Fortschrittsgewissheit.³⁴⁰ Sie sollte dem Betrachter bewusst machen, dass auch das „suprahistorische Konzept einer von den Maßstäben der Vernunft und des Verstandes geleiteten Welt den Gesetzen des Historischen“ unterworfen und ebenso vergänglich sein könnte wie „jene Wirklichkeit, die durch die Bewegungen der Aufklärung verdrängt worden war“.³⁴¹

Neben dem Zeichen für Verfall steht die Ruine oftmals auch für den Kontakt mit dem Übernatürlichen bzw. Unheimlichen. Sie gibt im eigentlichen wie im übertragenen Sinn das Irrationale frei – die Begegnung mit dem wirklichen oder scheinbaren Übernatürlichen ist auffällig oft an eine solche Örtlichkeit des Verfalls gebunden – und sie stellt exemplarisch ein Phänomen der Grenze dar³⁴²:

*Indem sie weder als ideale Ausstattung der arkadischen Landschaft taugt noch das Emblem der Zivilisation darstellt, veranschaulicht die Ruine [...] auf eine unmittelbar einleuchtende Weise den Übergang von Kultur zu Natur.*³⁴³

Hierbei zeigt sich, dass die Schauergeschichten nicht bloß unterhalten wollen, sondern einen wichtigen Aspekt der Mentalität dieses Jahrhunderts einfangen und durch eine mit narrativen Mitteln durchaus subtil hervorgerufene latente Atmosphäre der Bedrohung wiedergeben.³⁴⁴

3.4.5.3. SCHWELLEN

Das Motiv des Raums ist vor allem in der Romantik bzw. *Schwarzen Romantik* oftmals sehr stark mit den Gefühlen der Erwartung und Angst verbunden:

*Die angstvolle Erwartung hat mit der romantischen Hoffnung bei aller krassen Verschiedenheit gemeinsam, dass sie sich, anders als die Furcht, deren Gegenstand immer etwas Bestimmtes ist, weitgehend auf etwas Unbestimmtes richtet.*³⁴⁵

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 174.

³⁴¹ ebd., S. 174.

³⁴² Vgl. ebd., S. 175.

³⁴³ ebd., S. 175.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 176.

Positive und negative Erwartung treten oftmals im Verbund auf, Angst presst das Herz zusammen, Hoffnung dagegen weitet es.³⁴⁶ Bei genauerer Betrachtung kann festgestellt werden, dass die hoffnungsvolle Erwartung mit einem lösenden bzw. befreienden Zeit- und Raumbewusstsein zusammenhängt.³⁴⁷ Erwartung und Raumbewusstsein sind eng miteinander verbunden. Ersichtlich wird dies auch in der Etymologie des Wortes „erwarten“. So wird „erwarten“ etwa im Grimmschen Wörterbuch ursprünglich als „schauen, beschauen, ausschauen“ definiert, woraus sich die Vorstellung „exspectare“ entfaltet habe als Ausschauen nach etwas, bis es eintreffe.³⁴⁸ Gerade in diesem Ausschauen öffne sich der Raum umso mehr, je weiter das Erwartete entfernt sei, sodass mit dem erwartungsvollen Blick in die Ferne Geräumigkeit entstehe, so Lothar Pikulik in seiner Abhandlung. Die Figuren eines Werkes suchten in dem Maße ihrer Fernerwartung immer wieder die weite Aussicht, sei es, dass sie ans Fenster träten oder einen erhöhten Standpunkt einnahmen.³⁴⁹

Das Motiv der Schwelle in der Romantik zeigt sich auch anhand von räumlichen Elementen. So stellen beispielsweise sich öffnende Türen und Vorhänge oder durchlässig werdende Fassaden eine Entgrenzung dar. Romantische Elemente wie Masken und Schleier, aber eben auch Vorhänge, Fassaden und Türen, die den Blick verstellen bzw. behindern können, sind Symbole des Geheimnisvollen und reizen den forschenden Geist, die Sperre zu durchdringen bzw. die Schwelle zu überschreiten.³⁵⁰ Indem diese Elemente in den Erzählungen, Novellen und Romanen letztendlich durchsichtig bzw. durchlässig werden, erfüllt sich das romantische Motiv der Schwellenüberschreitung.³⁵¹ Bei E.T.A. Hoffmann beispielsweise, gerät der Erwartende in ganz konkretem Sinne an Gegenstände, die den Zugang zu einem verborgenen Geheimnis versperren.³⁵² Das können Türen, Fenster, Fassaden, Mauern, Vorhänge, Masken usw. sein, die den Blick auf ein Geheimnis verstellen bzw. ein Geheimnis in sich bergen. Doch die Schwelle als Motiv ist auch aus den Werken des Realismus nicht wegzudenken, allen voran in *Bulemanns Haus*, das in der Verwendung des Schwellenmotivs Merkmale romantischer Schreibweise aufweist.

³⁴⁵ Pikulik: Signatur einer Zeitenwende, S. 117.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 117f.

³⁴⁷ Vgl. ebd., S. 118.

³⁴⁸ Vgl. ebd., S. 119.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 120.

³⁵⁰ Vgl. ebd., S. 108.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 108.

³⁵² Vgl. ebd., S. 121.

4. ZUR MOTIVGESCHICHTE DES HAUSES

Das Haus spielt seit der Neolithischen Revolution, als der Mensch den Sprung vom Nomadendasein zur Sesshaftwerdung geschafft hat, eine bedeutende Rolle im menschlichen Leben. Soll es doch Schutz bieten vor unterschiedlichen Gefahren wie Witterung, Unwetter, Dunkelheit, Verfolgung, anderen Menschen und Tieren bis hin zu unerklärlichen, unheimlichen Bedrohungen von außen. „Das Haus war Kristallisationspunkt für die Herausbildung der verschiedenen zivilisatorischen Errungenschaften, Symbol des Menschen selbst, der seinen dauernden Platz im Kosmos gefunden hat.“³⁵³

So hat das Haus als Ort des Schutzes im Laufe der Zeit unterschiedliche Entwicklungen durchgemacht – sei es in Aussehen, Bauweise oder Funktion und Repräsentation. Und gerade weil es Schutz bietet, wird es umso unheimlicher, wenn diese Funktion wegfällt, wie in den Schauergeschichten gezeigt wird. So sieht das auch Anthony Vidler:

*The house provided an especially favoured site for uncanny disturbances: its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia, its role as the last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits.*³⁵⁴

In diesem Kapitel sollen unterschiedliche Aspekte beleuchtet und die Rolle des Hauses, nach einer ersten Definition, in Architektur, Philosophie, Religion bzw. Aberglaube und Literatur dargestellt werden.

4.1. DAS HAUS – ETYMOLOGIE UND DEFINITIONEN

Das Haus (griech. *oikos*, lat. *domus*) meint neben der Bedeutung als Wohnstätte auch das ganze Hauswesen mit Familie, Besitz samt Sklaven oder Gesinde als selbstständige wirtschaftliche Einheit, aber auch Tempel oder Heiligtum.³⁵⁵

Der Begriff „Haus“ kann unterschiedlich gedeutet und ausgelegt werden: Im Sprachgebrauch etwa steht „Haus“ oft für „Mensch“ und seine Herkunft und spiegelt sich in Anreden wie „XY, du altes Haus“ wider.³⁵⁶ Aber Haus kann auch die Stätte menschlicher Existenz sowie die Lebens- und Wirtschaftsgemeinschaft bezeichnen, und zwar jene alteuropäische Wirtschaft, deren Charakter einer selbstständigen Bedarfsdeckungswirtschaft entspricht, die sich mit ansteigender Standeshöhe des Hausherrn verstärkt, weil mit dieser der Besitz an

³⁵³ Hans Biedermann: Lexikon der Symbole. Mit über 600 Abbildungen. Euskirchen: Palast Verlag 2008. Stichwort: Haus (S. 183).

³⁵⁴ Vidler: *The Architectural Uncanny*, S. 17.

³⁵⁵ Vgl. Batrice Nunold: Haus. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 167-168, hier S. 167.

³⁵⁶ Vgl. Biedermann: Haus, S. 183.

gewerblichen, rechtlichen und teilweise religiösen Immunitäten ansteigt.³⁵⁷ Diese Bedeutung von Haus lässt sich beispielsweise auch in *Die schwarze Spinne* finden.

Für den Begriff „Haus“ gibt es demnach mehrere Deutungen. Einerseits kann der Begriff *materialiter* genommen werden in Bezug auf die Materialien wie Holz und Stein, aus denen es besteht, andererseits *juridice et civiliter* in Bezug auf eine Familie und ein von mehreren unterschiedlichen Personen bestelltes Hauswesen, wie bereits beschrieben.³⁵⁸ Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird dagegen unter Haus im *moralischen* Sinne eine natürliche, aus drei einfachen natürlichen Gesellschaften zusammengesetzte, ungleiche – d.h. unter einer Herrschaft stehende – Gesellschaft mit dem Zwecke einer Bereitstellung der Mittel zur Befriedigung der Bedürfnisse des gesamten täglichen Lebens verstanden.³⁵⁹ Oder der Begriff wird *metaphorisch* verwendet in Bezug auf die weltlichen Herrschaftsverhältnisse in der europäischen Gesellschaft des Mittelalters und der frühen Neuzeit.³⁶⁰

4.2. DAS HAUS UND DIE ARCHITEKTUR

Bauen und Wohnen werden oftmals als die stabilsten Raumtechniken der menschlichen Kulturen angesehen, überdauern sie doch oftmals einige Jahrhunderte oder gar Jahrtausende. Häuser werden gebaut, um der Nachwelt einen Beweis von sich zu hinterlassen. Wer kann die Verzückerung der ArchäologInnen nicht nachvollziehen, wenn sie auf Jahrtausende alte Fundamente römischer oder griechischer Villen stoßen und alles dafür tun, um ein kleines Stückchen Vergangenheit wieder auferstehen zu lassen? Denn über Häuser können wir Menschen sehr viel über unsere eigene Geschichte bzw. Kultur lernen. So sieht das auch Hartmut Böhme, einer der wichtigsten Raumtheoretiker der Gegenwart, wenn er die Architektur in Verbindung mit Kulturtheorie bringt:

*Architektur ist eine Kulturtechnik, in der sich menschliche Intuitionen und Bedürfnisse räumlich verkörpern. Sie ermöglicht und kodiert die sozialen Skripte und Choreographien des menschlichen Handelns. Architektur schafft jenen Umgebungsraum, durch den die bedrohliche Umwelt erst zur menschlichen Mitwelt wird.*³⁶¹

Böhme weist der Architektur des Weiteren expressionistischen und repräsentativen Charakter zu, die wichtig für die Entwicklung der sesshaften Kulturen gewesen seien. Architektur sei

³⁵⁷ Vgl. Günther Bien, Hannah Rabe: Haus. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 3: G – H. Darmstadt: WBG 1974. Sp. 1007-1020, hier Sp. 1017.

³⁵⁸ Vgl. ebd., Sp. 1007.

³⁵⁹ Vgl. ebd., Sp. 1007.

³⁶⁰ Vgl. ebd., Sp. 1007.

³⁶¹ Böhme: *Kulturwissenschaft*, S. 202.

die stärkste Formel, „in der sich der Gestaltungswille einer Gegenwart sedimentiert, und zugleich ist sie ein mächtiger Faktor, durch den die Vergangenheit die Gegenwart festlegt.“³⁶² Diese Eigenschaft mache die Architektur zu einer „Raum-Macht“, zu einer „Territorialisierungsstrategie“, die auch von den Herrschern im Laufe der Geschichte als raumdominante Repräsentationstechnik eingesetzt worden sei und werde.³⁶³ Böhme definiert die Architektur, die räumliche Verkörperung durch Baukunst, im Wesentlichen als eine der stabilsten Kulturtechniken, in denen Menschen ihre Bedürfnisse und Intuitionen verkörpern können. Architektur kann somit einerseits als etwas Starres, andererseits als etwas Bewegliches gesehen werden, etwas Veränderbares, das dennoch Identifikationsmerkmal einer Kultur sein will, auch für nachfolgende Generationen.

Stephan Berg betrachtet Architektur-Raum-Konzepte im Sinne des Architekturhistorikers Sigfried Giedion als Gradmesser einer Epoche: „Wie sehr sich auch eine Zeit verstellen mag, ihr Wesen wird in ihrer Architektur trotz allem durchscheinen.“³⁶⁴ Der Architekt nimmt im Sinne Bergs somit nicht die Rolle des Fabrikanten von Kirchen, Häusern oder größeren Bauwerken ein, sondern wird zum Gestalter der Weltordnung, die sich konzentrisch am Menschen orientiert.³⁶⁵ Im 19. Jahrhundert beispielsweise zeigen sich die Nachwirkungen der vorangegangenen Zeit – die „architektonischen Visionen eines entgrenzten, disfunktionalen und dekonstruktiven Raums und ihrer auf den Betrachter kalkulierten Verwirrungen.“³⁶⁶ Die Architektur des 19. Jahrhunderts erfährt eine Veränderung in ihrem Verhältnis von Innen- und Außenraum. Das Problem der „Entgrenzung“ des Raumes zeigt sich in einer neuen Qualität in der Entwicklung der Eisen- und Skelettkonstruktionen jener Zeit³⁶⁷:

*In einem ungeheuren gründerzeitlichen Optimismus trieb das beginnende Industriezeitalter einen Baustil voran, dessen Konstruktionen die bisherigen architektonischen Fundamente revolutionierten und für den Betrachter ein völlig neues, irritierendes Raumgefühl schufen.*³⁶⁸

Besonders drastisch zeigt sich dies an den Bauten der Weltausstellungen, allen voran am Bau des Kristallpalasts in Zuge der Londoner Weltausstellung im Jahre 1851. Denn diese Architektur bricht gleich in mehreren Bereichen des gewaltigen tonnengewölbten Baus mit

³⁶² ebd., S. 202.

³⁶³ Vgl. ebd., S. 202f.

³⁶⁴ Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur. Ravensburg 1965. S. 44, zitiert nach: Stephan Berg: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1991. S. 82.

³⁶⁵ Vgl. Berg: Schlimme Zeiten, böse Räume, S. 83.

³⁶⁶ ebd., S. 89.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 89.

³⁶⁸ ebd., S. 89.

bisher unumstößlichen statischen Grundansätzen – „die Organisation seines Stahlskeletts, als triumphales Zeugnis des industriell Machbaren gedacht, machte es dem Besucher fast unmöglich, zwischen Last und Stütze zu unterscheiden“³⁶⁹, wie er es aus der Vergangenheit gewohnt war. Durch die Verglasung des Gebäudes wird dennoch eine Atmosphäre schwebender Leichtigkeit geschaffen, die den Gegensatz zwischen Innen und Außen in bisher unbekannter Weise aufzuheben imstande ist und damit die Möglichkeit einer geordneten Perspektive, wie sie bis zu diesem Zeitpunkt gültig gewesen ist, unmöglich macht.³⁷⁰ Heute sollen die Glashäuser des deutschen Architekten Werner Sobek ihren Bewohnern ungehinderten Blick nach draußen ermöglichen. Das Haus verliert damit auf eine gewisse Weise seine Schutzfunktion, es wandelt sich von der *Höhle* zum *Nest*. Auf die Typologie des Hauses bezogen kann man demnach von zwei möglichen Formen sprechen: dem Haus als Höhle und dem Haus als Nest. Geschlossene Häuser mit ihren Wänden und den geschlossenen, mit Vorhängen versehenen Fenstern lassen sich gleichsam einer Höhle betrachten, die den Bewohnern Schutz vor Blicken und Gefahren von außen bieten soll. Das Haus wird zum Rückzugsort, in welchem man sich sicher vor der Außenwelt fühlen möchte. Otto Bollnow sieht gerade in einer Wohnung in der Stadt den Höhlencharakter des Hauses gegeben: „Die Wohnung hat eine Öffnung [die Tür; Anm.], durch die allein sie mit dem umgebenden Raum in Verbindung steht.“³⁷¹ Betrete man eine Wohnung in einem Haus, stoße man überall auf ihre Grenzen in Form von Wänden, an denen der Raum zu Ende sei, was im Wesentlichen nichts Anderes wäre, als wenn man sich in eine Höhle begäbe.³⁷² Der Unterschied liegt im Raum hinter den (Gesteins)Wänden: Wo sich hinter der Wohnungswand beispielsweise an anderer Raum befindet, entsteht hinter der Höhlung aus Gestein ein „Nicht-Raum“ – „eine amorphe Masse des Felsgesteins“³⁷³.

Ein Haus dagegen, dessen Fassade aus Glas besteht und das rundum einsichtig wird, gleicht einer Art „Vogelnest“. Es öffnet sich, wird durchlässig. Hinaussehen und gesehen werden lautet hier die Devise. Die Bewohner der Nester wollen einen ungetrübten, unverstellten Blick auf die Umwelt haben, die Schutzfunktion rückt hier in den Hintergrund. Gaston Bachelard warnt jedoch davor, menschliche „Nester“ nicht mit jenen der Vögel zu vergleichen, da diese für die Vögel „zweifelloso eine warme und weiche Wohnung“³⁷⁴ seien. Für die Menschen sei es ein „natürlicher Ort der Wohnfunktion“, an welchen man zurückkehre oder davon träume,

³⁶⁹ ebd., S. 89.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 89.

³⁷¹ Bollnow: Mensch und Raum, S. 193.

³⁷² Vgl. ebd., S. 193.

³⁷³ ebd., S. 193.

³⁷⁴ Bachelard: Poetik des Raumes, S. 106.

zurückzukehren, „wie der Vogel in sein Nest zurückkehrt“³⁷⁵. Wenn nun das Unheimliche über die Bewohner eines Hauses hereinbricht, dann trifft es die Bewohner des Höhlen-Typs härter. Eine größere Dynamik entsteht, da ja gerade die Höhle – im Gegensatz zum Nest – unbedingten Schutz bieten soll, verstärkt noch durch Vorhänge, Draperien usw. Die Abschottung gegen die Außenwelt misslingt, das Haus wird umso unheimlicher, da es das Fremde nicht fernzuhalten vermag und in seiner Schutzfunktion versagt. Auch die vier literarischen Häuser können dem „Höhlen-Typus“ zugeordnet werden, sollen sie doch unbedingten Schutz vor der Außenwelt bieten – und gerade durch das Versagen dieser Schutzfunktion entsteht erst der unheimliche Gesamteindruck der Häuser.

Die Stadthäuser der Gründerzeit bzw. des Historismus im 19. Jahrhundert fallen durch ihre Größe und Verschnörkelungen an der Hausfassade auf. Doch welche Kriterien können aus einem architektonisch gestalteten, an Antike bzw. Renaissance angelehnten, harmonischen Haus ein unheimliches machen? Das Unheimliche selbst ist ein Gefühl und wird besonders stark durch Gründe, die mit der Vergangenheit des Hauses zusammenhängen, hervorgerufen. Besitzt das Haus eine düstere Vergangenheit, bleibt es entweiht – auch in der Zukunft. „Die baufälligen Elemente eines Hauses, der modrige Duft im Keller und die knarrenden Türen sind nur die Visualisierungsmöglichkeiten der düsteren Geschichte dieser Häuser.“³⁷⁶ Thorsten Voß führt in seinem Essay über unheimliche Architektur aus, dass die verkommenen und morschen Segmente des Hauses den/die BetrachterIn der Konstruktion oder den/die LeserIn von Schauerliteratur von Anbeginn darauf hinweisen würden, dass in ihm irgendetwas Sonderbares geschehen sei und dass es dem/der BesucherIn keine Heimstatt bieten könne.³⁷⁷ Das Haus rückt in der Literatur des 19. Jahrhunderts in den Blickpunkt des Interesses und löst die gotischen Burgen und Schlösser der Schauergeschichten ab, und zwar als Folge des Aufstiegs der Bourgeoisie im 18. Jahrhundert, der zunehmenden Merkantilisierung, Territorialisierung und Verstädterung der Gesellschaft.³⁷⁸ Die Handlung in den schauerliterarischen Werken wird sozusagen in die Lebenswelt der Leserschaft verlegt, was die Intensität des Schreckens, dessen Auswüchse direkt vor der eigenen Haustür oder in der eigenen bürgerlichen Stube sichtbar sind, noch erhöhen kann.³⁷⁹ Dadurch ergeben sich

³⁷⁵ ebd., S. 111.

³⁷⁶ Torsten Voß: Eine Architektur des Wunderbaren oder des Unheimlichen? E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Das öde Haus“ oder Der „Freak“ im Keller. In: Le Blanc, Thomas, Bettina Twrsnick (Hg.): Utopische Räume. Phantastik und Architektur. Tagungsband 2007. Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar 2008. (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar; Bd. 100), S. 116-138, hier S. 117.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 118.

³⁷⁸ Vgl. ebd., S. 122.

³⁷⁹ Vgl. ebd., S. 122.

jedoch auch neue Möglichkeiten für die AutorInnen, ihrem Publikum den gesellschaftlichen Spiegel vorzuhalten: Hinter der schönen Fassade bürgerlicher Wohnanständigkeit lauern tiefe Abgründe und vor allem das öde Haus in der gleichnamigen Erzählung Hoffmanns soll auf den Riss in der Optik, auf die Brüchigkeit aller Idylle hinweisen.³⁸⁰ Hinter den Häusern steckt mehr, als sich bei deren Anblick vielleicht vermuten lässt – ähnlich der menschlichen Seele.

4.3. DAS HAUS UND DIE PHILOSOPHIE

Das „Haus“ kann nicht nur eine gesamte Familie symbolisieren, sondern auch einen einzelnen Menschen. Gaston Bachelard zieht in seiner poetisch-philosophischen Abhandlung *Poetik des Raumes* einen Vergleich zwischen einem Haus und der Seele, wobei er das Haus als Instrument zur Analyse der menschlichen Seele auffasst:

*Nicht allein unsere Erinnerungen, auch unsere Vergessenheiten sind „einquartiert“. Unser Unbewusstes ist einquartiert. Unsere Seele ist eine Wohnung. Und wenn wir uns an „Häuser“ und „Zimmer“ erinnern, lernen wir damit, in uns selbst zu „wohnen“.*³⁸¹

Bachelard betrachtet das Haus als unseren Winkel der Welt, das All, den Kosmos, die Wiege, wo das Nicht-Ich das Ich vor der Welt beschützt, bevor es in diese geworfen wird³⁸²: „Im Haus träumt es die Welt wie im mütterlichen Schoß.“³⁸³ Für Otto Bollnow ist das Haus erweiterter Leib, Tempel, Nabel der Welt.³⁸⁴ Der Mensch identifiziert sich mit seinem Haus und verschmilzt mit ihm: „Der Mensch inkarniert in seinem Haus. Das Haus wird durch diese enge Verbundenheit zum Ausdruck seines Wesens.“³⁸⁵ Bachelard philosophiert darüber hinaus auch über die Zuflucht des Seins:

*Wir werden sehen, wie die Einbildungskraft „Mauern“ aus unbegreifbaren Schatten baut, wie sie sich mit Illusionen von Umhertsein stärkt – oder umgekehrt, wie sie hinter dicken Mauern zittert und die festesten Wälle in Zweifel zieht. Das beschützte Sein [sensibilisiert] die Grenzen seines Zufluchtsortes. Es sieht das Haus in seiner Wirklichkeit und in seiner Möglichkeit, im Denken und im Träumen.*³⁸⁶

Wenn man in ein neues Haus einzieht, nimmt man seine Erinnerungen und Träume aus der Vergangenheit mit bzw. beschwört sie im neuen Haus herauf, während gleichzeitig das Haus den Träumer beschützt.³⁸⁷ Das Haus nimmt kompliziertere Gestalt an, wenn es Keller und

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 123f.

³⁸¹ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 26.

³⁸² Vgl. ebd., S. 31-34.

³⁸³ Nunold: *Haus*, S. 168.

³⁸⁴ Vgl. Otto Bollnow: *Der erlebte Raum*. In: *Universitas* 15. S. 397-412, zitiert nach Nunold: *Haus*, S. 168.

³⁸⁵ Bollnow: *Mensch und Raum*, S. 293.

³⁸⁶ Bachelard: *Poetik des Raumes*, S. 32.

³⁸⁷ Vgl. ebd., S. 32.

Speicher, Winkel und Flure besitzt, da die Erinnerungen dann immer mehr charakteristische Zufluchtsorte bekommen.³⁸⁸ Hier lässt sich der Bogen zu jener Form des Gedächtnistrainings schließen, mittels welchem man auswendig gelernte Texte in einem „geistigen Haus“ ablegt und wieder rekonstruiert. Und es schließt an Aussagen wie „der Körper ist das Haus der Seele“, „die Augen sind das Fenster zur Seele“, oder mit Bezug auf die katholische Theologie: „komm unter mein Dach und sprich meine Seele gesund“, an. Bachelard sieht Haus und Zimmer als Diagramm der Psychologie, welche SchriftstellerInnen in der Analyse der Innerlichkeit leiten würden, daher seien Aussagen wie „man liest ein Haus“ und „man liest ein Zimmer“ zulässig.³⁸⁹ Er geht dann noch einen Schritt weiter, wenn er die Psychoanalyse einbezieht und ihr, als „Studium der Örtlichkeiten unseres inneren Lebens“³⁹⁰, die Bezeichnung *Topo-Analyse* zugesteht. Der Begriff „Haus“ steht als Synonym für den geordneten, umfriedeten und geschützten Lebensbereich sowie für eine Gemeinschaft.³⁹¹ Aus religiöser Sicht bildet das Haus, neben der Stadt und dem Tempel, den Mittelpunkt der Welt, bzw. das Abbild des Universums.³⁹² Das Haus als Symbol für den menschlichen Körper wird häufig in Verbindung mit der Vorstellung gebracht, dass der Leib der Seele nur Herberge für kurze Zeit bietet.³⁹³ Der Körper dient somit als Haus für die Seele. In der psychoanalytischen Traumdeutung können die Fassade des Hauses für die äußere Erscheinung, das Dach für Kopf, Geist oder Bewusstsein und der Keller für die Instinkte, Triebe und das Unbewusste stehen.³⁹⁴

Claudia Becker setzt die „topophile Deutung Bachelards von Innenräumen als Stätten der Geborgenheit und Intimität“³⁹⁵ in Verbindung mit der Biedermeier-Epoche. In einer Zeit also, in der die BürgerInnen kaum politisches Mitspracherecht besitzen, die Zensur das geschriebene Wort überwacht und die Kultur sich in kleinen Kreisen entfaltet, werden Haus und Intérieur zu einem zentralen Thema. Der Rückzug von der Öffentlichkeit in die private

³⁸⁸ Vgl. ebd., S. 34.

³⁸⁹ Vgl. ebd., S. 60.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 35.

³⁹¹ Vgl. Christoph Wetzels: Das große Lexikon der Symbole. Darmstadt: Primus-Verlag 2008. Stichwort: Haus (S. 134).

³⁹² Vgl. Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln: Diederichs 1983. Stichwort: Haus (S. 128).

³⁹³ Vgl. Udo Becker: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Köln: Komot 2001. Stichwort: Haus (S. 123).

³⁹⁴ Vgl. ebd., S. 123.

³⁹⁵ Becker: Zimmer – Kopf – Welten, S. 26.

Stube gelinge zur Darstellung in Kunst und Literatur, die Häuslichkeit werde zu einem „Sich-Abkehren von außen und zugleich zu einem Sich-Verinnerlichen“³⁹⁶, und

*die Aufwertung des bürgerlichen Wohnraums sei zu verstehen als Reaktion gegen die Salon-Kultur des Hofes, von der sich der Bürger distanzieren und emanzipieren wolle, sei aber zugleich auch Zeichen einer generellen Verunsicherung, eines erschütterten Selbstverständnisses, das sich nur noch in der überschaubaren Welt innerhalb der eigenen vier Wände und dem vertrauten Mobiliar zu vergewissern wisse.*³⁹⁷

Das Haus verbindet Psychologie, Philosophie und Poetik. In *Unterm Birnbaum* beispielsweise wird der Keller zu einem zentralen Schauplatz. Welche Rolle gesteht nun Bachelard dem Keller zu? Er sieht eine Polarität in Dachboden und Keller, denn während der Dachboden für Rationalität stehe, symbolisiere der Keller Irrationalität.³⁹⁸ Der Keller sei das dunkle Wesen des Hauses, jenes Wesen, das an den unterirdischen Mächten teilhabe, wo das Träumen in irrationale Tiefen falle, während die oberen Stockwerke eine „Erbauung des Träumers“ seien, wo man sich mit seinen Träumen in lichten Höhen befinde.³⁹⁹ „Aber was den Keller betrifft, so gräbt sich der passionierte Bewohner in ihm ein, gräbt ihn immer wieder nach, schachtet ihn aus, macht seine Tiefe aktiv.“⁴⁰⁰ Bachelard zitiert ein Beispiel C.G. Jung's über menschliche Ängste in Keller und Dachboden und resümiert:

*Im Speicher lassen sich die Ängste leicht rationalisieren. Im Keller ist die Rationalisierung [...] weniger rasch und weniger klar; sie ist niemals endgültig. Im Speicher kann die Erfahrung des Tages immer wieder die Ängste der Nacht auslöschen. Im Keller verharren die Dunkelheiten Tag und Nacht. Sogar mit dem Leuchter in der Hand sieht der Mensch im Keller die Schatten über die schwarzen Mauern tanzen.*⁴⁰¹

In der heutigen Zeit, in unserer Zivilisationsepoche, geht man nicht mehr mit einem Leuchter in den Keller, denn elektrisches Licht erhellt den Raum – und dennoch lässt sich das Unbewusste nicht zivilisieren, die unbewussten, irrationalen Ängste bleiben.⁴⁰² Der Keller kann – sowohl in der Realität, als auch in der Literatur, beispielsweise in Fontanes Novelle – zu einem unberechenbaren Ort werden. Er wird zu „vergrabenem Wahnsinn“ und „vermauertem Drama“⁴⁰³, wie auch Berichte von Verbrecherkellern unauslöschliche Spuren im Gedächtnis hinterlassen und mit den Ängsten von der doppelten Natur des Menschen und

³⁹⁶ ebd., S. 26.

³⁹⁷ ebd., S. 26.

³⁹⁸ Vgl. Bachelard: Poetik des Raumes, S. 43.

³⁹⁹ Vgl. ebd., S. 43f.

⁴⁰⁰ ebd., S. 44.

⁴⁰¹ ebd., S. 44.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁰³ ebd., S. 45.

des Hauses spielen.⁴⁰⁴ Der Keller der C. Estibaliz, die Männer getötet und im Keller eingemauert hat, wird für immer im kollektiven Gedächtnis ein unheimlicher Ort bleiben. Der Keller des „Fritzl- Hauses“ ist unbegebar gemacht worden, dennoch erinnert man sich mit Gänsehaut an die undenkbaren Verbrechen zurück, die in diesem Keller begangen worden sind. Ein ähnliches Beispiel bietet der Keller, in welchem N. Kampusch jahrelang eingesperrt gewesen ist. Dies alles sind Häuser bzw. Keller von Menschen, die ein Paradebeispiel für Doppelbödigkeit bieten.

In *Bulemanns Haus* erhält ein anderer Bereich des Inventars eine zentrale Rolle in der Schilderung des Hauses, und zwar eine Treppe. Bachelard hat unter anderem auch die Treppe seinen Analysen unterworfen. Die Treppe zum Keller steige man immer hinab und ihr Hinabführen werde in Erinnerung behalten, die Treppe zu einem Zimmer steige man hinauf und hinab, während die Treppe zum Dachboden immer aufwärts bestiegen werde und dieser Aufstieg im Zeichen der Einsamkeit liege⁴⁰⁵ – „wenn ich träumend in die Dachböden längstvergangener Zeiten zurückkehre, steige ich niemals herab“.⁴⁰⁶ Man könnte diesen Dachboden der Einsamkeit auch auf Storms Werk umlegen, wenn dem Protagonisten nur der Weg hinauf in eine Kammer gewährt bleibt und er dort vor Einsamkeit in sich zusammensinkt und, wortwörtlich, zu schrumpfen beginnt.

Das Haus kann uns Angst bereiten, es kann uns aber auch vor den Umwelteinflüssen (be)schützen. Bachelard zieht einen Vergleich zwischen einem Stadthaus und einem einsamen Haus auf dem Land während eines Gewitters: „In unseren dichtgedrängten Häusern haben wir weniger Furcht. Das Gewitter über Paris hat gegen den Träumer nicht die gleiche persönliche Angriffslust wie gegen ein einsames Haus.“⁴⁰⁷ Diese Situation verkehrt sich ins Gegenteil in *Das öde Haus*, von dem sehr wohl etwas Unheimliches ausgeht. Der Unterschied liegt hier jedoch vielmehr in der Unerklärbarkeit der Ereignisse als an Naturphänomenen. Das Haus bietet Schlupfwinkel. Und in diese möchte sich auch der Träumer zurückziehen, möchte sich in sie verkriechen.⁴⁰⁸ Er sucht in ihnen Trost, eine bewusst herbeigeführte Einsamkeit und Ruhe zum Nachdenken und Träumen. Der Winkel ist eine Zuflucht, der einen ursprünglichen Daseinswert sichert, und zwar die Unbeweglichkeit mit dem Bewusstsein, im Winkel Frieden

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 45.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 50.

⁴⁰⁶ ebd., S. 50.

⁴⁰⁷ ebd., S. 52.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 54.

zu haben.⁴⁰⁹ „Ein imaginäres Zimmer baut sich um unseren Körper auf, der sich gut versteckt fühlt, wenn wir uns in eine Ecke flüchten.“⁴¹⁰ Das Grauen, das in *Die schwarze Spinne* Einzug hält, verwehrt ebendiese Schlupfwinkel. Nichts und niemand sind nirgendwo sicher. Es gibt keine Schlupfwinkel vor dem Bösen, nicht einmal im eigenen Haus.

4.4. DAS HAUS, DIE RELIGION UND DER ABERGLAUBE

Unzählige kleine und große Teile lassen aus dem Haus ein Ganzes entstehen. In der Literatur, aber auch in der Religion und im Aberglauben werden diesen Teilen eines Hauses unterschiedliche Bedeutungen zugemessen. Wesentlich für diese Arbeit sind neben dem Haus als Ganzem unter anderem Fenster, Türen, Gänge bzw. Korridore sowie Zimmer bzw. Räume. Welche Bedeutung ihnen zukommt bzw. mit welchem Aberglauben sie verknüpft sind, soll im Folgenden erläutert werden. Unzählige Bräuche ranken sich um Haus und Hausbau und haben sich teilweise bis heute im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft gehalten. Vor allem in *Die schwarze Spinne* werden einige alte Bräuche in Bezug auf die Segnung eines Hauses und den Schutz vor dem Bösen angedeutet.

Weiser-Aall schreibt im Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, dass sich in den zahllosen Schutzmaßnahmen gegen dämonische Angriffe der schwere Kampf widerspiegeln, den der Mensch in alten Zeiten gegen die Naturgewalten geführt habe und dass allmählich das Gefühl, das Haus verleihe Schutz, immer stärker würde.⁴¹¹ Alle wichtigen Teile des Hauses wie Balken, Dach, Ecke, Fenster, Tür, Schwelle usw. spiel(t)en im Volks- und Aberglauben eine große Rolle und das Haus und seine Besitzer standen bzw. stehen in engster Verbindung miteinander.⁴¹² Daher sind zahlreiche Anstrengungen unternommen worden, um das Haus und seine Bewohner vor bösen Geistern und Dämonen, vor Krankheiten und schließlich Tod und Teufel zu bewahren. Dazu zählten (und zählen in vielen Regionen noch heute) unter anderem das Räuchern und Segnen an festgelegten hohen Festen oder anderen Anlässen zu unterschiedlichen Tageszeiten, das Schließen des Hauses, das Ratschen, das Schmücken mit Pflanzen und Kräutern und dergleichen.⁴¹³ Bestimmte Gegenstände und Heiligenbilder sollen vor Naturkatastrophen und Unheil schützen, ebenso Inschriften und Segen an bestimmten

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., S. 145.

⁴¹⁰ ebd., S. 145.

⁴¹¹ Vgl. Lily Weiser-Aall: Haus. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1552- 1558, hier Sp. 1552.

⁴¹² Vgl. ebd., Sp. 1553.

⁴¹³ Vgl. ebd., Sp. 1553-1555.

Teilen des Hauses, wie Türen oder Schwellen.⁴¹⁴ Bei all diesen Bräuchen bei bestehenden Häusern, darf es nicht verwundern, dass auch große Umbrüche wie Kauf und Verkauf oder Abbruch des Hauses sowie Hausbau mit unzähligen Bräuchen verbunden sind. So wird beispielsweise vor dem Abbruch eines Hauses um kirchliche Fürbitte gebeten.⁴¹⁵ Um ein Gespenst beim Abbruch des Hauses am Mitziehen ins neue Haus zu hindern, soll man an der alten Stelle zwei Ziegel in der Form eines Daches aufstellen, damit es da wohnen könne.⁴¹⁶ Ähnliches begegnet den LeserInnen auch in *Die schwarze Spinne*, wenn das alte Holz im Fensterrahmen auch in das neue Haus übernommen wird, um die Spinne an dieser Stelle in ihrem Bann zu halten.

Neubau oder Wiederaufbau eines Hauses waren natürlich ebenfalls mit zahlreichen Bräuchen verbunden, beispielsweise an welchen Stellen gebaut werden durfte oder dass ein von Feuer zerstörtes Haus nicht mehr an derselben Stelle wiedererrichtet werden sollte.⁴¹⁷ Um dem Gebäude einen Schutzgeist zu verschaffen oder magische Festigkeit zu verleihen sowie zur Abwehr des Bösen und als Glückbringer, wurden Bauopfer dargebracht, weshalb in früherer Zeit Menschen, besonders Frauen und Kinder, lebendig in den Grundstein eingegraben oder eingemauert wurden, in späterer Zeit dann Hunde, Katzen oder Hühner.⁴¹⁸ Haussegen oder Hausbriefe mit religiösen Motiven und Sprüchen wurden im Gebälk angebracht oder an die Wand gehängt bzw. geklebt, um das Haus und dessen Bewohner zu schützen.⁴¹⁹

4.4.1. DAS FENSTER

In *Die schwarze Spinne*, *Das öde Haus* und *Bulemanns Haus* spielen Fenster bzw. Fensterbänke oder -pfosten eine zentrale Rolle. Unter dem Begriff „Fenster“ werden für gewöhnlich Wandöffnungen verstanden, welche die Innenräume mit Licht und Luft versorgen sollen sowie Blickkontakte zwischen innen und außen ermöglichen.⁴²⁰

Das Wort „Fenster“ leitet sich von ahd. *fenstar*, einem Lehnwort des lat. *fenestra*, ab, das engl. *window* vom altnord. *vindauga*, wobei die blickende Funktion am besten im got.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., Sp. 1555.

⁴¹⁵ Vgl. ebd., Sp. 1557f.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., Sp. 1558.

⁴¹⁷ Vgl. Lily Weiser-Aall: Hausbau. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.):

Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1558-1567, hier Sp. 1558-1560.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., Sp. 1561.

⁴¹⁹ Vgl. Jacoby, A.: Haussegen. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1575f, hier Sp. 1575.

⁴²⁰ Vgl. Rüdiger Zill: Fenster. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 114.

Augadauro für „Augentor“ enthalten ist.⁴²¹ Das Fenster als Auge des Hauses steht als Symbol für den Ausblick ins Freie sowie den Einblick ins Innere eines Gebäudes oder eines Menschen.⁴²² Aus religiöser Sicht gelten Fenster in der Symbolik als Öffnungen zum Einlassen des übernatürlichen, göttlichen Lichts, was besonders bei sakralen Bauten von großer Bedeutung ist.⁴²³ In der Kulturgeschichte zeigt sich, dass Fenster nicht nur als eine Verbindung von Räumen verstanden wurden, sondern als Schwellen aufgrund ihrer trennenden Funktion, aber sie konnten auch selbst Raum sein, in dem etwas geschah.⁴²⁴ Aus den Bezeichnungen lässt sich auch ablesen, dass das Fenster zugleich als Zugloch für Wind und Rauch und als Flugloch der Seelen gesehen wurde.⁴²⁵ Letztere Bedeutung zeigt sich auch in dem alten und weit verbreiteten Brauch, nach dem eingetretenen Todesfall sofort das Fenster zu öffnen, andernfalls müsse die Seele irgendwo hängen und ruhelos bleiben und sich durch unheimliche Geräusche wie Rumpeln oder Klopfen bemerkbar machen.⁴²⁶ Das Fenster als Ort von Seelen(geistern) war und ist teilweise noch heute in sämtlichen Kulturkreisen bekannt. In der christlichen Symbolik steht das Fenster auch für die Empfänglichkeit und Offenheit für von außen kommende Einflüsse.⁴²⁷ Auch der Teufel klopft gerne ans Fenster und fügt demjenigen, der ihm öffnet, Böses zu oder er zerbricht ein Fenster, welches in diesem Fall nicht mehr repariert werden kann.⁴²⁸ Das Hinauslassen von bösen Mächten und Krankheiten und das Hereinholen von Segen, Gesundheit und Glück für die Bewohner durch das Fenster sind in unzähligen Varianten als gesellschaftliche Brauchtümer durch die Jahrhunderte hindurch zu finden. Das Fenster scheint somit eine wichtige Schwelle zwischen Gutem und Bösem darzustellen, das ein Haus auf diese Weise betritt oder eben verlässt.

4.4.2. DIE ECKE

Eine Fensterecke spielt in *Die schwarze Spinne* eine besondere Bedeutung zur Verbannung des Bösen. Die „Ecke“ scheint im Aberglauben ebenfalls eine wichtige Rolle einzunehmen, denn sie ist als äußerste Grenze eines Hauses, als Schlupfwinkel für Dämonen, ein

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 114.

⁴²² Vgl. Wetzel: Fenster, S. 100.

⁴²³ Vgl. Biedermann: Fenster, S. 139f).

⁴²⁴ Vgl. Zill: Fenster, S. 114.

⁴²⁵ Vgl. V. Geramb: Fenster. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2: C.M.B. – Frautragen. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1328-1340, hier Sp. 1329.

⁴²⁶ Vgl. ebd. Sp. 1329f.

⁴²⁷ Vgl. Becker: Fenster, S. 86.

⁴²⁸ Vgl. Geramb: Fenster, Sp. 1334.

gefährdeter und für Zauberei geeigneter Ort.⁴²⁹ Damit verbunden sind einige alte Bräuche, um sein Hab und Gut vor – realen, naturbedingten oder übernatürlichen – Gefahren zu schützen. Beim Einzug in ein neues Haus etwa soll Salz in die Ecken gestreut werden und um Feuer zu bannen, soll eine Reihe von Zauberdingen zur Mittagsstunde unter den vier Ecken der Grundmauer vergraben werden.⁴³⁰ Um sich gegen Spuk zu schützen, soll man im Stall sogenanntes „Malefizpulver“ vergraben.⁴³¹ Die Hausecken haben auch besondere religiöse Bedeutung. So erhielten bei einigen Völkern, beispielsweise Slawen und Finnen, Hausgeister in den Ecken der Stube Opfer, die altslawische Stube war überhaupt nach den Ecken hin orientiert; ihr Mittelpunkt war die Ecke zwischen Längswand und Giebelwand, denn hier befanden sich Heiligtum und Ehrenplatz, ähnlich wie in zahllosen deutschen Bauernhäusern der Herrgotts- oder Brautwinkel.⁴³²

4.5. DAS HAUS ALS MOTIV IN DER DEUTSCHEN LITERATUR

Das Haus stellt ein zentrales Motiv in der deutschen Literatur dar und zieht sich durch die Jahrhunderte. Beschreibungen eines Hauses dienen häufig der atmosphärischen Ausgestaltung und heben die Lebenshaltung und Interessen der Bewohner hervor, wobei die Schärfe der Bildföugung entscheidend zu einer klaren Charakterisierung der Bewohner, Einzelpersonen oder Familien, beiträgt.⁴³³ Nach Daemmrich seien in der Funktion des Raummotivs besonders Lokalisierung, Kontrastierung und mentale Bezugspunkte zu berücksichtigen, darüber hinaus färbe das Hausmotiv sukzessive Phasen der Erzählung und verbinde dadurch den Gesamtvorgang.

Besonders das unheimliche Haus in den Schauerromanen soll an dieser Stelle hervorgehoben werden. Zu der Ortsverknöpfung zählen hier fiktive Kausalzusammenhänge im Generationsfluch, der Geschlechter bindet, das Haus des Schreckens, der Gewalttat und des Verfalls, wie in Hoffmanns *Das öde Haus*, sowie die Stätte der Behausung, Besinnung oder Zuflucht. Das Haus bietet aber noch andere Möglichkeiten der Interpretation an. Seit dem 18. Jahrhundert etwa kontrastiert das Motiv des Hauses in Gegenüberstellungen von Hütte und Palast, Hinter- oder Vorderhaus, Elendsquartier und Luxuswohnung sozialkritische

⁴²⁹ Vgl. Lily Weiser: Ecke. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2: C.M.B. – Frautragen. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 544-550, hier Sp. 544.

⁴³⁰ Vgl. ebd., Sp. 545f.

⁴³¹ Vgl. ebd., Sp. 545.

⁴³² Vgl. ebd., Sp. 547.

⁴³³ Vgl. Horst S. Daemmrich, Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke ²1995. Stichwort: Haus, S. 187f, hier S. 187.

Reformanliegen, unterstreicht das Lob des einfachen Landlebens, hebt Verfallserscheinungen der Gesellschaft hervor und verleiht in naturalistischen Milieustudien Angriffen auf unmenschliche Arbeits- und Wohnzustände besonderen Nachdruck.⁴³⁴ Dagegen steht das Motiv des Wanderers/der Hütte in direktem Zusammenhang mit der Suche nach einem festen Orientierungspunkt im Leben und in Schilderungen der geistigen Verfassung einzelner Figuren kann das Haus Wünsche aufzeigen, im Mittelpunkt einer schicksalhaften Familienchronik stehen, den Kampf um Gerechtigkeit beleuchten und zum Kerker werden⁴³⁵, beispielsweise bei Hoffmann, Gotthelf, Storm und Fontane. Im Verlauf der Handlung vertiefen Ausfahrt und Heimkehr ins Haus grundsätzliche Veränderungen im Leben der Figuren, das Haus kann im Mittelpunkt des Geschehens stehen und sogar zum Gegenspieler des Handlungsträgers werden⁴³⁶, wie in *Bulemanns Haus*. Es kann Lebensfreude und Geselligkeit ausdrücken und zum Ausgangspunkt revolutionärer Erneuerung werden, aber auch als Metapher politischer Unterdrückung erscheinen.⁴³⁷

Von größter Bedeutung ist die Erkenntnisfunktion des Motivs „Haus“, denn im Betrachten eines Hauses kann sich eine Person mit der Vergangenheit auseinandersetzen, die gegenwärtigen Bemühungen der Menschen kritisch betrachten und das zukünftige Leben bedenken, bis das Haus letztendlich als Haus des Lebens bzw. Haus des Todes in einem Werk dominiert.⁴³⁸

4.5.1. DAS FENSTER

Das Fenster gilt als literarisches Symbol der Distanzierung und Trennung, der Grenzüberschreitung, des Verstehens, aber auch der Öffnung und Durchlässigkeit sowie der Imagination und macht mit seinem Schwellen- und Mediencharakter die Trennung zweier Räume sichtbar.⁴³⁹ Es kann ein Symbol des distanzierten Begehrens, der Grenzüberschreitung und des (literarischen) Verstehens sein, wobei der Blick durchs Fenster von außen nach innen bedeutend ist.⁴⁴⁰ Oder das Gegenteil ist der Fall, wenn sich der Blick von einer beschränkten Welt des Innenraums nach außen auf die Weite und Datenfülle der Welt richtet und das

⁴³⁴ Vgl. ebd., S. 187.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 187f.

⁴³⁶ Vgl. ebd., S. 188.

⁴³⁷ Vgl. ebd., S. 188.

⁴³⁸ Vgl. ebd., S. 188.

⁴³⁹ Vgl. Volker Mergenthaler: Fenster: In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 117f, hier S. 117.

⁴⁴⁰ Vgl. ebd., S. 117.

Fenster zum Symbol der rationalen Ordnung oder der Entgrenzung und Imagination wird⁴⁴¹, beispielsweise in *Bulemanns Haus*.

Besonders in der Romantik symbolisiert das Fenster ein Zusammenspiel von Wahrnehmung, Erinnerung, Imagination und Dichtung.⁴⁴² Gleich dem Spiegel dramatisiert es den Blick des Betrachters und erzeugt fantastisch überformte Subjekte.⁴⁴³ In der Romantik könnte man auch von einer „Fenstermanie“ in Bezug auf männliche Blicke auf weibliche Körper sprechen⁴⁴⁴, da Fenster in sehr vielen (schwarz)romantischen Werken auftauchen und den Blick ihrer Betrachter auf eine weibliche Gestalt hinter dem Fensterglas lenken. Ein ausgezeichnetes Beispiel für den Mann, der eine fremde Frau im Fenster betrachtet und diesem Wesen verfällt, stellt auch *Das öde Haus* dar, wenn Theodor sich in ein Gemälde einer jungen Frau verliebt, das hinter einem Fenster steht, noch verstärkt und dämonisiert durch den Blick in den Spiegel, über den er das Fenster im Auge behält.

4.5.2. DIE TÜR

Die Tür, ähnlich dem Fenster, markiert eine Grenze oder Möglichkeit und kann entweder offen, geschlossen oder angelehnt sein.⁴⁴⁵ Sie erfordert und ermöglicht eine Entscheidung zwischen innen und außen, privat und öffentlich, profan und heilig in Form einer zu übertretenden Schwelle, außerdem ermöglicht sie eine Unterscheidung der sozialen Rollen, die in dem privaten Raum der vollständigen Integration und dem öffentlichen Raum der unvollständigen Integration eingenommen werden.⁴⁴⁶ Eine Tür als Schwelle, durch deren Übertretung die unheimlichen Ereignisse in Gang gesetzt werden, spielt in *Das öde Haus* eine wichtige Rolle, wie mittels Analyse noch gezeigt wird. Bollnow schreibt der Tür die wichtige Funktion zu, als Öffnung in die Welt hinein zu dienen, damit das Haus nicht zum Gefängnis der Menschen werden könne sowie das Innere des Hauses „in einer geeigneten Weise mit der Außenwelt zu verbinden.“⁴⁴⁷ Durch die Tür bleibe einerseits die Freiheit der Hausbewohner gewahrt, durch das ungehinderte Überschreiten und die Möglichkeit des Verschließens und Zusperrrens, andererseits schließe sie fremde Menschen aus, die nur mit Zustimmung der

⁴⁴¹ Vgl. ebd., S. 118.

⁴⁴² Vgl. ebd., S. 118.

⁴⁴³ Vgl. Claudia Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 10 (2002). S. 58-75, hier S. 59.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd., S. 59.

⁴⁴⁵ Vgl. Konstanze Noack: Tür. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 422f.

⁴⁴⁶ ebd., S. 422.

⁴⁴⁷ Bollnow: Mensch und Raum, S. 154.

Bewohner ins Haus eintreten könnten.⁴⁴⁸ Was passiert, wenn diese Freiheits-Funktion der Tür wegfällt und das eigene Haus einem Gefängnis gleicht, wird besonders drastisch in *Bulemanns Haus* dargestellt.

4.5.3. DIE STADT

Die Stadt ist ein komplexes, stilprägendes Phänomen in der Literatur, sie kann als thematisierte Gesamtformung wesentliche Anliegen eines Werkes ausdrücken und wird sowohl als Symbolträger als auch als Raummotiv wirksam.⁴⁴⁹ Des Weiteren können einzelne Ausschnitte wie Märkte, Vorder- oder Hinterhäuser, Straßenschluchten und Passagen aus dem Stadtbild herausgelöst werden und deutlich erkennbare Funktion als Motive übernehmen⁴⁵⁰, wie dies in *Das öde Haus* oder *Bulemanns Haus* der Fall ist. In der Epoche der Romantik dient die Stadt oftmals dazu, Stimmungen einzufangen und wiederzugeben.⁴⁵¹ Sie stellt Kontraste zwischen der dargestellten Welt und der vorausgehenden Erfahrung des Betrachters her – die Stadt erscheint häufig im Dämmerlicht aus der Perspektive der Entfernung.⁴⁵² Die Romantik individualisiert die kleineren Städte durch den Bezug auf ihre Geschichte und die sie umgebende Landschaft, und oftmals mischt sich ein Funken Vergangenheitswehmut darunter oder es finden sich Bekenntnisse zu den sich gerade entfaltenden Großstädten als Kristallisationspunkt von Künstlern und Intellektuellen.⁴⁵³ Vor allem Hoffmann gewinnt dem Leben der Großstadt, ihren Farben, Gerüchen und ihrer Unübersichtlichkeit neue Effekte ab, während die Realisten des 19. Jahrhunderts weiterhin Provinzstädte bevorzugen, mit Ausnahme Fontanes, der die inzwischen wachsende Großstadt mit Einzelheiten ihrer örtlichen und sozialen Schichtungen in Szene setzt.⁴⁵⁴ In Storms Novelle wiederum erscheint die Stadt als eine unpersönliche, kalte, die das Innenleben ihrer BewohnerInnen nach außen spiegelt.

4.6. HÄUSER ALS UNHEIMLICHE ORTE IN DER LITERATUR

Unheimliche bzw. verfluchte Orte und Häuser begegnen den RezipientInnen bereits seit den Anfängen der Literatur. Ralf Pannowitsch ist in seinem Essay der Frage nach der Deutung von literarischen Spukhäusern nachgegangen. Er zeigt auf, dass bereits in der Trivialliteratur

⁴⁴⁸ ebd., S. 154f.

⁴⁴⁹ Vgl. Horst S. Daemmrich, Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke²1995. Stichwort: Stadt, S. 332-337, hier S. 332.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., S. 332.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 334.

⁴⁵² Vgl. ebd., S. 334.

⁴⁵³ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.

Stuttgart: Alfred Kröner⁶2008. (Kröners Taschenbuchausgabe; Band 301) Stichwort: Stadt, S. 654- , hier S. 656.

⁴⁵⁴ Vgl. ebd., S. 657.

des frühen 19. Jahrhunderts Spuk in Häusern eine große Rolle spielt, in der Hochblüte der Schauerliteratur, beispielsweise in den Werken Hoffmanns, zu einem zentralen Thema wird und dann nochmals Ende dieses Jahrhunderts von den Autoren mit einer zentralen Position in deren Werken bedacht wird.⁴⁵⁵ Doch warum stellt gerade das Haus eine dermaßen große Bedrohung dar und kann Opfer und RezipientInnen derart erschüttern? Brittnacher hat dies folgendermaßen erkannt und erläutert:

*Skandalös ist das Motiv des Spukhauses zunächst, weil es das Sicherheitsbedürfnis des Menschen an einem empfindlichen Punkt trifft. Das Haus ist der Inbegriff von Schutz und Geborgenheit. Die eigenen vier Wände, my home is my castle, ein Dach über dem Kopf, Herr im eigenen Hause – aus solchen Redensarten spricht die Zufriedenheit, den Unbilden der Natur, der Einsamkeit, dem agoraphobischen Ausgesetztsein entkommen zu sein.*⁴⁵⁶

Im Haus vergegenständlicht sich Zivilisation, in ihm triumphiert die ästhetisch empfundene Formgebung der Menschen über die Natur, der den großen Ängsten der Verlassenheit, Verlorenheit und Einsamkeit mit eigener Tatkraft ein sichtbares Symbol seines Widerstandes entgegengesetzt hat.⁴⁵⁷ Das Resümee kann nur lauten: „Wenn ein Haus zum Gespensterhaus wird, zur Stätte überfallartiger Eingriffe aus dem Jenseits, dann gehen alle diese Errungenschaften buchstäblich zum Teufel.“⁴⁵⁸ Im Spuk wird den Menschen ihre Geschichte wie ein Spiegel vorgehalten:

*Der Mensch, der mit Urbarmachung und Sesshaftwerdung, mit Kolonisierung und mit Hausbau den Hominisationsprozess zum Abschluss brachte, [...] wird zum Zeugen einer Geschichte aus der Vergangenheit [...]. Plötzlich wird auf eine für ihn desaströse Art Vergangenheit als zyklische Wiederkehr von Geschichte aktuell.*⁴⁵⁹

Spukhäuser sind demnach Schauplätze, an denen alle nicht auf natürliche Weise deutbaren Sinneswahrnehmungen, auch merkwürdige akustische oder optische Sensationen, nicht mit der Materialisation anthropomorpher Wesenheiten einhergehen müssen: Die Bewohner werden mit Säge- und Klopfergeräuschen, unheimlichen Stimmen aus der Mauer, Kratzen und grundlos aufspringenden Türen geängstigt.⁴⁶⁰ Dieser Verfall, das Teuflische, zeigt sich im gut erkennbaren Zerfall des Hauses, unter anderem in den unheimlichen Geräuschen, im

⁴⁵⁵ Ralf Pannowitsch: Das Phänomen des Spukhauses in der phantastischen Literatur und der esoterischen Grundlagenforschung um 1900. In: Schenkel, Elmar, Wolfgang F. Schwarz, Ludwig Stockinger, Alfonso de Toro (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1998. (Leipziger Schriften zur Kultur-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft; Bd. 8), S. 273-299, hier S. 275, hier S. 275.

⁴⁵⁶ Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 92.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd., S. 92.

⁴⁵⁸ ebd., S. 92.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 92f.

⁴⁶⁰ Vgl. Pannowitsch: Das Phänomen des Spukhauses, S. 274.

Schimmelbefall und indem sich die Natur das Haus als Zeichen der Zivilisation wieder einverleibt. Der Mensch muss diesem unheimlichen Treiben zusehen, er ist machtlos gegenüber Zerfall und Spuk, denn er ist nun nicht mehr der Herr im eigenen Haus. „Im Motiv des Spukhauses formuliert die Phantastik das negative anthropologische Essential, dem Fluch der Naturhaftigkeit nicht entkommen zu können.“⁴⁶¹

Die Menschen erleben entweder ein Verbrechen der Vergangenheit, an dem sie keine Schuld tragen, als Teil eines Hauses immer wieder, oder sie haben selbst eine „Leiche im Keller“, was dazu führt, dass es nicht „mit rechten Dingen zugeht“ im Haus. Mit einem (wenn auch eingebildeten) Spuk im Keller sehen sich auch die Hauptcharaktere in *Unterm Birnbaum* konfrontiert, die ihr Geheimnis in Form einer Leiche im Keller begraben haben. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verändert sich die unheimliche fantastische Literatur dahingehend, dass der Spuk im Haus nunmehr zum Anlass für eine Deutung der Psyche der ProtagonistInnen genommen wird und nicht mehr selbst im Mittelpunkt steht.

Doch warum spielen Spukhäuser eine dermaßen große Rolle in der Literatur jener Zeit? Pannowitsch schreibt als Beantwortung dieser Frage, dass das Spukhaus einen besonderen Schrecken auslöst und potenziert Affront ist, da der Spuk im Haus jemanden in seinem Ur-Eigensten überfällt und das elementarste Sicherheits- und Rückzugsbedürfnis des Menschen angreift. „Der Einbruch des Fremden, Unerträglichen, nicht Integrierbaren in einen Rahmen, der üblicherweise Geborgenheit und Schutz vor den Unbilden der Natur und denen der Gesellschaft versprechen sollte, negiert rüde alle Anstrengungen der Zivilisation.“⁴⁶² Und: „Wer in den eigenen vier Wänden nicht sicher ist, ist es nirgends mehr.“⁴⁶³ Anthony Vidler sieht das Motiv des unheimlichen Hauses im 18. bzw. 19. Jahrhundert verankert, und zwar vor allem in den Werken E.T.A. Hoffmanns und Edgar Allan Poes. Er schreibt ihnen als Lieblingsmotiv den Kontrast zwischen einem sicheren und heimeligen Innenraum und dem angstbesetzten „Hereinbruch“ einer fremden Präsenz zu und hebt deren Werke auf ein psychologisches Level, durchdrungen von Zweifeln und Angst.⁴⁶⁴ Als Grund für das Aufkommen der unheimlichen Häuser in der Literatur jener Zeit nennt Vidler eine gesellschaftliche Unsicherheit:

At the heart of the anxiety provoked by such alien presences was a fundamental insecurity: that of a newly established class, not quite at home in its own home. The uncanny, in this sense, might be

⁴⁶¹ Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 92.

⁴⁶² Pannowitsch: Das Phänomen des Spukhauses, S. 276.

⁴⁶³ ebd., S. 276.

⁴⁶⁴ Vidler: The Architectural Uncanny, S. 3.

*characterized as the quintessential bourgeois kind of fear: one carefully bounded by the limits of real material security and the pleasure principle afforded by a terror that was, artistically at least, kept well under control. The uncanny was, in this first incarnation, a sensation best experienced in the privacy of the interior.*⁴⁶⁵

Vidler sieht keinen Zufall darin, dass man unheimliche Geschichten oder Detektivgeschichten am besten in einer heimeligen Umgebung liest, in der man sich sicher fühlt. Dadurch entstehe ein spannender Kontrast und es scheine, als könne das Unheimliche erst so richtig genossen werden, wenn man sich geborgen und sicher fühle – beispielsweise zugedeckt, eine Tasse Tee schlürfend auf der Couch.⁴⁶⁶ Die LeserInnen holen somit das Unheimliche in Form von Worten und Geschichten wiederum in ihr heimeliges Zuhause, das damit eine Spur seiner Sicherheit einbüßt. Das Hereinbrechen des Unnatürlichen in die vertraute Umgebung ereignet sich somit auf zweierlei Ebenen. Einmal in der Literatur, die die Lesenden mit dem Unheimlichen im Haus konfrontiert, einmal in der Realität, wenn man nach der Lektüre selbst beginnt, seltsame Geräusche unnatürlichen Gründen zuzuschreiben und sich vor möglichen übernatürlichen Geschehnissen im eigenen Haus zu fürchten beginnt.

5. EINZELANALYSEN

Gehen wir nun zum praktischen Teil der Arbeit über, in welchem die vier Werke untersucht und analysiert werden. Der Fokus liegt dabei auf der Darstellung und Bedeutung der Häuser in Verbindung mit den unheimlichen Ereignissen. Angeknüpft werden soll an die theoretischen Vorarbeiten des ersten Teils. Besonderes Augenmerk liegt auf sieben Themenbereichen, die in Bezug auf die Darstellung der Häuser in den Werken ausgearbeitet worden sind. Die erste Schwerpunktfrage betrifft die Erzählsituation, wobei das Erzählverhalten analysiert wird, beispielsweise ob eine Rahmen- und Binnenhandlung(en) vorliegt oder linear erzählt wird. Dabei wird auch die Perspektive wichtig sein, von der aus der Raum der Leserschaft vermittelt werden soll. Der zweite Schwerpunktbereich liegt auf der Raumgestaltung mit der Frage, ob es sich um ein eindeutig fantastisches Werk handelt oder ob die Schauplätze und der „Hintergrundraum“ realistisch und realitätsnah (zumindest in Bezug auf das 19. Jahrhundert) gestaltet worden sind. Dann erfolgt die Hinwendung zu den Häusern selbst mit der Frage nach ihrer Situierung (führende oder nebensächliche Rolle) im Werk und ihrer Beschreibung. Fragen dazu lauten, welchen Raum das Haus in Erzählung

⁴⁶⁵ ebd., S. 3f.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 4.

bzw. Novelle einnimmt und ob es mehr symbolisiert, beispielsweise Gesellschaftskritik oder die Psyche eines Menschen. Vom Großen ins Kleine geht es, wenn sich die Analyse auf das Interieur des Hauses konzentriert mit dem Schwerpunkt, ob bestimmten Teilen des Hauses bzw. des Interieurs besondere Bedeutung zukommt. Wichtig sind auch Verbindungen zwischen den Charakteren und ihren Häusern, daher soll die Frage gestellt werden, ob die Personen persönlich mit ihren Häusern verbunden sind bzw. durch diese repräsentiert werden und wie sie zu ihren Häusern stehen. Nicht vergessen werden darf der Sprachgebrauch in Verbindung mit dem Haus, daher wird untersucht, ob die Autoren bewusst architekturenspezifische Begriffe oder sogar Sprichwörter und Sentenzen in Bezug auf Haus und Architektur gewählt haben. Der letzte Bereich schließlich stellt zugleich den bedeutendsten dar, wenn die Atmosphäre im Werk analysiert wird. Hier wird gefragt, welche Atmosphäre mittels Haus und Raum geschaffen wird bzw. was eigentlich das Unheimliche der Häuser bewirkt und mit welchen Mitteln das Haus Schauer beim Lesen erzeugen kann und soll.

5.1. E. T. A. HOFFMANN: *DAS ÖDE HAUS*

Die Erzählung *Das öde Haus* eröffnet den zweiten Teil der 1817 erschienenen *Nachtstücke*, einer Sammlung unheimlich anmutender Erzählungen Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns (eigentlich Ernst Theodor Wilhelm; hat sich 1805 in Anlehnung an den von ihm bewunderten Mozart umbenannt), die vor allem die menschliche Psyche und deren Verfall in den Vordergrund rücken. Die *Nachtstücke* erlangen ihre Einheit vor allem durch die Nacht als verbindendes Element, die zugleich Handlungszeit und figürlich gebraucht als Thema des Unheimlichen und Schaurig-Bedrohlichen allgegenwärtig erscheint.⁴⁶⁷ Hoffmann setzt gegen das Licht, in Anlehnung an die Aufklärung, das Nächtliche, mit der Zielsetzung, ungerechtfertigte Geltungsansprüche der Ratio zu kritisieren und zugleich auf die gefährliche Dialektik jeder Vertiefung in die Nachtseite der Psyche hinzuweisen.⁴⁶⁸

„Das Nachtstück ‚Das öde Haus‘ hebt mit der Klage über die ‚entsetzlichste Folge unserer Entartung nach dem Sündenfall‘ an, der den Menschen der höheren Erkenntnis beraubt habe.“⁴⁶⁹ Es thematisiert die große Diskrepanz zwischen naturwissenschaftlicher Erkenntnis und letztendlich unerklärlichen Phänomenen und spielt mit der Angst des/der ProtagonistIn und RezipientIn. Wie Hoffmann mit seinen Protagonisten, treibt auch die Schauerliteratur des

⁴⁶⁷ Vgl. Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988. S. 52.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd., S. 52.

⁴⁶⁹ Fick: Das Böse, das Deformierte, der Ekel, S. 436.

19. Jahrhunderts ein Spiel mit realen Ängsten, die im sicheren Rahmen thematisiert werden⁴⁷⁰ – oder, wie im Fall dieser Erzählung, auch im unsicheren Umfeld des öden Hauses. Über das Architekturmotiv sollen die Gegensätze zwischen dem Außen als dem Raum der Beobachtung und dem Innen als dem Raum der Phantasmen, der selbstbezogenen Erinnerung, errichtet werden.⁴⁷¹

5.1.1. ERZÄHLSITUATION

Die Erzählung beginnt mit dem Wirklichkeitsanspruch des Protagonisten, dass sich die „unerhörten Begebenheiten“ tatsächlich ereignet hätten, auch wenn sie noch so fantastisch klingen mögen. Der/die RezipientIn trifft auf eine kleine Männerrunde von drei Freunden, die zusammensitzt und über die Ereignisse diskutiert, die von einem der Anwesenden zum Besten gegeben werden: „Man war darüber einig, dass die wirklichen Erscheinungen im Leben oft viel wunderbarer sich gestalteten, als alles, was die regste Fantasie zu erfinden trachte.“⁴⁷² Damit wird ein Rahmen geschaffen, der nach einer realistischen Wirklichkeit, situiert im frühen 19. Jahrhundert, strukturiert zu sein scheint. Zwei der drei Freunde, Lelio und Franz, diskutieren lebhaft über die in der *Schwarzen Romantik* aktuellen Themen des Mesmerismus und Somnambulismus, mittels derer man versucht, Erkenntnisse über die Beschaffenheit des Menschen und die Natur zu erlangen, über Spalanzanis Versuche und über den Wahrheitsgehalt unheimlicher Erscheinungen. An dieser Stelle wird auch der dritte Anwesende, Theodor (eine Anspielung auf Hoffmann selbst?), in das Gespräch mit einbezogen, da Lelio sein abwesender Blick aufgefallen ist, als sich das Gespräch um die Erscheinungen dreht: „Halt, halt, das ist ja unser Theodor, der ganz was Besonderes im Kopfe zu haben scheint, da er mit solch seltsamen Blicken in das Blaue herausschaut.“ (EH, S. 160) Theodor stimmt zu, die Erinnerung eines „unlängst erlebten Abenteuers“ (EH, S. 160) sei ihm soeben in den Sinn gekommen. Bevor er jedoch mit seiner Erzählung beginnt, tadelt er Lelio in freundschaftlichem Rat, die Begriffe *wunderbar* und *wunderlich* nicht zu vermischen:

*Aus Eberhards [der im ersten Teil der Arbeit erwähnte Philosoph Johann August Eberhard; Anm.]
Synonymik musst du wissen, dass wunderlich alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens
genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, wunderbar aber*

⁴⁷⁰ Vgl. Brunhilde Janßen: Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den „Nachtstücken“ von E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main 1986, S. 73, zitiert nach Vieregge: Nachtseiten, S. 85.

⁴⁷¹ Vgl. Harald Tausch: „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Stiftung für Romantikforschung; Band 34), S. 360.

⁴⁷² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Das öde Haus. In: Nachtseiten. Stuttgart: Reclam 1990. (Reclams Universal-Bibliothek; 154), S. 159-194. S. 159.

dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur übersteigen, oder wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint. (EH, S. 160)

Woodward resümiert in Bezug darauf, dass das scheinbar Außerirdische sich in seltsamen Phänomenen in dieser Welt manifestiere bzw. die seltsamen Phänomene einen übernatürlichen Hintergrund hätten – frei nach dem Motto: „Das Symptom ist wunderbar, die Ursache ist wunderbar.“⁴⁷³ Im Umgang mit dieser übernatürlichen Erfahrung müsse sich der/die RezipientIn fragen, ob es sich dabei um eine Art der Täuschung der vermittelnden Instanz handeln könne, beziehungsweise ob irgendeine Erklärung zu finden sei, welche das Phänomen in den Grenzen der Realität zu definieren vermöge, oder ob es letztendlich ein irreales Ereignis bleibe⁴⁷⁴, so Vieregge. Man könnte hier Parallelen zum Begriff des *Unheimlichen* bzw. *Wunderbaren* nach Todorov und des *potentiell Fantastischen* nach Wünsch ziehen. Hoffmann veranschaulicht die Parallelen und Unterschiede der beiden Begriffe auch anhand eines romantischen Landschaftsmotivs, wenn er Theodor weiter ausführen lässt, dass „das Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt [sic!]“ und „dass wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige und Blüten hervorsprossen“, sowie, dass sich diese beiden Bereiche in seiner Erzählung „auf, wie mich dünkt, recht schauerliche Weise“ (EH, S. 160f) vermischen würden.

Des Weiteren spricht Hoffmanns Erzähler auch die „Erkenntnis“ und den „vernünftigen Grund“ selbst an und verweist damit auf die vorangegangene Aufklärung mit all ihren Umbrüchen und dem herbeigeführten Mentalitätswandel, der mit der Literatur der *Schwarzen Romantik* doch ein wenig angezweifelt, wenn nicht untergraben, werden sollte. Die Rahmenhandlung wird somit offensichtlich in die Gegenwart Hoffmanns gerückt und soll durch die kritischen, vernünftig denkenden Männer realistisch wirken, was die zweifelhaften, unheimlichen Phänomene nur umso stärker und unerklärbarer hervortreten lässt – ein geschickt gewähltes Mittel der schwarzromantischen Literatur. In der Erzählerfigur, die offensichtlich mit dem Erlebten hadert und doch unmögliche Ereignisse nicht gänzlich ausschließt, soll der spätrromantische Mensch eine Identifikationsfigur finden. Und die RezipientInnen finden sich auf einer Stufe mit den beiden fiktiven Zuhörern wieder, im Unklaren darüber gelassen, ob diese Erzählung sich nun genau so zugetragen haben könnte oder nicht. Der Ich-Erzähler soll für den Wahrheitsgehalt der Erzählung einstehen, hat er doch die Ereignisse selbst erlebt bzw. überlebt und kann nun darüber berichten. Hoffmann erhöht

⁴⁷³ Kenneth B. Woodgate: *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.: Peter Lang 1999. (Helicon: Beiträge zur deutschen Literatur; Bd. 25), S. 203.

⁴⁷⁴ Vgl. Vieregge: *Nachtseiten*, S. 58.

sich selbst zum Meta-Erzähler, wenn er über die Erzählung des Ich-Erzählers Theodor schreibt:

Mit diesen Worten zog Theodor sein Taschentuch hervor, wo er [...] allerlei Notizen von seiner Reise her eingetragen hatte, und erzählte, dann und wann in dies Buch hineinblickend, folgende Begebenheit, die der weiteren Mitteilung nicht unwert scheint. (EH, S. 161)

Zu Beginn der Binnenerzählung wird nochmals darauf hingewiesen, dass Hoffmann Theodors Erzählung in der Ich-Perspektive nur wiedergibt und sich nicht selbst als Erzähler dieser unheimlichen Ereignisse identifiziert: „Ihr wisst‘ (so fing Theodor an), ‚dass ich den ganzen vorigen Sommer in ***n zubrachte.“ (EH, S. 161) Hier wird sehr stark deutlich, dass nun die Erzählung Theodors als Ich-Erzählung in Form eines Berichts über selbst erlebte Abenteuer folgt. In dieser Erzählung spielt auch das titelgebende Haus eine zentrale Rolle, bzw. wird die Handlung um es konstruiert. Immer wieder benennt sich der Erzähler selbst mit „Ich“, fügt sich damit selbst in die Handlung ein und bestätigt seine Anwesenheit bei diesen unheimlichen Geschehnissen. Auch seine Gedanken, seine Zweifel an sich selbst teilt er dem Publikum während seiner Erzählung mehrmals mit und lässt es somit teilhaben an seinem erschütterten Innenleben.

Das gemeinsame Thema, das zwei Schauersequenzen, die Rahmen- und die Binnenhandlung, miteinander verknüpft, ist der Magnetismus – beide beruhen auf dem magnetischen Prinzip zur Behandlung von psychisch kranken Personen, das hält Haupt- und eingeschobene Nebensequenz zusammen.⁴⁷⁵ In der Haupthandlung kommen diese Themen in der Freundesrunde direkt zur Sprache bzw. wird über sie diskutiert, in der Binnenhandlung ebenfalls, und zwar in einer Abendgesellschaft in der Stadt ***n. Dabei diskutieren ein Mediziner und weitere Männer über magnetische Behandlungen und deren Auswirkungen auf die Psyche eines Menschen, unter anderem fällt auch der Name des Dresdner Arztes: Schubert. (EH, S. 194) Hoffmann hat demnach auch den zeitgenössischen Diskurs über diverse Behandlungsmethoden rund um den Magnetismus und die „Nachtseiten des Menschen“ (den Wahnsinn und den Umgang damit) eingebaut. Das unheimliche Haus lässt sich nur in der Binnenerzählung finden, dafür wird die Figur des Erzählers zum Verbindungsglied zwischen den unterschiedlichen Sequenzen. Sie besitzt verbindende Funktion, da sie Rahmen- und Binnenhandlung verknüpft, ja beinahe in sich vereint.

⁴⁷⁵ Vgl. Trautwein: Erlesene Angst, S. 103.

Dem Erzähler Theodor gehören auch die letzten Worte: „Nur so viel sage ich noch, dass mich nach diesen Begebenheiten ein drückendes, unheimliches Gefühl aus der Residenz trieb, welches erst nach einiger Zeit mich plötzlich verließ.“ (EH, S. 194) Die Freunde besprechen nochmals Theodors erzählte Erlebnisse und „gaben ihm recht, dass sich darin das Wunderliche mit dem Wunderbaren auf seltsame grauliche Weise mische“. (EH, S. 194) Die Erzählung Theodors scheint biografisch ausgelegt zu sein und soll durch dessen Gefühle den unheimlichen Eindruck der Erlebnisse noch verstärken – im Sinne Todorovs, dass der Ich-Erzähler sein Publikum ins Vertrauen ziehe und durch ein imaginiertes Publikum Einwände vorwegnehmen könne. Der Erzähler soll für eine Authentifizierung der Erlebnisse sorgen und das Publikum im Unklaren über deren wahre Beschaffenheit lassen. Als RezipientIn kann man heute allerdings hinter diese Stilmittel blicken und den Text als einen schwarzromantischen charakterisieren, der in der Schilderung der Erlebnisse im und um das Haus auf den psychischen Schauer ausgelegt ist. Man steht über der Figur, die Angst verspürt – in diesem Falle Theodor –, und dennoch fällt es schwer, diesen Text nicht als unheimlich zu empfinden. Hoffmann gelingt das Meisterwerk, die Leserschaft im Unklaren darüber zu lassen, inwieweit die Erlebnisse nur als Sinnestäuschungen aufgrund des seelischen Zustands des Erzählers einzustufen sind. Ob die Abenteuer tatsächlich so erlebt worden sind, oder ob es sich um eine rein fiktive Geschichte des Erzählers zur Unterhaltung seiner Freunde handelt – darüber werden (auch) die LeserInnen im Unklaren gelassen und daraus schöpft dieser Text auch sein unheimliches Potenzial. Es handelt sich um ein Spiel mit menschlichen Urängsten.

5.1.2. RAUMGESTALTUNG

Augenscheinlich trennen lassen sich Rahmen- und Binnenhandlung. Während in der Rahmenhandlung eine genaue räumliche Situierung ausbleibt, erfolgt sie in der Binnenhandlung umso genauer. Aus dem Kontext lässt sich für die RezipientInnen nur erschließen, dass sich die Rahmenhandlung im Salon eines der drei Männer, in einem Gasthaus oder ähnlichem abspielen kann, in dem die drei Freunde zusammengekommen sind, um gemeinsam zu trinken und aktuelle Themen aus den Naturwissenschaften zu diskutieren. Diese werden erweitert um die Möglichkeit unheimlicher Ereignisse, als die Aufmerksamkeit sich auf den unfokussierten Blick des dritten Freundes richtet. Der Raum wird nicht direkt gestaltet, er entsteht nur in den Köpfen der Lesenden, die sich unmittelbar ein Zimmer, einen Raum vorzustellen beginnen, in welchem die drei Männer zusammensitzen.

Erst in der Binnenhandlung wird der Raum wichtiger und substantieller. Theodor berichtet zu Beginn seiner Erzählung, dass er den vergangenen Sommer in „***n“ (EH, S. 161) verbracht hat. Die Stadt wird durch die, die Buchstaben ersetzenden, Sternchen zwar nicht näher definiert, aber der/die RezipientIn könnte aus der Anzahl der Buchstaben und dem „n“ am Wortende schließen, dass es sich, entgegen Klaus Kanzogs Annahme, es handle sich um Berlin⁴⁷⁶, um die Residenzstadt Wien mit ihrer blühenden Kulturlandschaft und den Prachtbauten handelt. Hoffmann folgt dabei der Erzähltradition der Romantik, in welcher Städte und Handlungsorte nicht näher benannt werden. Das Geschehen erhält dadurch universellen Charakter, es könnte sich in jeder Stadt zugetragen haben und wird doch auf einen bestimmten Ort festgelegt. Durch die Situierung in Zeit und Raum einer realitätsnah geschilderten Wirklichkeit sollen die darin stattfindenden unheimlichen Ereignisse mehr Substanz erhalten. Die Lesenden sollen überzeugt bzw. daran erinnert werden, dass unheimliche Ereignisse über Personen auch aufgeklärten, vernünftig denkenden Menschen widerfahren bzw. begegnen und Zweifel säen, ob wirklich alles durch die Naturwissenschaften und die Technologisierung rational erklärbar ist bzw. wird.

Der Ich-Erzähler spricht sein Publikum direkt an und malt ein detaillierteres Bild der Stadt, indem er sehr stark auf die visuellen Reize eingeht, die eine Stadt dieser Größe und Bedeutung auf einen Besucher haben musste:

*Nie war ich heitrer, und meiner alten Neigung, oft allein durch die Straßen zu wandeln, und mich an jedem ausgehängten Kupferstich, an jedem Anschlagzettel zu ergötzen, [...], hing ich hier der Leidenschaft nach, da nicht allein der Reichtum der ausgestellten Werke der Kunst und des Luxus, sondern der Anblick der vielen herrlichen Prachtgebäude unwiderstehlich mich dazu antrieb. Die mit Gebäuden jener Art eingeschlossene Allee, welche nach dem ***ger Tore führt, ist der Sammelplatz des höheren, durch Stand oder Reichtum zum üppigeren Lebensgruß berechtigten Publikums. (EH, S. 161)*

Theodor wird also vom Stadtteil der Reichen besonders angezogen, deren Häuser den Reichtum der Familien nach außen hin vermitteln. Besonders schön gestaltet nimmt sich die Architektur der Häuser jener Straße, jener „Allee“ aus. Theodor ist sichtlich darum bemüht, den Glanz dieser Straße in die Köpfe seiner Zuhörer zu projizieren. Und er geht noch weiter ins Detail, wenn er den Aufbau der Häuser zu beschreiben beginnt:

In dem Erdgeschoß der hohen breiten Paläste werden meistens Waren des Luxus feil geboten, indes in den obern Stockwerken Leute der beschriebenen Klasse hausen. Die vornehmsten Gasthäuser liegen

⁴⁷⁶ Dies hat er ausgeführt in: Klaus Kanzog: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns ‚Das öde Haus‘ und zum Typus ‚Berlinische Geschichte‘. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 95 (1976), S. 42-63.

in dieser Straße, die fremden Gesandten wohnen meistens darin, und so könnt ihr denken, dass hier ein besonderes Leben und Regen mehr als in irgend einem andern Teile der Residenz stattfinden muss, die sich eben auch hier volkreicher zeigt, als sie es wirklich ist. (EH, S. 161)

Auch auf die akustischen Reize geht der Erzähler ein:

Das Zudrängen nach diesem Orte macht es, dass mancher sich mit einer kleineren Wohnung, als sein Bedürfnis eigentlich erfordert, begnügt, und so kommt es, dass manches von mehreren Familien bewohnte Haus einem Bienenkorbe gleicht. (EH, S. 161f)

Somit entsteht das Bild einer lebendigen Stadt, die viele unterschiedliche Nationen beherbergt. Stellenweise treffen viele Familien aufeinander, sodass ein wahres Lautchaos entsteht, was in starkem Kontrast zu den oberen Etagen der zumeist adeligen Stadtpaläste erscheint. Hierbei wird ein Stadtraum entworfen, der nur so vor romantischen Gegensätzen strotzt – Ruhe und Chaos, vornehme Zurückhaltung der Reichen und lautes Durcheinander der weniger reichen Familien, prachtvolle Gebäude in ausladenden Alleen und Gedränge auf der Straße und in den Häusern. Wahrnehmung und Perspektive der geschilderten Stadt bzw. Häuser treten in den Vordergrund des Beginns der Erzählung und sollen dem imaginierten Publikum und der Leserschaft die räumliche Vorstellung der Stadt erleichtern.

Der (literarische) Raum wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers vermittelt. Gleichsam mit Theodor schreitet der/die LeserIn die Prachtallee ab und verweilt dann vor dem Haus. Im Vergleich zur großen Stadt scheint Theodor aus der Froschperspektive zu berichten – vor dem Haus stehend und zum Fenster hinauf starrend. Die Figuren wechseln nicht, die Perspektive bleibt dieselbe. Gleichsam durch Theodors Augen „sehen“ die RezipientInnen die Stadt und das öde Haus, wandern in ihr umher, betreten andere Häuser und besuchen Arztzimmer und Festsäle, sitzen mit Theodors Freunden zusammen und nehmen langsam, aber deutlich, die unheimliche Stimmung wahr und in sich auf, die sich Laufe der Erzählung bis zum dramatischen Höhepunkt steigert. Theodor wirkt klein und fast verloren in der großen Stadt, ein Getriebener, ein Spielball der unheimlichen Mächte, gegen die er zunächst hilflos zu sein scheint.

5.1.3. BESCHREIBUNG UND SITUIERUNG DES HAUSES

Gerade in jener Allee mit den prunkvollen Häusern sticht eines aus der Masse hervor, das vor allem durch fehlenden Glanz und geringe Größe auffällt – ein unverziertes und darum als „öde“ bezeichnetes Haus. Der Erzähler entdeckt es an einem verhängnisvollen Tag, der seine Überzeugungen im Laufe der Handlung ins Wanken bringen wird:

Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach. Denkt euch ein niedriges, vier Fenster breites, von zwei hohen schönen Gebäuden eingeklemmtes Haus, dessen Stock über dem Erdgeschoß des nachbarlichen Hauses hervorragt, dessen schlecht verwahrtes Dach, dessen zum Teil mit Papier verklebte Fenster, dessen farblose Mauern von gänzlicher Verwahrlosung des Eigentümers zeugen. (EH, S. 162)

Überrascht über seine Entdeckung richtet sich der Erzähler nochmals direkt an sein Publikum: „Denkt euch, wie solch ein Haus zwischen mit geschmackvollem Luxus ausgestaffierten Prachtgebäuden sich ausnehmen muss.“ (EH, S. 162) Er lässt das Publikum durch seine eigenen Augen einen Blick auf das Gebäude werfen, dessen „Fenster dicht verzogen waren“, dessen „gewöhnliche Glocke am Torwege fehlte“, ja dass schließlich „nirgends ein Schloss, ein Drücker“ (EH, S. 162) am Torweg, der zugleich als Haustür dient, angebracht worden ist. Letztendlich gelangt Theodor zu der Überzeugung, dass „dieses Haus ganz unbewohnt sein müsse, da ich niemals, niemals, so oft und zu welcher Tageszeit ich auch vorübergehen mochte, auch nur die Spur eines menschlichen Wesens darin wahrnahm“. (EH, S. 162) Das kleine, vernachlässigte Haus mutet nun auch für die Lesenden befremdlich zwischen den großen, prachtvollen Bauten an. Im Zuge dieser Beschreibung stellt sich ein erstes leichtes Unbehagen ein, bei dem/der RezipientIn kommt die Vermutung auf, dass hinter dem Haus ein Geheimnis verborgen und dass dessen Geschichte mit einer unheilvollen Wendung verknüpft ist. Auch der Erzähler selbst wundert sich in seiner Geschichte über dieses Haus in einer derart noblen Gegend: „Ein unbewohntes Haus in dieser Gegend der Stadt!“ (EH, S. 166) Und doch scheint dieses Haus älter als die meisten zu sein und immer schon an dieser Stelle zu stehen. In diesem Haus treffen sich Zeit und Raum:

Als noch keins der Prachtgebäude existierte, die jetzt unsere Straße zieren, stand dies Haus, wie man mir erzählt hat, schon in seiner jetzigen Gestalt da, und seit der Zeit wurd' es nur gerade vor dem gänzlichen Verfall gesichert. (EH, S. 166)

Auch die Bezeichnung „wunderlich“ fällt schließlich, wenn der Erzähler zunächst auch noch versucht, sich das Aussehen des Hauses rational zu erklären:

*Eine wunderliche Erscheinung und doch findet das Ding vielleicht darin seinen natürlichen einfachen Grund, dass der Besitzer auf einer lange dauernden Reise begriffen oder auf fernen Gütern hausend, dies Grundstück weder vermieten noch veräußern mag, um, nach ***n zurückkehrend, augenblicklich seine Wohnung dort aufschlagen zu können.* (EH, S. 162)

Die Erklärung erscheint logisch, und doch lässt sich der Zweifel nicht ganz abschütteln, da man als RezipientIn nach der einleitenden Rahmenhandlung bereits mit unheimlichen

Hintergründen rechnen muss. Und der Ich-Erzähler gibt den Lesenden recht. Er bezeichnet sich selbst als einen Menschen, der sich „von jeher als Geisterseher gebärdete“, der an Geistererscheinungen geglaubt hat in seinen Jugendjahren, die ihm seine rational denkenden Freunde „mit derbem Verstand“ (EH, S. 162f) immer ausreden mussten. Er diskreditiert sich zunächst selbst, nur um seine Zuhörerschaft in einer Wende zu versichern, dass sie ihm Unrecht tue, wenn sie die Ereignisse im öden Haus nicht so interpretiere wie er:

Nun! Zieht nur eure spitzfündigen Gesichter, wie ihr wollt, gern zugestehen darf ich ja, dass ich oft mich selbst recht arg mystifiziert habe, und dass mit dem öden Hause sich dasselbe ereignen zu wollen schien, aber – am Ende kommt die Moral, die euch zu Boden schlägt, horcht nur auf! – Zur Sache! (EH, S. 163)

Das Haus rückt immer stärker in den Fokus und die eigentliche Handlung der Binnenerzählung scheint ihren Lauf zu nehmen – immer um das Haus herum gruppiert, das zum zentralen Handlungsort wird. Es nimmt Theodor auf eigene Art gefangen, der nunmehr „das fabelhafte Haus im Auge zu behalten“ nicht unterlässt und mit „frommer ritterlicher Treue am Wunderbaren festhält“ (EH, S. 164), denn das Haus fesselt seinen Blick und bannt seine Gedanken. Auch an dieser Stelle kann man eindeutig eine Anlehnung an das gotische Mittelalter – ein Merkmal schwarzromantischer Schreibweise – feststellen, die Hoffmann bewusst eingebaut hat. Das Haus öffnet sich Theodor langsam und er kann hinter die Fassade blicken. Doch nähere Ausführungen dazu folgen im Kapitel über das Unheimliche des Hauses.

5.1.4. BESONDERE BEDEUTUNG DES INTERIEURS

Hervorgehoben werden vor allem das letzte Fenster im oberen Stock des öden Hauses bzw. dessen Fensterbank. Die Fenster des Hauses sind, wie bereits beschrieben, immer verdunkelt – verhängt von Vorhängen und Jalousien. Damit soll der Blick von außen ins Innere des Hauses verwehrt werden. Dem Fenster kommt seine zentrale Rolle als Schwelle zu, wenn es verhindern soll, dass nichts von innen nach außen dringt bzw. nichts von außen nach innen. Was sich im Inneren des Hauses abspielt, geht sozusagen niemanden aus der Außenwelt etwas an. Das ändert sich, als Theodor eines Abends einen Fuß über die Türschwelle setzt, als er die Gelegenheit nutzt und durch die offene Tür zu drängen versucht und somit die Handlung ins Rollen bringt. Es handelt sich dabei um eine „Raumüberschreitung“, die Grenze

der Tür wurde überschritten und der Übergang in eine andere Welt hat stattgefunden.⁴⁷⁷ Im Falle dieser Erzählung wird zwar nicht wirklich eine andere Welt betreten, doch scheinen Protagonist und LeserIn bei der Beschreibung des Interieurs in die Vergangenheit zurückversetzt zu werden. Der Torwächter, der Hausverwalter, kann nicht gänzlich Theodors Eindringen verhindern. Damit durchbricht dieser eine Art Bannkreis an der Türschwelle und wird fortan in die unheimlichen Ereignisse hineingezogen, die sich im Haus abspielen. „Nun gingen, wie geweckt, durch mein Eindringen in das geheimnisvolle Haus, die Abenteuer auf!“ (EH, S. 172), so berichtet Theodor. Am nächsten Tag ist „die äußere Jalousie ganz, der innere Vorhang halb aufgezogen“ (EH, S. 172), der Blick wird nun nicht mehr behindert durch schwellenhafte Gegenstände, Gegenstände der Schatten, denen eine Blick und Erkenntnis regulierende Funktion zukommt.

Der erste Blick, den er von der Türschwelle aus ins Haus wirft, scheint sich nicht mit den Geräuschen zu decken, die er durch die Tür vernimmt, als der Hausverwalter von innen abschließt:

Ich vernahm, wie er keuchend und hustend mit dem klirrenden Schlüsselbunde über den Flur wegscharrte und dann Stufen, wie mir vorkam, herabstieg. Ich hatte in der kurzen Zeit so viel bemerkt, dass der Flur mit alten bunten Tapeten behängt, und wie ein Saal mit großen, mit rotem Damast beschlagenen Lehnssesseln möbliert war, welches denn doch ganz verwunderlich aussah. (EH, S. 172)

Die Innenausstattung wirkt auf den Erzähler „wunderlich“. Sie scheint offensichtlich sehr alt zu sein und aus dem gotischen Mittelalter zu stammen. Auch hierin zeigt sich ein klassisches Merkmal der schwarzromantischen Literatur. Auch als Theodor an späterer Stelle das Haus betritt, erinnert es mit seinen verwinkelten Gängen, dem „matterleuchteten Hausflur“, dem „mit vielen Kerzen hell erleuchteten Saale, der in altertümlicher Pracht mit vergoldeten Meublen [sic!] und seltsamen japanischen Gefäßen verziert war“ und dem „starkduftenden Räucherwerk“, das „in blauen Nebelwolken“ (EH, S. 184) wallt, an ein Schloss und man fühlt sich auch als LeserIn in ein mittelalterliches Gebäude zurückversetzt. Auf seiner Flucht aus dem Haus fällt Theodor eine Treppe hinab – „der Boden unter meinen Füßen schwand, ich fiel eine Treppe herab“ (EH, S. 185) – und „traf auf eine Tür so hart, dass sie aufsprang und ich der Länge nach in ein kleines Zimmer stürzte“ (EH, S. 185), welches vom Hausverwalter bewohnt wird. Auch an dieser Stelle wird man mit typischen schwarzromantischen Merkmalen konfrontiert – die verwinkelten Gänge, undurchsichtige Treppen, durch welche

⁴⁷⁷ Vgl. Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.: Lang 2001 (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft; Bd. 1) S. 121.

man plötzlich in die Tiefe stürzt und eine Tür im Keller, die sich plötzlich öffnet. All dies vermittelt sowohl Protagonist als auch LeserIn das Gefühl, im Haus gefangen zu sein, sich in ihm verirrt zu haben und den Weg nach draußen nicht mehr zu finden. Treppen führen hinab zu dunklen Kellerräumen, die unberechenbar zu sein scheinen.

In der Erzählung bedeuten das verhängte Fenster, die Mauer zum Nachbargrundstück und die Haustür die Grenze zwischen Innen- und Außenraum – im konkreten wie im übertragenen Sinne.⁴⁷⁸ Erst durch Theodors Beobachten durch einen Spiegel werden die Grenzen des verschlossenen Raumes langsam ambivalent und vorübergehend aufgehoben.⁴⁷⁹ Diese Grenze wird schließlich gänzlich durchbrochen, als er ins Haus eindringt. Die symbolische Funktion der Raumüberschreitung besteht in der Aufhebung der Grenzen einer möglichen, real inszenierten Welt, aber auch der Grenzen der Persönlichkeit.⁴⁸⁰ Das zeigt sich vor allem im Wahnsinn, dem die schwarzromantischen Protagonisten nach der Grenzüberschreitung verfallen, so auch Theodor.

5.1.5. PERSONEN-HAUS - VERBINDUNGEN

In Hoffmanns Erzählung besteht eine enge Personen-Haus-Verbindung. Nachdem sich herausgestellt hat, dass das Haus nicht vom Konditor gekauft worden ist, erfährt der/die RezipientIn zunächst nur, dass das Haus einer gewissen Gräfin von S. [nach romantischer Tradition werden adelige Nachnamen abgekürzt; Anm.] gehöre, die auf ihren Gütern lebe und seit vielen Jahren nicht in ***n verweilt habe, von ihrem Hausverwalter aber jeden Tag zurückerwartet werde, weshalb das Haus auch nicht vermietet oder verkauft werden könne.

Eng zum Haus gehören auch der Hausverwalter und dessen Hund, die vom Nachbarn, dem Konditor folgendermaßen beschrieben werden: „Nur zwei lebendige Wesen hausen darin, ein steinalter menschenfeindlicher Hausverwalter und ein grämlicher lebenssatter Hund, der zuweilen auf dem Hinterhofe den Mond anheult.“ (EH, S. 166) Wenig später bekommt der Ich-Erzähler Verwalter und Hund selbst zu Gesicht und bewertet sie wie folgt:

Denkt euch einen kleinen dünnen Mann mit einem mumienfarbnen Gesichte, spitzer Nase, zusammengekniffenen Lippen, grün funkelnden Katzenaugen, stetern wahnsinnigern Lächeln, altmodig mit aufgetürmtem Toupet und Klebelöckchen frisiertem stark gepudertem Haar, großem Haarbeutel, Postillon d`Amour, kaffeebraunem altem verbleichtem, doch wohlgeschontem, gebüxtetem Kleide,

⁴⁷⁸ Vgl. ebd., S. 123.

⁴⁷⁹ Vgl. ebd., S. 123.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 124.

grauen Strümpfen, großen abgestumpften Schuhen mit Steinschnällchen. Denkt euch, dass diese kleine dürre Figur doch, vorzüglich was die übergroßen Fäuste mit langen starken Fingern betrifft, robust geformt ist, und kräftig nach dem Ladentisch hinschreitet, dann aber [...] mit ohnmächtiger klagender Stimme herausweint. (EH, S. 167)

Die Gestalt wirkt, gemäß der schwarzromantischen Literatur, suspekt, unheimlich und dubios. Der/die RezipientIn kann ihr nicht trauen, hinter der ausführlich beschriebenen äußerlichen Erscheinung scheint ein zwielichtiger Charakter zu stecken, der etwas zu verbergen hat, wie an späterer Stelle deutlich hervortritt. Der Hausverwalter nimmt gleichzeitig auch die Rolle des Hauswächters ein, der keine Person, ja keinen Blick ins Haus lässt. Anfragen seiner Nachbarn bezüglich des „Spuks“ tut er mit den Worten, dass es nicht spuke, ab. Er wird als strenger Hüter präsentiert, der gewissermaßen an das Haus gebunden ist und es mit seinem Hund nur in einem gewissen Radius verlassen kann.

Unklar bleibt zunächst, ob die zarte, weiße Frauenhand, die Theodor eines Tages im Fenster sieht, jener Gräfin von S. gehört. Die Perspektive erweitert sich, als der Erzähler am Tag nachdem er die Schwelle überschritten hat, eine Frauengestalt im Fenster stehen sieht, die ihn in seinen Bann zieht. Sie bewegt sich nicht und er kann den Blick nicht mehr von ihr lösen, postiert sich auf einer Bank gegenüber dem Haus und beobachtet sie, die seinen Blick zu erwidern scheint, durch einen kleinen Handspiegel, den er einem italienischen Händler abgekauft hat: „Doch, indem ich nun länger und länger das Gesicht im Fenster anblickte, wurd‘ ich von einem seltsamen, ganz unbeschreiblichen Gefühl, das ich beinahe waches Träumen nennen möchte, befangen.“ (EH, S. 173) Theodors Blick bleibt im Spiegel, in diesem Zwischenraum gefangen, als er die geheimnisvolle Frau anstarrt, die zum Haus zu gehören scheint. Er wird von einem älteren Herrn darüber aufgeklärt, dass die Dame im Fenster ein Bild war, das vom Hausverwalter abgestaubt worden ist, doch ihr Gesicht verfolgt ihn auch weiterhin im Spiegel. Spiegel stellen eine Sonderform des Raums dar, denn in ihnen sehen wir einen Raum im Raum. Murnane bezieht sich auf Foucault, der Heterotopien als reale Orte betrachtet, während Murnane selbst Foucaults Beispiel des Spiegels, der als „Ort ohne Ort“ gesehen wird, in dem „ich mich [sehe; Anm. Murnanes], wo nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut“, heranzieht.⁴⁸¹ Claudia Lieb schreibt in ihrem Essay über den künstlich geschliffenen Spiegel in der romantischen Literatur, dass er nicht nur die mediale Brechung des Blicks unterstreiche, sondern auch auf den künstlichen Schliff einer literarischen Zeichenwelt anspiele, wo das Subjekt zwanglos in

⁴⁸¹ Vgl. Murnane: Heterotopien, S. 112.

die verwirrendsten Abwandlungen seiner selbst aufgefächert werden könne.⁴⁸² Literarische Spiegelszenarien würden häufig in der Erfahrung von Destabilisation für die betroffene Person enden.⁴⁸³ Theodor verstrickt sich im Raum des Spiegels, das Gesicht der Frau verfolgt ihn überallhin, bis er auf Rat seiner Freunde einen Psychiater aufsucht, um seinen beginnenden Wahnsinn zu bekämpfen. Im Spiegelmotiv, im Motiv der starrenden Augen, die von etwas oder jemandem, vor allem einer weiblichen Figur, in Bann gehalten werden oder jemanden aus einem Spiegel heraus anstarren, im Fenster und im italienischen Händler, einer Anlehnung an Spalanzani, lassen sich typisch hoffmannsche Motive wiederfinden, die auch in andere Nachtstücke, allen voran in den *Sandmann*, eingebaut sind. Doch es soll bei diesem kurzen Hinweis bleiben.

Allmählich erfährt man mit Theodor und gleichsam durch seine Erzählung, wie das Haus und seine Bewohner miteinander verknüpft sind. Ursprünglicher Eigentümer des Hauses ist der Graf von Z., welcher einer seiner beiden Töchter, nachdem sie erste Anzeichen von Wahnsinn gezeigt hat, erlaubt, das Haus in der Allee in ***n als unabhängigen Haushalt zu führen und es ihr schließlich als Eigentum schenkt. Gräfin Angelika bezieht das Haus schließlich mit dem Hausverwalter ihres Vaters und einer alten Zigeunerin. Sie verfällt immer stärker dem Wahnsinn, nachdem der Mann ihrer Schwester, welchen sie immer begehrt hat und ursprünglich heiraten wollte, im Haus in ***n stirbt, und muss vom Hausverwalter betreut werden, der auch vor gewaltvollen Handlungen nicht zurückschreckt („durch harte grausame Misshandlungen den Ausbrüchen des Wahnsinns zu steuern gesucht“ (EH, S. 193)). Als Theodor schließlich auf die alte, wahnsinnige Frau trifft, beschreibt er sie mit einem Gefühl der tiefsten seelischen Erschütterung:

Mit dem wiederholten gellenden Ruf [...] trat sie mit ausgebreiteten Armen mit entgegen – und ein gelbes, von Alter und Wahnsinn grässlich verzerrtes Antlitz starrte mir in die Augen. Von tiefem Entsetzen durchbebt wankte ich zurück; wie durch den glühenden, durchbohrenden Blick der Klapperschlange festgezaubert, konnte ich mein Auge nicht abwenden von dem greulichen alten Weibe, konnte ich keinen Schritt weiter mich bewegen. [...] da war es mir, als sei das scheußliche Gesicht nur eine Maske von dünnem Flor, durch den die Züge jenes holden Spiegelbildes durchblickten. (EH, S. 184)

Die Geschichte und auch die Tatsache, dass sich Angelika seit Jahren in dem Haus aufhält, sind lange vertuscht worden, zum Schluss der Erzählung kommt jedoch die Wahrheit ans Licht. Die Geräusche wie das unheimliche Singen einer alten Frau, die Klagelaute und

⁴⁸² Vgl. Lieb: Und hinter tausend Gläsern, S. 58.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 58.

Seufzer lassen sich somit rational erklären – ganz im Sinne des *explained supernatural*. Diese spezielle Technik, mithilfe derer die AutorInnen der Schauerliteratur versuchen, die mühsam aufgebaute, mystifizierende Handlung im Nachhinein rational zu erklären, ist in zahlreichen Schauergeschichten vom Zeitalter der Aufklärung bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts hinein zu finden und hat auch die Entwicklung der Kriminal- und Detektivgeschichte maßgeblich mitbestimmt.⁴⁸⁴ Gerade durch die rationale Auflösung der unheimlichen Geschehnisse kann Hoffmanns Erzählung auch zu Todorovs Kategorie des *Fantastisch-Unheimlichen* und zu Wüchsers Kategorie des *reduziert Fantastischen* gezählt werden – die unheimlichen Ereignisse lassen sich als „Furcht einer entgleisten Einbildungskraft“ bzw. als Wahnsinn erklären. Die Erzählung weist jedenfalls in der Binnenerzählung Elemente fantastischer Literatur auf, auch wenn sie grundsätzlich nicht zum Kanon der Fantastik gezählt wird.

Gräfin Angelika und Theodor sind nach ihrem Zusammentreffen schließlich eine zeitlang über sonderbare unsichtbare Bande miteinander verbunden, die sich erst lösen, als sie stirbt: „Ich glaube, dass die Alte in dem Augenblick, als ein ganz besonderes Wohlsein mein Innerstes durchströmte, gestorben ist.“ (EH, S. 194) Der Bann lockert sich, als er ihr in einem ersten Höhepunkt im Haus selbst begegnet und endet schließlich, als sie stirbt – ganz nach dem schwarzromantischen Prinzip des Magnetismus. Unheimlich scheinen jedoch auch Haus und Angelika miteinander verbunden zu sein, denn so, wie sie körperlich immer stärker verfällt, ist dies auch beim öden Haus der Fall.

5.1.6. SPRACHVERWENDUNG BEI HAUS UND RAUM

Auffällig gewählt hat Hoffmann den Titel „ödes Haus“, der sich auf die Beschreibung des Hauses durch den Ich-Erzähler als „ödes Haus“ oder „verödetes Haus“ (EH, S. 163) bezieht. Der Begriff lässt den/die LeserIn an Wüsten, einsame Landstriche und unbebautes, unwirtliches Gebiet denken – nichts, das man sofort mit einer Stadt in Verbindung bringen würde. Doch diese Konnotationen erfüllen ihren Sinn – sie lassen das Haus noch deplatziertes wirken, steht die Stadt doch für dicht besiedeltes Gebiet und sehr viele Menschen auf engem Raum (hier sei nochmals an das Bild des „Bienenstocks“ erinnert). Ein verwahrlostes, heruntergekommenes, ödes Haus fällt inmitten von prachtvollen Häusern und belebten Straßen noch stärker ins Auge und erweckt rein durch sein Aussehen bereits unheimliche Gefühle auf Seiten der BetrachterInnen.

⁴⁸⁴ Vgl. Stölzel: *Nachtmeerfahrten*, S. 28.

Die Räume des Hauses selbst werden nach schwarzromantischem Stil gestaltet, wie im Kapitel über die Bedeutung des Interieurs bereits ausführlich behandelt worden ist. Auf eine hervorstechende Formulierung Hoffmanns soll an dieser Stelle noch eingegangen werden, und zwar: „indes in den obern Stockwerken Leute der beschriebenen Klasse hausen.“ (EH, S.161) Hier scheint sich ein interessanter Widerspruch versteckt zu haben, denn „hausen“ würde man nach heutiger Begriffsauffassung nicht mit dem Lebensstil reicher Menschen in Verbindung bringen. „Hausen“ bedeutet, keinen besonderen Wert auf das Aussehen, die Gemütlichkeit, die Ästhetik und die Sauberkeit seines Heims zu legen, sondern das Haus bzw. die Wohnung lediglich als Schutz vor äußeren Einflüssen zu betrachten, während ein Gebäude bzw. Haus oder eine Wohnung gerade jenen reichen Menschen als Prestigeobjekte dienen.

5.1.7. DAS UNHEIMLICHE DES HAUSES

Zum ersten Mal mit dem Unheimlichen werden die RezipientInnen bei der Beschreibung des Hauses konfrontiert. Die idyllische Atmosphäre, die mit der Schilderung der prachtvollen Allee mit ihren teuren Häusern aufgebaut wird, wird mit einem Schlag zerstört, als der imaginäre Blick auf besagtem Haus hängen bleibt. In seiner Andersartigkeit, seiner offensichtlichen Verlassenheit und Baufälligkeit wird es nicht nur zu einem Fremdkörper in jener Straße, sondern überhaupt in der als prachtvoll beschriebenen Residenzstadt. Die Vorankündigungen des Erzählers, dass, auch wenn man ihm widersprechen möchte, die kommenden Geschehnisse im Haus dem Bereich des Wunderlichen bzw. Unheimlichen zugeordnet werden können, lässt das Unheimliche des Hauses bereits eingangs der Erzählung erahnen.

Die unheimlichen Geschehnisse nehmen ihren Lauf, als der Erzähler, der in der Allee steht und wieder einmal das öde Haus anstarrt, von einem Bekannten namens Graf P. angesprochen wird, der durch eigene Forschungen hinter das fantastische Geheimnis des Hauses gekommen ist. Der Erzähler nimmt sich als Kenner dieser Geschichte heraus, verweigert sie aber seinen Zuhörern, da seine eigenen Erlebnisse mit dem Haus ihn derart mitgenommen hätten, dass er die Kraft für seine persönlichen Erfahren bräuchte:

Es wäre wohl recht, dass ich euch die Geschichte des Grafen, die ich noch klar und deutlich im Sinn habe, mitteilte, doch schon jetzt fühle ich mich durch das, was sich wirklich mit mir zutrug, so gespannt, dass ich unaufhaltsam fortfahren muss. (EH, S. 163)

Durch die laufenden Vorausdeutungen auf das unheimliche Geschehen wird der Spannungsbogen weiterhin aufgebaut. Als LeserIn beginnt man nun, sich erste Gedanken darüber zu machen, was sich in dem Haus zugetragen haben könnte. Ein erstes Abfallen dieser Spannung kann mit einer vorläufigen Auflösung, was sich tatsächlich im Haus befindet, erfolgen:

Wie war aber dem guten Grafen zu Mute, als er mit der Geschichte fertig, erfuhr, dass das verödete Haus nichts anders enthalte, als die Zuckerbäckerei des Konditors, dessen prachtvoll eingerichteter Laden dicht anstieß. Daher waren die Fenster des Erdgeschosses, wo die Öfen eingerichtet, vermauert und die zum Aufbewahren des Gebacknen im obern Stock bestimmten Zimmer mit dicken Vorhängen gegen Sonne und Ungeziefer verwahrt. (EH, S. 163f)

Doch Erleichterung will sich angesichts der erschütterten Mienen der beiden Wissenden nicht einstellen. Noch werden den RezipientInnen die unheimlichen Erfahrungen des Erzählers vorenthalten. Der Erzähler fühlt sich mit dieser vernünftigen Aufklärung überfordert, sie hat „die Wirkung eines Sturzbades“ auf ihn, gleich „dem Poetischen feindlichen Dämon den Süßträumenden empfindlich und schmerzhaft bei der Nase“ (EH, S. 164) packt. Doch der Erzähler ist genauso wie sein Publikum weiterhin gespannt und geht nach wie vor täglich an dem Haus vorüber, um es zu studieren, stets begleitet von einem „leisen Frösteln“, das ihm „durch die Glieder bebt“ und dabei „allerlei seltsame Gebilde von dem [heraufbeschwört; Anm.], was dort verschlossen“ (EH, S. 164). Dieser erste Abfall des Spannungsbogens bietet nur eine kurze Zeit der Erholung. Denn der neugierige Erzähler, ganz Kind seiner Zeit, geht der Geschichte hinter dem Haus weiter auf den Grund. Er besucht die Konditorei und verwickelt den Konditor in ein lockeres Gespräch, in welchem eindrücklich geschildert wird, inwiefern das Haus unheimlich ist, welche Geräusche es zu einem unheimlichen Haus werden lassen:

[...] mit dem Hause nebenan hat es eine eigne Bewandnis. [...] Nach dem allgemeinen Sage soll es in dem öden Gebäude spuken, und in der Tat, mein Bruder (der Besitzer des Ladens) und ich, wir beide haben in der Stille der Nacht, vorzüglich zur Weihnachtszeit, wenn uns unser Geschäft hier im Laden wach erhielt, oft seltsame Klagelaute vernommen, die offenbar sich hier hinter der Mauer im Nebenhause erhoben. Und dann fing es an so hässlich zu scharren und zu rumoren, dass uns beiden ganz graulich zu Mute wurde. (EH, S. 166)

Ergänzt werden diese gruselig anmutenden Scharr- und Kratzgeräusche durch eine scheinbar menschliche Stimme, die im Hause singt und körperliche Angstreaktionen hervorrufen kann:

Auch ist es nicht lange her, dass sich zur Nachtzeit ein solch sonderbarer Gesang hören ließ, den ich Ihnen nun gar nicht beschreiben kann. Es war offenbar die Stimme eines alten Weibes, die wir

vernahmen, aber die Töne waren gellend klar, und liefen in bunten Kadenzen so hoch hinauf, wie ich es, [...], noch nie gehört habe. [...] doch ich konnt' [...] das tolle gespenstige Singen nicht lange anhören, denn mir standen die Haare zu Berge. (EH, S. 166f)

Wenn keine lauten Geräusche von der Straße her ins Haus dringen, dann hören die Bewohner „auch in der hintern Stube tiefe Seufzer, und dann ein dumpfes Lachen, das aus dem Boden hervorzudröhnen scheint“, doch wenn sie die Ohren an die Wand legen, um ins Nachbarhaus hinüber zu lauschen, „vernimmt man bald, dass es eben auch im Hause nebenan so seufzt und lacht“ (EH, S. 167). Die Geräusche erinnern an die Geistererzählungen der früheren Schauergeschichten. In Hoffmanns Erzählungen finden sich im Allgemeinen nicht selten typische Elemente der Gespenstergeschichte, wie sie seit der Aufklärung oftmals publiziert worden ist: Erstens erscheint ein Gespenst nach einem nur ihm bekannten Gesetz, zweitens präsentieren sich die Gespenster der Literatur nicht mehr als „kettenrasselnde Ungetüme in blutbefleckten Laken“, sondern „eigentümlich schemenhaft, unkörperlich, botschaftslos und stumm“.⁴⁸⁵ In Bezug auf die Geräusche in *Das öde Haus* handelt sich um die klischeebehafteten, Gespenstern vorgeschriebenen Laute wie Klagen, Seufzen, Scharren oder verzerrtes Singen. Hoffmann spielt hier bewusst mit der tief sitzenden menschlichen Angst vor wiederkehrenden Geistern. Hinzu kommen noch seltsame Gerüche aus einer „eisernen Röhre, die aus der Mauer hervorragt“ – „die raucht bisweilen so stark, selbst im Sommer“ (EH, S. 167). Auf den starken Rauch angesprochen, verweist der Hausverwalter darauf, dass er koche, doch die Nachbarn empfinden diese Antwort als merkwürdig, „denn oft verbreitet sich, eben wenn jene Röhre recht stark raucht, ein sonderbarer ganz eigentümlicher Geruch“ (EH, S. 167). Visuelle, auditive und olfaktorische Eindrücke fügen sich langsam zu einem Gesamtbild zusammen, das im Unterbewusstsein in unheimliches Geschehen als Ursache dafür erahnen lässt, auch wenn sich der Verstand nach wie vor weigert, an derartige Ereignisse zu glauben.

Das Haus wird, in Verbindung mit dem Spiegel, durch den es von Theodor angestarrt wird, immer unheimlicher. Offensichtlich liegt ein Bann auf dem jungen Mann, denn er kann sich nicht mehr vom Haus lösen. Tag um Tag, Stunde um Stunde betritt er die Allee, um sich vor dem Haus zu positionieren, es anzustarren und im Fenster nach jener schönen Frauenfigur zu suchen. Er versucht sich gegen den Drang zu wehren, schafft es jedoch nicht. Im Spiegel wird der Blick auf das Haus reflektiert und gebannt. Spiegel als unheimliche Orte mit ihrer Reflexion der realen Welt schüren unsere Angst. Freud hat in ihnen unsere Urange vor

⁴⁸⁵ Vgl. Brittnacher: Ästhetik des Horrors, S. 75.

Doppelgängern gesehen, wenn wir uns in einem Spiegel betrachten. Wir scheinen nie sicher sein zu können, ob Spiegel tatsächlich die Realität widerspiegeln, oder sie verzerren, Dinge zeigen, die nicht greifbar, nicht „da“ sind. Der Ich-Erzähler hat Angst vor dem Spiegel – und wir mit ihm. Der Spiegel, mittels welchem das öde Haus betrachtet wird, schürt Ängste in uns, die wir uns nicht erklären können.

Die Ereignisse spitzen sich schließlich zu, als Theodor eines Nachts aufgewühlt in das Haus einbricht, „rasend vor dürstendem Liebesverlangen stürzte ich auf die Tür; sie wich meinem Druck, ich stand auf dem matterleuchteten Hausflur, von einer dumpfen schwülen Luft umfangen“ (EH, S. 184), und ihn eine alte Frau mit verzerrten Gesichtszügen mit den Worten „Willkommen – willkommen, süßer Bräutigam – die Stunde ist da, die Hochzeit ist nah!“ (EH, S. 184) begrüßt. Hat Theodor zu Beginn noch gedacht, es wäre seine junge Angebetete, wird die Frau immer älter und hässlicher und stürzt sich rasend auf ihn, nur der Hausverwalter hält sie in Schach, rettet ihn und bittet ihn, zu gehen. Beim Schauerelement im Sinne Trautweins handelt es sich in diesem Fall um einen ortsgebundenen Bedroher, denn Angelika kann das Haus nicht verlassen, sie wird vom Verwalter in diesem festgehalten. Aber auch das Haus muss als aktive Schauergröße betrachtet werden, denn einerseits steht es in Verbindung mit dem Seelenleben seiner Bewohnerin, andererseits bewirkt es selbst ein unheimliches Gefühl beim Betrachter bzw. Eindringling. Das Haus wirkt bedrohlich, als würde es den Ich-Erzähler verschlingen wollen und ihn nicht mehr entkommen lassen auf die Straße zu seinesgleichen. Man empfindet mit dem Protagonisten die Angst, sich im Haus zu verirren, verstört von den Geschehnissen, die sich in ihm abspielen – „jener Auftritt im öden Gebäude wie das unvermutete Hineingeraten in ein Tollhaus“ (EH, S. 186). Eine Angst wird geweckt, zwanghaft im Haus festgehalten zu werden, gequält und niemals wieder die Freiheit genießen zu können. Darunter mischt sich die Angst, verrückt zu werden, seinen Verstand zu verlieren. Auch hier spiegeln sich Grundängste des Menschen wider: wahnsinnig und somit von der Gesellschaft ausgeschlossen zu werden. Psychisch kranke, „wahnsinnige“ Menschen wurden im 19. Jahrhundert von der Gesellschaft nicht akzeptiert und in Irrenhäusern weggeschlossen, wo sie sich zweifelhaften „Heilmethoden“ ausgesetzt sahen. Noch heute schwingt diese alte Angst vor der Unberechenbarkeit im Umgang mit psychisch kranken Menschen mit; aufgelassene Anstalten für psychisch kranke Menschen werden oftmals in Verbindung mit unheimlichen Häusern gebracht, in denen sich die erlebten Traumata nach wie vor halten und die Seelen der Gepeinigten die Lebenden heimsuchen. Auch das öde Haus stellt eine Art Irrenhaus dar, wird doch eine alte, geistig kranke Frau von ihrem „Pfleger“, dem

Hausverwalter, in Schach gehalten und betreut. Das Haus scheint eine sonderbare Symbiose mit seiner Bewohnerin eingegangen zu sein – so wie sie, ist auch das Haus allmählich verfallen und spiegelt ihren inneren Zustand nach außen.

Als RezipientIn betrachtet man das Haus gleichsam durch die Augen des Nachbarn, der die unheimlichen Geräusche und Gerüche wahrnimmt, wie durch jene Theodors oder der anderen Passanten. Nicht erklärbare Geräusche und sonderbare Gerüche dringen aus dem Haus, dazu kommt sein unansehnliches, verfallenes Äußeres, und an mehreren Stellen heißt es wortwörtlich, dass es im Haus spuke – das Haus wirkt gerade durch die Beschreibungen der scheinbaren Augenzeugen unheimlich und gewinnt durch die subjektive Bewertung an Kraft. Das Unheimliche des Hauses wirkt durch dessen Schilderungen, die einem aufgeklärten Publikum zuwider laufen müssten. Und gleichsam beginnt man selbst als RezipientIn an unheimliche Häuser zu denken, die man persönlich gesehen hat, und zieht Parallelen. Die Erzählung spielt mit unserer Angst vor dem Unerklärbaren, Sonderbaren, Wunderlichen, Unheimlichen, das unsere Sinne zu täuschen scheint und doch jeder rationalen Aufklärung trotzt.

5.2. JEREMIAS GOTTHELF: *DIE SCHWARZE SPINNE*

Höhepunkt und Abschluss restaurativ-biedermeierlicher Phantastik bildet Jeremias Gotthelfs (eigentlich Albert Bitzius) Novelle *Die schwarze Spinne*, erstmals erschienen 1842 im ersten Band der Sammlung *Bilder und Sagen aus der Schweiz*, einer sechsbändigen Sammlung Gotthelfscher Erzählungen.⁴⁸⁶ Die Erzählung verknüpft gekonnt Elemente alter Schweizer Sagen (siehe: um Lohn geprellter Teufel, verflöckte Pest, wilder Jäger, Spinne) mit einer Schauergeschichte, stützt sich auf die Sumiswalder Chronik über ein „großes Sterbet“, eine Epidemie, und August Friedrich Ernst Langbeins gleichnamige Novelle aus dem Jahr 1819 und wird ergänzt um eine Art moralische Warnung zum Schluss. Er grenzt sich insofern von den Werken der *Schwarzen Romantik* ab, als er die Moral der christlichen Theologie in den Vordergrund stellt. Hielt sich zur Entstehungszeit im 19. Jahrhundert das Interesse an der Erzählung noch in Grenzen, bzw. wurde das Werk von Gottfried Keller stark kritisiert, rückte das Buch im frühen 20. Jahrhundert stärker in den Fokus der RezipientInnen.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Vgl. Winfried Freund: *Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm*. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1990. (Sprache und Literatur; 129), S. 121.

⁴⁸⁷ Vgl. Wolfgang Mieder: *Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam 2003. (Reclams Universal- Bibliothek; 8161), S. 49.

Die Spinne als literarisches Symbol steht für das Dämonische und die Bosheit, das Weibliche, die politische Macht sowie die dichterische Produktion, wobei für die Symbolbildung die oftmals als hässlich bzw. ekelerregende Erscheinung der Spinne, ihre Art der Fortbewegung, die Art des Beutefangs, ihr Biss, ihr Gift, ihr Fortpflanzungsverhalten sowie die Feinheit des von ihr produzierten Gewebes und die Art von dessen Produktion wichtig sind.⁴⁸⁸ Auf die Bedeutung bzw. Assoziation der Farbe Schwarz wurde bereits ausführlich eingegangen. An dieser Stelle soll noch einmal erwähnt werden, dass die Spinne in dieser Erzählung auch noch eine schwarze Farbe besitzt – doppeltes Unglück sozusagen.

Zunächst erfolgt noch ein kurzer Exkurs zur Spinne als Sagengestalt, denn der Aberglaube in Bezug auf die Spinne ist sehr alt und vielschichtig. In Europa überwog die negative Symbolik der heimtückischen Blutsaugerin, die ihre Opfer zuvor umgarnt.⁴⁸⁹ So wurde im Mittelalter geglaubt, dass sie alle Speisen vergifte und auch noch in späteren Jahrhunderten war die Ansicht weit verbreitet, dass der Stich der (Kreuz-)Spinne tödlich sei und sie das Hausgesinde vergifte, indem sie ihr Gift von der Zimmerdecke in die Suppenschüssel herablasse.⁴⁹⁰ Wer mit dem Saft von Spinnen unmittelbar in Berührung kam, galt als dem Tode geweiht, und noch im 17. Jahrhundert wurden sogenannten „böse Tränke“, also Giftränke, aus dem Gemisch von Wein und Spinnen zubereitet, ebenso wurden Kreuzspinnen wie Gift eingegeben.⁴⁹¹ Die (Kreuz)Spinne könne aber auch wohltätig wirken, indem sie alles Gift im Haus an sich ziehe und aus allem Gift sauge.⁴⁹² Es verwundert nicht, dass die Spinne in zahlreichen europäischen Sagen eine Hauptrolle einnimmt. Beispielsweise verlässt die Seele einer schlafenden Hexe deren Körper in Spinnengestalt, indem sie ihr aus dem Mund kriecht und auf diesem Wege wieder zurückkehrt, aber auch in enge Verbindung mit dem Teufel, oder als Teufel in Spinnengestalt selbst, wird die Spinne gebracht.⁴⁹³ Nach einer Emmentaler Sage küsst der Teufel die Wange einer Frau und erzeugt dadurch eine schwarze Beule, aus der eine schwarze Spinne hervorkriecht und nach dem Tod der Frau setzt sich die Spinne auf andere Personen, die sämtliche schwarze Beulen empfangen, welche die Pest symbolisieren.⁴⁹⁴ Letztendlich wird die Spinne in einen Balken verpflockt, ähnlich der

⁴⁸⁸ Vgl. Christiane Weller: Spinne. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 417f, hier S. 417.

⁴⁸⁹ Vgl. Wetzel: Spinne, S. 280.

⁴⁹⁰ Vgl. Richard Riegler: Spinne. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 8: Silber – Vulkan. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 265- 282, hier Sp. 267.

⁴⁹¹ Vgl. ebd., Sp. 267.

⁴⁹² Vgl. ebd., Sp. 267.

⁴⁹³ Vgl. ebd., Sp. 268f.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., Sp. 269f.

Verpflockung des Teufels in Spinnengestalt in einer Appenzeller Sage.⁴⁹⁵ Und hier lassen sich auch eindeutige Parallelen zu Gotthelfs *Die schwarze Spinne* feststellen, bzw. wurde nach der Meinung von Hoffmann-Krayer die Emmentaler Sage von der schwarzen Pest nach Gotthelfs Erzählung umgebildet.⁴⁹⁶ Die Verbindung von Spinnen und der Pest geht jedenfalls schon auf das Altertum zurück, als das häufige Vorkommen von Spinnweben als Zeichen einer drohenden Pest gedeutet wurde, oder der Vergleich einer eingezapften und wieder losgelassenen Spinne, die als ein „Sterbet“ im Lande herumläuft, mit einer in eine Linde gebanntten Pest.⁴⁹⁷

5.2.1. ERZÄHLSITUATION

Jeremias Gotthelfs Erzählung lässt sich in drei Handlungen unterteilen – in eine dreiteilige Rahmenhandlung eingebettet werden zwei Binnenerzählungen, zwischen welchen mehrere Jahrhunderte liegen. Verbunden werden die beiden Binnenhandlungen durch zwei Schauersequenzen rund um das Wirken der Spinne in den Häusern: In der ersten Schauersequenz bricht das Unheil in Form der Spinne im Mittelalter über die Talbewohner herein, einige Jahrhunderte später werden deren Nachfahren bedroht. Unabhängig von der äußeren Anordnung können Schauersequenzen aufgrund ihrer spezifischen Bauform zusammenhängen und – wie im Fall der *schwarzen Spinne* – mehrere, voneinander unabhängige Betroffene von ein und derselben Schauergröße bedroht werden.⁴⁹⁸ Als Verbindung der Schauersequenzen dienen das unheimliche Haus und die schwarze Spinne, welche in Rahmen- und Binnenhandlungen die Leitmotive der Erzählung darstellen. Schauergröße ist ein ortsungebundener Bedroher – die Spinne –, der schließlich an eine bestimmte Stelle im Haus verbannt wird und durch die Jahrhunderte hindurch, und somit auch die unterschiedlichen Rahmen- und Binnenhandlungen, aktiv bleibt. Damit wird das Haus, das die Spinne beherbergt zum eigentlichen Schauerelement der Erzählung.

Der erste Teil der Rahmenhandlung beginnt in einem Schweizer Dorf in ebenjenem sagenumwobenen Haus mit der Vorbereitung auf die Taufe eines neugeborenen Kindes. Breit ausladend eröffnet der Erzähler das Geschehen mit einer sonntäglichen Idylle, die in die erste

⁴⁹⁵ Vgl. ebd., Sp. 270.

⁴⁹⁶ Vgl. ebd., Sp. 270.

⁴⁹⁷ Vgl. ebd., Sp. 270.

⁴⁹⁸ Vgl. Trautwein: Erlesene Angst, S. 102.

Erzählung des Großvaters mündet, verbunden werden alle Teile der Novelle durch das Sinnzeichen des schwarzen Fensterpfostens.⁴⁹⁹

Nach der Taufe trifft sich die große Festgesellschaft wiederum im Haus, um auf das gemeinsame Mahl und die noch erwarteten Gäste zu warten. Die Zeit bis zum gemeinsamen Festmahl vertreiben sich die Wartenden unterschiedlich. Während im Haus das Essen zubereitet wird, sitzt eine Gruppe von Leuten im Freien vor dem Haus und führt Gespräche. Die Rede kommt schließlich auf einen schwarzen Pfosten, der auffällig an dem neuen, schönen Haus hervorsticht. Nach mehrmaligen Aufforderungen beginnt der bedrängte Großvater schließlich über das Haus und das Unglück, das mit ihm durch den schwarzen Fensterbalken verbunden ist, zu erzählen.

An dieser Stelle setzt die erste Binnenhandlung ein. Die erste, weitaus längere Erzählung des Großvaters beginnt mit einer sozialkritischen Darstellung des mittelalterlichen Feudalsystems.⁵⁰⁰ Die Bauern des Tals werden von einem neuen Lehnsherrn, einem Ritter, stark unterdrückt und ausgebeutet und müssen ihre eigenen Arbeiten vernachlässigen. In der Not geht eine Frau einen Pakt mit dem Grünen, dem Teufel ein – er erfüllt die geforderten Aufgaben der Bauern, wenn er dafür das nächste ungetaufte Neugeborene erhält. Die Bauern sind entsetzt, können den Teufel jedoch immer wieder überlisten – so lange, bis ihm der Geduldsfaden reißt und aus der Wange der Frau, an jener Stelle, an welcher der Teufel den Pakt durch einen Kuss besiegelt hat, eine schwarze Spinne hervorbricht, die das große Sterben über das Tal bringt. Land und Leute werden vernichtet, bis die Spinne schließlich von einer reinen Mutter in ein Stück Holz gesperrt wird – das Holz im Fensterbalken. Mit dieser Bezwingung der Spinne und ihrer Verbannung in das Stück Holz endet die erste Binnenerzählung, die Rahmenhandlung wird fortgesetzt. Die Taufgesellschaft, der nun etwas mulmig zumute ist, begibt sich zum Mahl. Den Gästen graut davor, vor besagtem Zapfen im Fenster zu sitzen. Der Großvater beginnt zu beschwichtigen und erzählt die Geschichte schließlich weiter.

Die zweite, kürzere Geschichte spielt in einer bäuerlich-bürgerlichen Zeit, nachdem die Feudalherren ihren gesellschaftlichen Einfluss eingebüßt haben. War es in der ersten Binnenerzählung noch die Hoffart der Ritter, die das fantastische Geschehen ausgelöst hat, ist es nun jene der reich gewordenen Bauern, die von fremden Frauen in die Gemeinde

⁴⁹⁹ Vgl. Freund: Deutsche Phantastik, S. 161.

⁵⁰⁰ Vgl. ebd., S. 162.

hineingetragen wird und sich letztendlich verderbend auf die Menschen auswirkt.⁵⁰¹ Die Menschen im Tal haben viele Jahre lang in Ehrfurcht vor Gott gelebt, bevor diese Demut zu wanken beginnt und sich Hochmut unter den Menschen breit macht. Inzwischen wird jenes Haus, das die Spinne beherbergt, von den Knechten und Mägden reicher Bauern bewohnt. An einem Weihnachtsabend treiben sie den Spaß zu weit, übertreten eine Schwelle und befreien in Unachtsamkeit und Leichtsinn die Spinne, die sofort aus dem Zapfen gekrochen kommt. Ein Mann aus dem unkontrollierten und verwahrlosten Gesinde zieht den Zapfen aus dem alten Holz, wodurch in teuflischer Verkehrung der Heilsgeschichte zu Weihnachten nicht der Erlöser geboren wird, sondern die todbringende Spinne, die vom sittenlosen Verhalten provoziert worden ist.⁵⁰² Das Unheil nimmt von Neuem seinen Lauf, das Tal wird mit Verderben gestraft. Schließlich findet sich ein Mann, der im Tausch gegen sein eigenes Leben die Spinne wiederum sicher im Zapfen einsperrt. Diesmal vergessen die Menschen ihre Gottesfurcht nicht, kümmern sich um die Kinder des Retters und halten dessen Taten sowie das Haus in Ehren.

In den Binnenerzählungen erhalten nicht einseitig Mann oder Frau Schuldzuweisungen, sondern die Problematik ist im Menschlichen selbst angesiedelt, dabei sollen nicht Menschentypen oder die Geschlechter charakterisiert werden, sondern die bewusste Erweiterung christlicher Gesetze auf alle Formen des Menschsein steht im Mittelpunkt.⁵⁰³ Die Handlung der beiden Binnenerzählungen weist Parallelen und doch große Unterschiede auf: „Frevler“ sind im ersten Teil der Ritter Hans von Stoffeln (ein Mann), im zweiten die „Fremde“ und ihre Verwandte (Frauen), „ausführende Frevler“ im ersten Teil die Lindauerin Christine (eine Frau), im zweiten der verwegenste Knecht (ein Mann) und Erlöser sind schließlich im ersten Teil eine fromme Frau und deren Schwiegermutter (Frauen), im zweiten Teil Christen (ein Mann).⁵⁰⁴ Das Ziel dabei ist, jeden Eindruck von geschlechtlicher Einseitigkeit aufzuheben.⁵⁰⁵ Das Taufmahl bzw. die Taufe von Neugeborenen wird zum handlungsübergreifenden Strukturmerkmal.

Ein drittes Mal begegnen die RezipientInnen der Taufgesellschaft in der Rahmenhandlung. Die Erzählung endet schließlich mit dem Anspruch der Tradition in Worten des Großvaters, wenn er von seinen Vorfahren erzählt, denen ein weiser Mann geraten habe, ruhig ein neues

⁵⁰¹ Vgl. ebd., S. 163.

⁵⁰² Vgl. ebd., S. 163.

⁵⁰³ Vgl. Mieder: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, S. 69f.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd., S. 70.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 71.

Haus an der Stelle des alten zu bauen, jedoch zwei Dinge zu bewahren: „das alte Holz und den alten Sinn“.⁵⁰⁶ Die Moral der Erzählung scheint zu sein, Traditionen zu ehren und nicht auf Altvertrautes zu vergessen sowie in Gottesfurcht bzw. -vertrauen zu leben. Das neue Haus auf altem Grund verweist nur allzu deutlich auf die restaurative Gesellschaft mit ihrer Erneuerung patriarchaler Macht – der Großvater als Erzähler verbindet dabei die vor- und nachrevolutionäre Zeit.⁵⁰⁷

5.2.2. RAUMGESTALTUNG

Das Werk ist in der Zeit des literarischen Realismus entstanden. Gregor Reichelt hat sich in seiner Abhandlung ebenfalls ausführlich mit dieser Art von Texten befasst, in welchen eine Unschlüssigkeit über die Natur der Wirklichkeit vorliege, die davon abhängt, wie die Erinnerungszeichen gedeutet würden:

*Die betrifft jene Relikte der Vergangenheit, die wie [...] das schwarze Holz bei Gotthelf, den einzigen unbezweifelbaren Realitätsgrund der mündlichen Erzähltradition bilden und die auf diese Weise die differente Zeitstruktur akzentuieren, die bezüglich der Ereignisse und ihrer Mitteilung besteht. Indem diese Zeichen jenseits der Narration zu stummen Zeugnissen eines aus ihnen selbst nicht entschlüsselbaren Geschehens werden, rücken sie die Erzählungen der Geschehnisse ihrerseits in die Nähe von Deutungen der mündlichen Überlieferung. Diese werden auch als „Gerüchte“ [...] lesbar, die die ebenso unübersehbaren wie unbestimmten Zeichen, in denen die Vergangenheit sich unlesbar dokumentiert, mit Bedeutung auffüllen.*⁵⁰⁸

Wie im vorigen Kapitel ausführlich dargelegt, werden zwei Binnenerzählungen in eine Rahmenhandlung gebettet. Die Rahmenhandlung entspricht einer realistisch dargestellten Wirklichkeit. Eine Gesellschaft trifft sich zum Festschmaus, um die Taufe des Hauskindes zu feiern. Dabei wird die Vergangenheit des Hauses geschildert. Landschaft, Personenbeschreibungen, Zeit- und Raumgestaltung lassen sich nach unseren Maßstäben als „normal“, als realistisch, wenn auch übertrieben idyllisch und verklärt, begreifen.

„Die eigentlich phantastischen Ereignisse konzentrieren sich auf die beiden Binnenerzählungen, während der Rahmen ein verklärtes Wirklichkeitsbild entwirft.“⁵⁰⁹

Während in der ersten Erzählung ein fiktives Mittelalter heraufbeschworen wird, wird man in der zweiten Erzählung mit einer bürgerlich-bäuerlichen Welt konfrontiert, in der das mittelalterliche Feudalwesen bereits abgeschafft worden ist und die Bauern in ihrem

⁵⁰⁶ Vgl. Freund: Deutsche Phantastik, S. 164.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 164.

⁵⁰⁸ Reichelt: Fantastik im Realismus, S. 42.

⁵⁰⁹ Freund: Deutsche Phantastik, S. 161.

Wohlstand übermütig werden. In diese Welten, die von strikten Regeln beherrscht werden, bricht das unerklärliche Unheimliche herein. Das Böse wird in Form einer weiblichen schwarzen Spinne personifiziert, vor der niemand sicher ist – nicht einmal in den Häusern, die doch Schutz bieten sollten. In den Erzählungen herrscht eine unheimliche Grundstimmung vor, die sich schwer fassen bzw. beschreiben lässt. Gleichsam den ProtagonistInnen beginnen sich die Lesenden zu fürchten, nach dem Unheimlichen, das überall über jemanden hereinbrechen kann, umzusehen. Die unheimlichen Ereignisse, die Schauergröße bzw. der Bedroher sind nicht ortsgebunden, und gerade das erzeugt eine düstere, spannungsgeladene Atmosphäre.

Nachdem das Böse in einen Zapfen, ein Stück schwarzes Holz, gebannt worden ist, kehrt Ruhe im Tal ein. Das Holz als Teil des Hauses mahnt immer noch zu einem gottesfürchtigen Leben und warnt gleichzeitig davor, zu unüberlegt, zu arrogant, die Spinne wieder zu befreien. Indem der alte Teil im neuen Haus alte und neue Traditionen sowie die Vergangenheit und die Gegenwart verbindet, wird ein Rahmen gesponnen und eine visuelle Verbindung zu den Binnenerzählungen hergestellt. Gleichzeitig dringt das Unheimliche durch den Fensterrahmen, gleichsam einer Schwelle, in die Welt der Rahmenhandlung – „unsere Welt“ – ein. Ein unheimliches Gefühl überfällt Charaktere und Lesende, wenn sie auf das schwarze Holz starren bzw. es vor ihrem inneren Auge sehen und die Angst vor einer Wiederholung der Ereignisse dehnt sich aus.

5.2.3. BESCHREIBUNG UND SITUIERUNG DES HAUSES

Als LeserIn wird man in dieser Erzählung mit mehreren Häusern konfrontiert. Auf der ersten Seite wird man hingeführt zu jenem schicksalhaften Haus, das die zentrale Rolle einnimmt und sogleich den Rahmen der Handlung darstellt. Es handelt sich um das ideale Haus im Sinne der alten europäischen Familie des „ganzen Hauses“, die zur Zeit der Auflösung dieser Ordnung in Europa und der Schweiz von Gotthelf in der Rahmenhandlung in konservativer Absicht idealtypisch beschrieben wird, und stellt das Gegenteil zum Haus bzw. den Häusern in der Binnenhandlung dar.⁵¹⁰

Die Handlung ist in der Schweiz situiert, genauer: in Sumiswald im Emmental. Nach der Durchschreitung eines Landschaftsraumes mit der atmosphärischen Schilderung einer

⁵¹⁰ Vgl. Klaus Lindemann: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1983. (Modellanalysen Literatur; Bd. 6), S. 159.

idealtypischen, idyllischen Natur, gelangt der/die LeserIn schließlich zum Haus, das folgendermaßen beschrieben wird:

In der Mitte der sonnenreichen Halde hatte die Natur einen fruchtbaren, beschirmten Boden eingegraben; mittendrin stand stattlich und blank ein schönes Haus, eingefasst von einem prächtigen Baumgarten, [...]. Um das Haus lag ein sonntäglicher Glanz, [...], der ein Zeugnis ist des köstlichen Erbgutes angestammter Reinlichkeit, die alle Tage gepflegt werden muss, der Familienehre gleich, welcher eine einzige unbewachte Stunde Flecken bringen kann, die Blutflecken gleich unauslöschlich bleiben von Geschlecht zu Geschlecht, jeder Tünche spottend.⁵¹¹

Gleichsam idyllisch steht das Haus auch zum Schluss der Erzählung im Landschaftsraum. Der/die Lesende verlässt diese friedliche Lichtung mit dem schönen Haus wieder, gleichzeitig bleibt jedoch ein Funken des unheimlichen Gefühls zurück. Nicht zu vergessen sind die unheimlichen Erlebnisse, mit denen man in den Binnenerzählungen konfrontiert gewesen ist:

Bald war es still ums Haus, bald auch still in demselben. Friedlich lag es da, rein und schön glänzte es in des Mondes Schein das Tal entlang, sorglich und freundlich barg es brave Leute in süßem Schlummer, wie die schlummern, welche Gottesfurcht und gute Gewissen im Busen tragen, welche nie die schwarze Spinne, sondern nur die freundliche Sonne aus dem Schlummer wecken wird. Denn wo solcher Sinn wohnt, darf sich die Spinne nicht regen, weder bei Tage noch bei Nacht. (JG, S. 117)

Die Perspektive wechselt mehrmals im Laufe der Erzählung, zu Beginn und am Ende nehmen die RezipientInnen den Raum durch die Vogelperspektive wahr. Man scheint zum Haus hin zu „fliegen“ und entfernt sich am Ende wieder von ihm. Ein ungenannter, auktorialer Erzähler spinnt eine harmonische Stimmung, nicht jedoch ohne leise Warnung vor den unheimlichen Ereignissen. Die erste Aufgabe des Hauses besteht demnach darin, den Rahmen der Erzählung zu bilden. Gotthelf hat diese Situierung bewusst vorgenommen und rückt das Haus damit in die zentrale Position, als Konterpart und Gefängnis der schwarzen Spinne. Es wird zum Ort des Geschehens und gleichzeitig bildet es ein technisches Element zur Erschaffung bzw. Aufrechterhaltung des Spannungsbogens. Man könnte es folgendermaßen auf den Punkt bringen: Das Haus ist einerseits Ort der Handlung, andererseits Mittel, um die Geschichte zu erzählen. Mittels unheimlicher architektonischer Elemente gelingt der Spannungsaufbau; beispielsweise am Ende des ersten Teils der Rahmenhandlung, als der Großvater, auf das alte schwarze Fensterholz angesprochen, gedrängt wird, zu erzählen:

„Mir gefällt das Haus ganz ausnehmend wohl“, sagte eine der Frauen, „[...] Aber fragen möchte ich doch, nehmt es nicht für ungut, warum da gleich neben dem ersten Fenster der wüste, schwarze Fensterposten (Bystel) ist, der steht dem ganzen Hause übel an.“ Der Großvater machte ein

⁵¹¹ Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Stuttgart: Reclam 2002. (Reclams Universal-Bibliothek; 6489), S. 3.

bedenkliches Gesicht, zog noch härter an seiner Pfeife und sagte endlich: es hätte an Holz gefehlt beim Aufrichten, kein anderes sei gleich bei der Hand gewesen, da habe man in Not und Eile einiges vom alten Hause genommen. [...] aber der Vetter und die Weiber ließen nicht nach, bis er es endlich versprach, jedoch unter dem ausdrücklichen Vorbehalt, dass ihm dann lieber wäre, was er erzähle, bliebe unter ihnen und käme nicht weiter. So etwas scheuen gar viele Leute an einem Hause. (JG, S. 125f)

Die Perspektive des Raums verändert sich, wenn die Taufgesellschaft in den Vordergrund der Handlung rückt. Aus der Froschperspektive blickt der/die LeserIn auf das Haus, das er/sie durch die Perspektive des Großvaters und der Gäste wahrnimmt. Es bekommt nun jedoch eine persönliche Note, wird in der Vergangenheit verwurzelt, wodurch auch die Zeit als Faktor wichtig wird. In den Binnenerzählungen wird die Perspektive des Raums von den Hauptcharakteren vermittelt, auch wenn der Großvater als „erzählende Überinstanz“ nicht vergessen werden darf. Die vom Großvater erzählte Geschichte ist ein Stück eigener Familiengeschichte. Denn das Haus, in dem sich die Tauffeier ereignet, ist im doppelten Sinn geprägt worden: Es ist das Haus, in dem Christine, die spätere Spinne, gewohnt hat, und in das sie gleichsam zum zweiten Mal wiedergekehrt ist (gebannt im Fenster), aber auch das Haus, von dem zweimal die rettende Märtyrertat ausgegangen ist.⁵¹² Mit einem weisen Erzähler in Person des Großvaters soll ein fiktiver Erzähler geschaffen werden, der eine Nähe zu den unheimlichen Ereignissen herstellen soll; ein Erzähler, dem man gerne und gebannt lauschen kann. Dadurch erhält die Erzählung auch den stark auditiven Charakter einer mündlichen Erzählung.

Der Großvater beginnt schließlich nach einigem Drängen und Bitten mit dem Erzählen der ersten Binnengeschichte, ausgehend vom Haus und vom Tal in einer mittelalterlichen Welt:

„Allemaal, wenn ich dieses Haus betrachte“, begann der ehrwürdige Alte, „so muss ich mich verwundern, wie das wohl zugeht, dass aus dem fernen Morgenlande, [...], Menschen bis hierher kamen und diesen Winkel in diesem engen Grabe fanden.“ (JG, S. 26)

Das Haus bietet einen Anhaltspunkt, von dem aus die Reise in die Vergangenheit beginnt, und in der sich schließlich das Geschehen zuspitzt. „Häuser spielen dort eine große Rolle, Menschen versammeln sich dort, flüchten dorthin, um sich gegen das Böse zu verschanzen oder verlassen sie [...] um der Spinne auf freiem Feld entgegenzutreten.“⁵¹³ Das Haus in der Binnenhandlung wird zugleich zum Spiegel für den Zustand der Gesellschaft.⁵¹⁴ Es bietet

⁵¹² Vgl. von Wiese: Jeremias Gotthelf: „Die schwarze Spinne“, zitiert nach Mieder: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, S. 81.

⁵¹³ Lindemann: Jeremias Gotthelf, S. 159.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 159.

Schutz vor Unwetter und Christine, die nicht über die mit Weihwasser besprengte Schwelle treten kann, doch in Form der Spinne dringt das Unheil schließlich in jedes Haus ein, das somit seine Schutzfunktion verliert. Das Haus in der Binnenhandlung ist in erster Linie nicht architektonisch oder ökonomisch-sozial beschreibbarer Raum, sondern Angelpunkt und Spiegel der Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse.⁵¹⁵ Hier lässt sich auch das alte romantische Motiv schwarz-weiß, hell-dunkel wiederfinden.

Und es erfüllt einen weiteren Zweck – es ist Mittel zur Gesellschaftskritik. Gotthelf nutzt die Architektur, um Kritik an der Gesellschaft zu üben – sowohl am mittelalterlichen Feudalwesen der Unterdrückung, als auch an einer gottlos gewordenen bürgerlich-bäuerlichen Welt, die nach ihren eigenen Idealen strebt und das übergeordnete Ganze, die verbindlichen Regeln, die eine Gesellschaft zusammenhalten, vergisst.

An die Stelle des Hauses rückt in der ersten Binnenerzählung ein mittelalterliches Schloss bzw. eine Burg, der großer Symbolcharakter zukommt, und die an die gotischen Burgen in den frühen Schauerromanen erinnert. Denn die (mittelalterliche) Burg gilt als Symbol des Rechts und der (göttlichen) Herrschaft, der Standhaftigkeit, des Schutzes und der Abgrenzung.⁵¹⁶ Sie besitzt bereits in der Entstehungs- und Hochphase neben dem symbolischen Gehalt des Schutzes auch Zeichencharakter für Herrschaftsanspruch, Macht und dynastische Legitimation.⁵¹⁷ Die Burg wird auch als religiös-moralisches Symbol gesehen, und zwar als Ort der Sicherheit und Zuflucht oder als Ort des ewigen Lebens nach dem Tod.⁵¹⁸ Schlösser als literarische Symbole können, nach Daemmrich, den Aktionsraum charakterisieren, dessen Luxus zu Verschwendung, Vergnügen und Sinnenfreude anregt und somit das einfache Leben kontrastiert, aber auch eine Atmosphäre des Schreckens schaffen, indem der Ort von unheimlichen Personen bewohnt wird oder Aggressoren beherbergt.⁵¹⁹

In Gotthelfs Werk kann die Burg mit dem Schloss gleichgesetzt werden. Relevant für die Symbolbildung sind das lange Überdauern des Gebäudes bzw. dessen Verfall, die exponierte Position, seine Wehrhaftigkeit und seine materielle Ausstattung.⁵²⁰ Grundsätzlich wird das Schloss dem Haus als Zeichen gesellschaftlich hoch stehenden Lebens entgegengestellt und

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 159.

⁵¹⁶ Vgl. Stefan Tomasek: Burg: In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 68f, hier S. 68.

⁵¹⁷ Vgl. ebd., S. 68.

⁵¹⁸ Vgl. ebd., S. 69.

⁵¹⁹ Vgl. Horst S. Daemmrich, Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2. überarb. und erw. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1995. Stichwort: Schloss, S. 311.

⁵²⁰ Vgl. Stefan Tomasek: Schloss. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 376f, hier S. 376.

das Luxusleben im Schloss kann für die Gefahr weltlicher Eitelkeit stehen, doch die Selbsterhöhung durch das hohe Schloss beinhaltet auch die Gefahr des Niedergangs.⁵²¹ Der Besitz eines Schlosses symbolisiert den Herrschaftsanspruch auf ein Gebiet und wird oftmals unterstützt durch die exponierte Lage des Schlosses, von dem aus das Land überschaubar ist.⁵²² Das Schloss eines grausamen Herrschers und Unterdrückers als Symbol der Tyrannei wird besonders für *Die schwarze Spinne* relevant⁵²³:

Die, welche zu diesem Schlosse gehörten, sollen es schlimmer gehabt haben zuzeiten als die meisten, welche zu andern Schlössern gehörten. Die meisten andern Schlösser gehörten einer Familie, kamen von dem Vater auf den Sohn, da kannten der Herr und seine Leute sich von Jugend auf und gar mancher war seinen Leuten wie ein Vater. Dieses Schloss kam nämlich frühe in die Hand von Rittern, die man die Teutschen nannte, und [...] diese Obern wechselten nun. (JG, S. 27)

Die Gesellschaftskritik an der mittelalterlichen Tyrannei, aber auch an der aktuellen wirtschaftlichen Situation, klingt sich in den Worten des Großvaters in der Erzählung folgendermaßen:

Diesem Hans von Stoffeln fiel es bei, dort hinten auf dem Bärhegenhubel ein großes Schloss zu bauen; dort, wo man noch jetzt, wenn es wild Wetter geben will, die Schlossgeister ihre Schätze sonnen sieht, stand das Schloss. Sonst bauten die Ritter ihre Schlösser über den Straßen, wie man jetzt Wirtshäuser an die Straßen baut, beides, um die Leute besser plündern zu können, auf verschiedene Weise freilich. (JG, S. 28)

Doch die Burg verfehlt in der Erzählung ihre Schutzfunktion. Sie kann ihre Bewohner nicht vor dem Unheil in Form der schwarzen Spinne retten, das die Menschen überall gleichermaßen heimsucht. Die Schutzfunktion der Burg/des Schlosses bzw. des Feudalwesens („Schutz und Schirm“ im Gegenzug für die Dienste der Bauern, Anm.) versagt an dieser Stelle. Und nachdem die Bewohner vom Tod dahingerafft worden sind, wird das Bauwerk dem Verfall preisgegeben. Auch der Ruine kommt großer Symbolgehalt zu. So steht die verfallene Burg, die Ruine, für das vergangene Mittelalter – die zerstörte Raubritterburg zeigt den Wechsel von einer rechtlosen Zeit zu einer kultivierten Gesellschaft, die Burgruine kann aber auch Zeichen einer vergangenen heroischen Zeit sein.⁵²⁴ Die Ruine als literarisches Symbol veranschaulicht epochale Umbrüche und Veränderungen, die Begrenztheit künstlerischer Schöpfung sowie die Vergänglichkeit menschlicher Existenz und der Dichtung; relevant für ihre Symbolbildung ist ihre transitorische Gestalt zwischen Natur und Kultur,

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 377.

⁵²² Vgl. ebd., S. 376.

⁵²³ Vgl. ebd., S. 376.

⁵²⁴ Vgl. Tomasek: Burg, S. 69.

Destruktion und Montage und zwischen Vergangenheit und Gegenwart.⁵²⁵ Zum Symbol der Vergänglichkeit menschlicher Existenz, der Melancholie und der Todes- oder Schreckensahnung wird die Ruine vor allem in der Schauerliteratur.⁵²⁶ Ruinen werden in der empfindsamen Haltung des 18. Jahrhunderts schließlich zum Vehikel melancholischer Stimmung und sentimentaler Gedanken.⁵²⁷ Wird in der Romantik die Ruine noch als Sehnen nach der „schönen alten Zeit“ verstanden⁵²⁸, so kehrt sich dieses Symbol in der *Schwarzen Romantik* in ihr Gegenteil – die Ruine wird zum Ort des Schreckens. Auch soll die literarische Ruine im 19. Jahrhundert eine Mahnung an den Adel sein, die auf die Notwendigkeit politischer Veränderungen hinweist.⁵²⁹ Und dieser Symbolcharakter wird auch in der realistischen Erzählung Gotthelfs beibehalten. Jedoch rückt die Ruine selbst in den Hintergrund, wird nur zu einer nebensächlichen Bemerkung, während sie dem Haus als unheimlichem Ort Platz macht.

Um nochmals auf die Familientradition im Haus und den Erhalt der Werte zurückzukommen: Das Haus hat sich zwar verändert, es wurde seit jenen Taten zweimal neu errichtet, doch der Fensterposten ist der alte, durch ihn bleibt es mit dem vergangenen Haus identisch.⁵³⁰ Der symbolische Sinn dieses Hauses muss in zweifacher Bedeutung von Bleiben und Vergehen verstanden werden, und zwar darf kein Glied der Familie vergessen, „was ein Haus bauet und ein Haus zerstört, was Segen bringt und Segen vertreibt“ (JG, S. 114), aber alte Häuser müssen auch neuen weichen, wenn sie baufällig oder zu klein geworden sind.⁵³¹ Und gerade in diesem dynamischen Wechsel des geschichtlichen Ablaufs liege eine ständige Gefährdung der Menschenwelt, dabei dürfen „der alte Sinn“ und „das alte Holz“ (JG, S. 115) nicht verloren gehen, er muss das Vergängliche überdauern.⁵³² Der „alte Sinn“ meint dabei nicht nur Frömmigkeit und Demut, sondern auch die Bereitschaft, den Kampf mit den dämonischen Mächten jederzeit wiederaufzunehmen, so wie es die Ahnen jener Familie getan haben, das „alte Holz“ steht für die sinnliche Gegenwart dieser Mächte – auch noch im Frieden des Hauses, doch gebannt und ihrer Kräfte beraubt, abgeriegelt, aber dennoch als Mahnung da, sie

⁵²⁵ Vgl. Stephanie Waldow: Ruine. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 355-357, hier S. 355.

⁵²⁶ Vgl. ebd., S. 356.

⁵²⁷ Vgl. Hermann Bühlbäcker: Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999. S. 23.

⁵²⁸ Vgl. Waldow: Ruine, S. 356.

⁵²⁹ Bühlbäcker: Konstruktive Zerstörungen, S. 230.

⁵³⁰ Vgl. von Wiese: Jeremias Gotthelf: „Die schwarze Spinne“, zitiert nach Mieder: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, S. 81.

⁵³¹ Vgl. ebd., S. 81.

⁵³² Vgl. ebd., S. 82.

in keiner Stunde zu vergessen.⁵³³ Benno von Wiese sieht den Mythos von der schwarzen Spinne als Gegenpol in der geschichtlichen Welt der Menschen das Symbol des Hauses mit dem „Dingsymbol“ des schwarzen Holzpfeilers, denn hier sei das Zeitlose mit dem Zeitlichen verschmolzen.⁵³⁴ Im Rahmen stehe die gegenwärtige, fest gegründete Hausgemeinschaft, die Tauffeier stelle den Mittelpunkt dar, zugleich würde in diese Gegenwart aber die Bedrohung des Hauses durch die Mächte des Bösen hineinragen, gegen welche man sich auch in Zukunft abschirmen müsse, wenn sich ihr zweimaliger Ausbruch nicht wiederholen solle. Das bedrohlich Fantastische konzentriert sich auf die beiden Binnenerzählungen und wird gleichsam gebannt vom verklärten Wirklichkeitsbild der Rahmenhandlung, und diese Struktur spiegelt sich auch im zentralen Motiv des in den Pfeilern eingekerkerten Bösen wider.⁵³⁵ Winfried Freund sieht in den „Entwürfen idyllischer Gegenwelten zur bedrängten Wirklichkeit des Grauens“⁵³⁶ einen auffallenden Stilzug restaurativer Fantastik, wobei das Wirkliche hier geschönt und verklärt erscheine.

5.2.4. BESONDERE BEDEUTUNG DES INTERIEURS

Besondere Bedeutung kommt Türen bzw. Fenstern in Verbindung mit ihrer Aufgabe als Schwelle zu. Das Haus in seiner Funktion als Ort der Sicherheit, Ort Gottes und Schutz vor dem Bösen bzw. Teuflischen muss geschützt werden. In einer Szene gebärt eine Frau ihr Kind, während der Priester das Haus mit einem Bannkreis aus geweihtem Wasser segnet und schützt, sodass nichts Unheiliges über die Schwelle treten und das Kind rauben kann:

Ums Haus, in welchem das Weib ihrer Stunde harrete, zog er den heiligen Bann mit geweihtem Wasser, den böse Geister nicht überschreiten dürfen, segnete die Schwelle, die ganze Stube, und ruhig gebar das Weib, und ungestört taufte der Priester das Kind. (JG, S. 56)

Das Fenster und das schwarze Holz im Fensterpfosten (der Zapfen) erfüllen zwei Funktionen. Erstens stellen sie ebenfalls eine Schwelle dar, einen Ort der Grenzüberschreitungen, einerseits zwischen innen und außen, andererseits zwischen dem Guten und dem Bösen. Zweitens sind sie eine Mahnung an ein gottgefälliges, frommes Leben und gleichzeitig eine Warnung, dass, wenn die Werte vergessen werden, das Böse wieder aus seiner Verbannung zurückkehren könne. Das Fenster spielt auch, wie bereits erwähnt, eine wichtige Rolle in Bezug auf die Tradition. Das neue Haus wird auf den Resten des alten gebaut, die Werte der Vorfahren dürfen nicht mit Füßen getreten werden. Man könnte als Fazit daraus ziehen, dass,

⁵³³ Vgl. ebd., S. 82.

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 83.

⁵³⁵ Freund: Literarische Phantastik, S. 121.

⁵³⁶ ebd., S. 122.

wer die Werte und Traditionen der Vergangenheit achtet, auch in der Gegenwart sicher lebt. Das Haus wird somit zu einem Ort, in dem Traditionen beheimatet sind, die gewahrt werden sollen. Im Originalwortlaut der Erzählung liest man: „Sie bauten das neue Haus und fügten ihm ein mit Gebet und Sorgfalt das alte Holz, und die Spinne rührte sich nicht, Sinn und Segen änderten sich nicht.“ (JG, S. 115) Dass der „Familiensegen an das Familienhaus geknüpft“ (JG, S. 98) sei, kann als Botschaft auch auf die Gegenwart der Lesenden bezogen werden. Und über allem thront das schwarze Holz des Fensterrahmens als Mahnung.

5.2.5. PERSONEN- HAUS- VERBINDUNGEN

Die Schicksale vieler Personen sind mit besagtem Haus verbunden. Während der Ordensritter Hans von Stoffeln als Lehnsherr an seine Ritterburg, bzw. einen engen Bewegungsradius zu dieser, gebunden ist, hängt das gesamte Heil des Emmentales von einem Haus ab. Je nachdem, ob die Spinne sicher eingesperrt ist oder nicht, leben die Menschen in Frieden oder müssen in großer Zahl sterben. Im Speziellen sind es jedoch die Schicksale weniger Menschen, die mit dem Haus selbst eng verknüpft sind. Es handelt sich immer um dasselbe Haus, das in der Binnen- und Rahmenhandlung die zentrale Rolle einnimmt – das Haus, in dem die schwarze Spinne in ihrer früheren menschlichen Gestalt gelebt hat, und in dem sie schließlich zweimal in ihrer Tiergestalt gebannt wird – das Haus, in dem der Großvater dessen Geschichte erzählt:

Ein einziges Haus hatte das Untier bis dahin verschont und war nie in demselben erschienen; es war das Haus, in welchem Christine gewohnt, aus welchem sie das Kindlein geraubet. [...] Zum Hause war sie noch nicht gekommen; ob sie es bis zuletzt sparen wollte, oder ob sie sich scheute davor, das erriet man nicht. Aber nicht weniger als an andern Orten war die Angst eingekehrt. (JG, S. 86)

An erster Stelle genannt werden muss Christine, „die Lindauerin“, eine „Zugezogene“, eine Fremde im Dorf, die den Pakt mit dem Teufel eingeht und die unheimliche Handlung in Bewegung setzt. Christine ist unangepasst, fremd und nicht wie die meisten anderen Dorffrauen nur um Haus und Kind besorgt, zugleich aber auch selbstbewusst und gewohnt, die Dinge selbst in die Hand zu nehmen. Als die Männer des Dorfes in Angst die Hilfe des Teufels verweigern, sucht sie den Kontakt zu ihm und stimmt einem Vertrag zu – für das nächstgeborene Kind übernimmt der Teufel die Aufgaben der Bauern. Hierbei wird deutlich, dass sie die Warnungen der Männer in den Wind schlägt und sich nicht um das Wohl der anderen Familien bzw. Kinder kümmert. Für ihr eigenmächtiges Handeln und ihre Selbsterhebung über die Männer wird sie schließlich bestraft und in eine schwarze Spinne

verwandelt.⁵³⁷ In Verbindung mit der Spinne stehen nach mittelalterlicher Vorstellung auch die Frauen, was in dieser Erzählung wieder deutlich wird. So entstehe die Spinne aus dem Auswurf der Natur, nach Paracelsus aus dem Menstruationsblut der Frauen, wobei nach letzterem Hexen Spinnengift benutzten, um die ‚Mannheit‘ ihrer Opfer zu verzaubern.⁵³⁸ Die Angst der Männer vor Frauen, die sich über sie erheben, lässt sich aus diesen Befürchtungen und Vorurteilen herauslesen. In Gotthelfs Erzählung maßt sich die fremde Frau Christine die Geschäfte der Männer an und geht mit dem Teufel eine unheilige, zerstörerische Allianz ein – der Kuss auf ihrer Wange besiegelt den Teufelspakt und wird zum Geburtsort der Pestspinne, die das weibliche Aufbegehren gegen die göttliche und häusliche Ordnung symbolisiert.⁵³⁹ Christine durchlebt einen ‚Ich-Verlust‘, wobei Leib oder Seele der betroffenen Figur umgewandelt werden.⁵⁴⁰ „Ein physischer Ich-Verlust kann, wie in Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, in der neuen Erscheinungsform zusätzliche Angstmomente herbeiführen.“⁵⁴¹ Christine erlebt des Weiteren einen psychischen Ich-Verlust, eine Form von Wahnsinn, zu welchem auch das hilflose Unterworfen-Sein unter einen fremden psychischen Einfluss und der Verlust des freien Willens zählen.⁵⁴² Nach Vertragsabschluss muss sie dem Willen des Teufels gehorchen, sie verliert allmählich die Kontrolle über ihren Körper und ihren Willen und sieht sich unter dem Zwang gefangen, dem Teufel ein ungetauftes Neugeborenes zu beschaffen. Die Schwellen geweihter Häuser kann sie allerdings nicht betreten, was den Dorfbewohnern eine Zeit lang ermöglicht, sich gegen den Teufel zu wehren. Nachdem sie eine unermessliche Zahl an kleinen schwarzen Spinne geboren hat, die alles im Tal vernichten, und sie selbst zur Spinne geworden ist, die das große Sterben, den „schwarzen Tod“ (JG, S. 88), über das Land bringt, gelingt einer reinen Seele der Triumph über die sie. Sie wird in einen Holzzapfen gebannt und dieser wird, gut sichtbar als Teil des Fensterrahmens, im Haus behütet. Die glückliche Verpflockung der Spinne im Pfosten des Hauses bleibt über Jahrhunderte hinweg eine sichtbare Mahnung an die Menschen, sich in Demut und Gottgefälligkeit zu üben.⁵⁴³ Das sind Werte, die von einer Generation auf die nächste übertragen werden sollen.

Gebannt werden kann die Spinnenfrau von einer Mutter mit reinem Herzen, die ihr Leben für das ihrer Kinder gibt. Sie kam als Waise in jenes Haus, das einstmals Christine bewohnt hat,

⁵³⁷ Vgl. Freund: Deutsche Phantastik, S. 162.

⁵³⁸ Vgl. Weller: Spinne, S. 417.

⁵³⁹ Vgl. ebd., S. 417.

⁵⁴⁰ Vgl. Trautwein: Erlesene Angst, S. 48.

⁵⁴¹ ebd., S. 48.

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 48.

⁵⁴³ Vgl. Weller: Spinne, S. 417.

denn ihre Männer sind Brüder, und wartet, bis die Spinne erscheint, um ihre Kinder zu töten. Gut und Böse entspringen somit einem Hause, und auch in der Rahmenhandlung wachen in jenem Haus gute Menschen über das Böse. Geht man noch vom Großen ins Kleine, vom Guten und Bösen, das in einem Haus, unter einem Dach lebt, zum Individuum, lässt sich eine Parallele zur menschlichen Psyche finden, denn jeder Mensch ist gut und böse zugleich, keiner hat sich ausschließlich einer Seite verschrieben. Einmal schon hat Christine ihr Kind gestohlen. Die Mutter wartet und bereitet sich vor:

Sie bohrte ein Loch in das Bystal, das ihr am nächsten lag zur rechten Hand, wenn sie bei der Wiege saß, rüstete einen Zapfen, der scharf ins Loch passte, weihte ihn mit geheiligtem Wasser, legte einen Hammer zurecht und betete nun Tag und Nacht zu Gott um Kraft zur Tat. (JG, S. 87)

Als die Spinne schließlich erscheint, schreitet sie zur Tat über. In Gottesvertrauen und Opferbereitschaft gibt die Frau also ihr Leben für das ihrer Kinder und stirbt in jenem Hause:

Da dachte sie an Gott und griff mit rascher Hand die Spinne. [...] Unter tausendfachen Todesschmerzen drückte sie mit der einen Hand die Spinne ins bereitete Loch, mit der andern den Zapfen davor und schlug mit dem Hammer ihn fest. [...] dann starb sie den gleichen Tod wie alle, [...] und die Engel geleiteten ihre Seele zu Gottes Thron, wo alle Helden sind, die ihr Leben eingesetzt für andere, die für Gott und die Ihren alles gewagt. (JG, S. 88)

In der ständigen Erwähnung ihrer Tugend und Opferbereitschaft lässt sich ein sehr einseitiges Männerbild herauslesen. Die Mutter steht der verruchten Spinnenfrau gegenüber und gewinnt aufgrund ihrer Tugenden wie Opferbereitschaft und Entsagung. Von den Männern selbst entworfen, entspricht es repräsentativ der biedermeierlich-restaurativen Haltung der Selbstbeschränkung.⁵⁴⁴ Zwei konträre Frauenbilder treffen in dieser Erzählung aufeinander – und zwar die verruchte Verführerin, die sich in ihrer Schamlosigkeit und Selbsterhebung über die Männer mit dem Teufel einlässt, und die brave, opferwillige, züchtige Frau, die an ihrem Gottvertrauen festhält. Es sind dies zwei sehr einseitige Bilder, die zwei Kontrastbilder entwerfen und alle Facetten zwischen Gut und Böse nicht beachten – als gäbe es nur schwarz oder weiß, gut oder böse.

Nach der erfolgreichen Bannung der Spinne ziehen etwa zwei Jahrhunderte ins Land. Die Kinder der Retterin werden von den übrigen Dorfbewohnern großgezogen, die Erinnerung an ihre Mutter gewahrt. Das Haus wird von ihnen als heiliger Ort betrachtet: „Dieses Haus aber betrachteten alle mit Ehrfurcht, fast wie eine Kirche.“ (JG, S. 93) Die Menschen fürchten sich zwar, dass die Spinne leicht aus ihrem Gefängnis ausbrechen könne, vertrauen dann aber

⁵⁴⁴ Vgl. Freund: Deutsche Phantastik, S. 163.

darauf, dass Gott sie beschützt. Sie bebauen die Felder bzw. den Hof für die Kinder, bis sie die Aufgaben selbst übernehmen könne. Von den Rittern wird ihnen sogar gewährt, ein neues Haus zu bauen, damit sie nicht mit der Spinne leben müssten, doch die Großmutter der Kinder will den Hof nicht verlassen und lehrt ihre Enkel Gottvertrauen. Auffällig nimmt sich auch der Name eines Nachkommens jener starken Frau aus – Christen. Mit diesem Namen rückt Gotthelf seinen männlichen Held, der schließlich erneut zum Retter der Menschen des Tals wird, in die Nähe zu Christus – einerseits aufgrund der Namensähnlichkeit, andererseits aufgrund des freiwilligen Opfers zur Rettung aller anderen – und zeichnet ihn als wahren Christ aus – gottesfürchtig, treu und mit einem kargen Lebensstil zufrieden. Er wird damit zum namentlichen Gegenspieler von Christine, deren Name ebenfalls eine Anlehnung an Christus darstellt. Doch die Frau hat ihr Geschlecht mit einem Fluch beladen, der männliche Nachfahre wird zum sühnenden Retter.⁵⁴⁵ Niedergang und Wiederauferstehung bestimmen ebenfalls parallel zum Taufritus der Rahmenhandlung das Geschehen.⁵⁴⁶ Und ein umgekehrtes, unheiliges Wiederauferstehen nimmt auch in der zweiten Binnengeschichte seinen Lauf, wenn die Menschen die Spinne aus ihrem Gefängnis wiederum befreien.

Christen ist zum erwachsenen Mann herangereift, als sich die Stimmung im Dorf ändert. Neue Frauen, seine eigene Ehefrau und deren Verwandte, haben Hoffart, Habgier und Neid ins Dorf einziehen lassen. Schon lange geben sie sich mit dem alten, kleinen Bauernhaus nicht mehr zufrieden:

Schon lange war das alte Haus ihnen ein Dorn im Auge, und sie schämten sich seiner, da die Nachbarn neue Häuser hatten und doch kaum so reich als sie waren. [...] Dort, oberhalb des Baumes, unter welchem wir gesessen, sollte ein Haus gebaut werden, wie keiner eins hätte in der Gegend. (JG, S. 97f)

Sie lassen ein neues, großes Anwesen errichten und überlassen den alten Bauernhof ihrem Gesinde. Beim Bau schonen die Bauersleute weder Arbeiter noch Vieh, missachten Feiertage und gönnen ihnen auch keine Nachtruhe. Erste Anzeichen zeigen bald, dass das neue Haus unter keinem guten Stern steht und nicht alt werden würde:

Als man aufrichtete und den ersten Zapfen in die Schwelle schlug, so rauchte es aus dem Loche herauf wie nasses Stroh, wenn man es anbrennen will; da schüttelten die Werkleute bedenklich die Köpfe und sagten es heimlich und laut, dass der neue Bau nicht alt werden werde, aber die Weiber lachten darüber und achteten des Zeichens auch nicht. (JG, S. 99)

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., S. 163.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., S. 163.

Die hochmütigen Frauen missachten die Zeichen, halten nichts auf Aberglauben und in ihrem Tun nicht ein. Die Knechte und Mägde werden aufgrund der fehlenden Aufsicht übermütig, sie haben keinen Respekt mehr vor moralischen Werten und dem Haus als heiligem Ort. Am Weihnachtsabend spitzt sich das Geschehen im alten Haus auf den Höhepunkt zu und in einem Anflug von Übermut zieht ein Knecht, der die Frauen ärgern will, den Zapfen aus dem Holz, woraufhin die Spinne daraus hervorbricht und die Menschen im Tal zu vergiften beginnt:

[...] 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 [...]. Da erbehte das Haus von schrecklichem Wehgeheul [...] Und bald erscholl ein ähnliches Wehgeschrei aus dem neuen Hause. (JG, S. 103)

Die Spinne beginnt nun ganze Familien auszulöschen – „so verließ sie jetzt selten ein Haus, ehe sie alle vergiftet“ (JG, S. 105), beginnt bei den reichsten, größten Häusern und fällt dann über die ärmeren her. Gotthelf sah in diesem Fall der traditionellen Gesellschaftsordnung auf Basis des auf dem patriarchalischen Prinzip beruhenden „ganzen Hauses“ in zwei sich voneinander abgrenzende Klassen die Ursache des Kultur-, Glaubens- und Sittenverfalls, symbolisiert durch die zwei Häuser, die sich auseinanderleben und doch gemeinsam auf die Katastrophe zusteuern.⁵⁴⁷ Die ursprüngliche Familie versteht Gotthelf dabei ganz im Sinne der *familia*, der Kleinfamilie des 19. Jahrhunderts. Doch er führt die Veränderungen nicht auf die immer gravierender zutage tretenden Antagonismen im ökonomischen Bereich im 19. Jahrhundert zurück, sondern auf die sich mit der in Auflösung befindenden patriarchalen Gesellschaftsordnung einhergehende Krise,⁵⁴⁸ die, gemäß dem erzählenden Großvater, nur durch Rückbesinnung auf die alten Werte abgewendet werden kann.

In der Binnenhandlung liegt es nun an Christen, die Menschen zu retten. Christen sieht es als seine Aufgabe an, das Tal von der Spinne zu befreien und zieht mit seinen eigenen Kindern wieder in das alte Haus zurück. Dort bohrt er ein neues Loch und legt einen geheiligten Zapfen bereit, um die Spinne erneut einzusperren. Er betet Tag und Nacht und erwartet die Spinne. Da stürzt plötzlich ein gebärendes „wildes Weib“ (JG, S. 108), das großen Hass auf Christen verspürt, zu seinem Haus und bringt ihren Sohn an dessen Türschwelle zur Welt. Christen nimmt das unschuldige Neugeborene, um es zum Pfarrer zu bringen, damit es getauft werden könne. Die Spinne überfällt ihn auf dem Weg, doch er packt sie und bringt sie zu

⁵⁴⁷ Vgl. Lindemann: Jeremias Gotthelf, S. 161

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., S. 161.

seinem eigenen Haus. Er kämpft sich den Weg frei, den die wütende Frau ihm verstellen will, und sperrt die Spinne erneut in das Holz. Christen wird somit zum Retter der Menschheit und gibt sein eigenes Leben, um das seiner Kinder in Sicherheit zu wissen. Die übrigen Dorfbewohner kümmern sich um seine Kinder, erziehen sie zu rechtschaffenen Menschen und besorgen auch den Hof, bis sie dies selbst erledigen können. Das neue, unerhört teure Haus brennt nach dem Sieg über das Böse ohne ersichtlichen Grund bis auf die Grundfeste nieder. Der Großvater holt es in der Rahmenhandlung mit den Worten „dort, oberhalb des Baumes, unter welchem wir gesessen“ (JG, S. 98), nochmals in den leeren (Landschafts)Raum zurück.

Auch die Personen der Rahmenhandlung sind als Nachfahren Christens mit dem Haus und seinem Schicksal eng verbunden. Im Haus leben nun die Großeltern, die Eltern und das neugeborene Kind, dessen Tauftag gefeiert wird. Das entspricht einem typisch biedermeierlichen Ideal von Familie, die sich gerne in der idyllischen Landschaft aufhält und streng patriarchalisch gegliedert ist – jeder kennt seinen bestimmten Platz innerhalb der Familie. Der Großvater wird zum Wortführer und zum religiösen Vorstand des Hauses, zum *pater familias*, der die Werte vorlebt und an seine Nachkommen vermittelt. Er repräsentiert den restaurativen Herrscher, der ebenfalls seine Legitimation zu herrschen von Gott erhalten hat. Er beendet auch seine Geschichte und den Rahmen der Handlung:

Das erbte sich bei uns vom Vater auf den Sohn [...]. Nur in der Familie redete man davon, damit kein Glied derselben vergesse, was ein Haus bauet und ein Haus zerstört, was Segen bringt und Segen vertreibt. [...] Das uralte Haus war gar baufällig geworden schon vor fast dreihundert Jahren, und der Segen Gottes in Feldern und Matten hatte schon lange nicht mehr Platz darin. Und doch wollte es die Familie nicht verlassen, und ein neues bauen durfte sie nicht, sie hatte nicht vergessen, wie des dem früheren ergangen war. (JG, S. 114)

Die Familie sucht Rat bei einem weisen Mann, der ihnen rät, sehr wohl ein neues Haus zu bauen, in dieses jedoch mit Gebet und Sorgfalt das alte Holz einzufügen, denn die Spinne rühre sich nicht, wenn Sinn und Segen sich nicht änderten. Sie tun wie geheißen: „Sie bauten das neue Haus und fügten ihm ein mit Gebet und Sorgfalt das alte Holz, und die Spinne rührte sich nicht, Sinn und Segen änderten sich nicht.“ (JG, S. 115) Das Haus steht für Tradition und Standhaftigkeit durch die Jahrhunderte. Es symbolisiert die starke patriarchale Familie und wird zum Abbild der Unverrückbarkeit des Sozialverhältnisses ebenjener und zum Symbol der Stabilität innerhalb des Kreislaufes der Natur und der Zeit, von Generation zu Generation.⁵⁴⁹ Auch der Großvater der Rahmenhandlung muss das Haus erneuern, und tut

⁵⁴⁹ Vgl. ebd., S. 184.

dies mit einem mulmigen Gefühl, und mit vielen Gebeten bleibt die Spinne in ihrem Gefängnis. Bis zum aktuellen Zeitpunkt des Erzählens sind die Familienmitglieder darauf bedacht, ihr Familiengeheimnis zu wahren, und nach den Werten und Traditionen ihrer Vorgänger zu leben – was die Spinne nach wie vor in dem alten Holz im Fenster in Schach hält. Hierbei zeigt sich auch das restaurative Gedankengut jener Zeit. Das Haus darf architektonisch nicht verändert werden, muss an seinem Platz stehen bleiben und entspricht somit der Sesshaftigkeit der Restaurationsmenschen und ihrer Angst vor der Möglichkeit, sie zu verlieren, was sich an der Angst im Umgang mit dem Ausbau der Eisenbahn und der Industrialisierung offenbart.⁵⁵⁰ Das Haus wird von Gotthelf neben dem restaurativen Symbol der Unveränderbarkeit des „rechten Sinns“ und seiner Funktion als „uraltes Sinnbild der Heimkehr, der Geburt und des Todes“ auch mit der Theologie in Zusammenhang gebracht und als heiliger Ort, als Tempel oder Kirche gesehen.⁵⁵¹

5.2.6. SPRACHVERWENDUNG BEI HAUS UND RAUM

Untersucht man die Erzählung auf Sätzen und Sprichwörter, wird man überrascht sein von der Fülle an Ausdrücken, die sich auf Architektur beziehen. Gotthelf verwendet eine sehr „architektonische Sprache“. Dies zeigt sich einerseits in den zahlreichen Sätzen bzw. umgewandelten Sprichwörtern, andererseits in den vielen Fachausdrücken in der Beschreibung der Häuser. Als RezipientIn stößt man auf sprichwörtlich gebrauchte Ausdrücke wie „Dach und Fach“ (JG, S. 31) (Anspielung auf die sprichwörtliche Redensart „etwas unter Dach und Fach bringen“ für „etwas in Sicherheit bringen“), „nicht am rechten Ort [sein]“ (JG, S. 11) (für sich nicht auf dem richtigen Platz befinden), „stattliches Haus“ (JG, S. 25) aber auch „wie eine Decke fiel es von ihren Augen“ (JG, S. 35) (in Anlehnung an die Redensart „wie Schuppen von den Augen fallen“ für „etwas erkennen, etwas gewahr werden“) und „das Herz am rechten Orte“ (in Anlehnung an die Redensart „das Herz am rechten Fleck haben“ für „rechtschaffen, hilfsbereit sein“).

Architektonische Elemente wie „Bystel“ (JG, S. 25) (Fensterpfosten), „Posten“ (JG, S. 73) (gemeint ist Pfosten, Eckpfeiler) „Sparren“ (JG, S. 45) (schräger Balken des Daches), „Schwelle“ (JG, S. 99) (Türschwelle, waagrechter Balken) und dgl. geben der Beschreibung des Hauses mehr Substanz.

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., S. 185.

⁵⁵¹ Vgl. ebd., S. 185f.

„Dach und Fach“ in Bezug auf das Bauernhaus meint auch einen speziellen Teil des Hauses: Der Zwischenraum zwischen zwei Ständerpaaren der Hauskonstruktion wird auch als „Fach“ bezeichnet.⁵⁵² Dem alten Volksglauben nach durfte die Mutter des Neugeborenen vor dem ersten Kirchgang nicht „vor das Dachtraufe“ (JG, S. 13) (den unteren Rand des Vordachs), um kein Unheil anzuziehen. Gotthelf bezieht sich in seiner Erzählung auf ein Bauernhaus namens „Maad“ am oberen Hornbach, hinter dem Dorf Wasen, worin zu seiner Zeit tatsächlich der von ihm beschriebene Pfosten aufbewahrt worden ist.⁵⁵³ Seine Beschreibung des Hauses ist dermaßen genau, dass angenommen wird, dass er an der von ihm erzählten Tauffeier tatsächlich teilgenommen hat.⁵⁵⁴

Die Häuser werden auch zu Stellvertretern der Familien bzw. Geschlechter, die sie bewohnen. Ein Beispiel lautet etwa: „Noch war es nicht Tag geworden, so war die Kunde in jeglichem Hause: die alte Spinne sei losgebrochen, gehe aufs Neue todbringend um in der Gemeinde.“ (JG, S. 105) Hierbei wird das Haus gleichgesetzt mit der Familie, die in ihm wohnt. Die Kunde hat sich sozusagen unter den Familien, den Dorfbewohnern, verbreitet.

Das Haus spielt eine zentrale, ja führende Rolle in der Erzählung. Es nimmt sozusagen den Konterpart zur Spinne ein, die in einen Zapfen des Hauses gebannt wird. Das Gebäude wird zum Hüter des Bösen, Mahnung zu einem redlichen Lebensstil und Sinnbild für das Festhalten an Traditionen. Aufgrund seiner wichtigen Position hat Gotthelf auch auf eine architektonische Sprache gesetzt, d.h. viele bekannte Redewendungen auf das Haus abgewandelt, wodurch es zusätzlich hervorgehoben wird. Man kann resümieren, dass sich die Handlung und die Sprache am Haus orientieren, das zugleich Rahmen und Ort des Geschehens darstellt.

5.2.7. DAS UNHEIMLICHE DES HAUSES

Das Haus verbindet als Schauerelement die Rahmen- und Binnenhandlungen miteinander. Es stellt eine selbstständige Schauergröße dar, der Bedroher (die Spinne) ist nicht ortsgebunden. Das Haus wird dermaßen zentral transportiert, dass man es fast als Hauptcharakter bezeichnen könnte. Die unheimlichen Ereignisse geschehen im und ums Haus herum. Doch was macht eigentlich das Unheimliche des Hauses aus?

⁵⁵² Vgl. Gotthelf: Die schwarze Spinne. Anmerkungen, S. 125.

⁵⁵³ Vgl. ebd., S. 119.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 119.

Bereits während der Rahmenhandlung beginnt man als RezipientIn eine Unruhe zu spüren, in der Vorahnung, dass die Geschichte des dunklen Fensterholzes mit unheimlichen Ereignissen verbunden ist. Und die unheimlichen Ereignisse spitzen sich in der Tat immer weiter zu. Das Unheimlichste an diesem Haus ist wohl, dass es nur eine trügerische Sicherheit bietet. Man erhofft sich von seinem Haus Zuflucht und Sicherheit. Doch gerade das kann das Haus, können die Häuser im Tal, nicht bieten. Das Haus wird zur Falle, zum Todesort:

So war die Spinne bald nirgends, bald hier, [...], sie fiel von der Decke, sie tauchte auf dem Boden auf. An hellem Mittage, [...], erschien sie glotzend unten am Tisch, und ehe die Menschen den Schrecken gesprengt, war sie allen über die Hände gelaufen, saß oben am Tisch auf des Hausvaters Haupte und glotzte über den Tisch, die schwarz werdenden Hände weg. Sie fiel des Nachts den Leuten ins Gesicht. [...] Das Kind in der Wiege, den Greis auf dem Sterbebette schonte sie nicht. [...], und schrecklicher noch als das Sterben war die namenlose Angst vor der Spinne, die [...], wenn man am sichersten sich wähnte, einem todbringend plötzlich in die Augen glotzte. (JG, S. 81)

Weder Mensch noch Tier sind vor den kleinen, von Christine geborenen Spinnen sicher:

hier wie dort streckte der Tod das Vieh, Wehgeschrei von Menschen und Tieren erfüllte die Berge und Täler [...] Als die Sonne schien, sahen endlich die Menschen, wie es in den Ställen in denen das Vieh gefallen war, wimmle von zahllosen schwarzen Spinnen. [...] Von diesen Spinnen konnte man keinen Stall, in dem sie noch nicht waren, vor ihnen behüten, unversehens krochen sie aus allen Wänden, fielen haufenweise von der Diele. (JG, S. 62f)

Auch die Schlossbewohner, die Ritterschaft und der Adel sind nicht sicher vor dem schwarzen Tod durch die Spinne:

„Da kehrte der Schreck erst recht ein ins Schloss; sie schlossen sich ein und fühlten sich doch nicht sicher, sie suchten nach geistigen Waffen, fanden aber lange niemand, der sie zu führen wusste und zu führen wagte.“ (JG, S. 83f)

Die Spinne fällt von der Decke, kriecht aus Ritzen und Büschen, sitzt in den dunklen Ecken und überfällt Alte und Junge am Tag und in der Nacht. Die Häuser bieten ihnen keine Zuflucht, also versuchen die verzweifelte Menschen zu fliehen:

Mancher versuchte zu fliehen. Die einen wollten das Tal verlassen, aber gerade die fielen der Spinne zu. [...] Andere flohen auf die hohen Berge, aber droben vor ihnen war die Spinne, und wenn sie sich gerettet glaubten, so saß ihnen die Spinne im Nacken oder im Gesicht. [...] Da ging alles Hoffen aus, und Verzweiflung füllte das Tal, saß auf den Bergen. (JG, S. 85)

Gotthelf bezeichnet diese Katastrophe mit biblisch anmutenden Ausmaßen als „Sündflut“ (JG, S. 125), was sie durch die Anspielung an die Sintflut im Alten Testament, als Gott die Menschen für ihren Lebenswandel bestraft hat, noch näher in diese Richtung rücken lässt. Die

namenlose Angst der Menschen, ihr Grauen, wird atmosphärisch erzählt. Aufbauend, langsam sich zu einem ersten Höhepunkt vorarbeitend, als die Spinne zum ersten Mal gebannt werden kann. Noch größer ist die Angst, als die Spinne befreit wird und das zweite Mal über das Land herfällt. Niemand ist vor ihr sicher, nichts scheint sie zu bannen oder von den überfallartigen Attacken abhalten zu können, sie ist an keinen Ort mehr gebunden. Ein Vokabular wie Angst, Grauen, Verzweiflung unterstreicht die Angst, die sich auch beim Lesen einstellen will. Unwillkürlich hält der/die Lesende inne, blickt sich um, ob die schwarze Spinne sich nicht von der Decke fallen lässt oder in einer Ecke sitzt und wartet.

Auch der Bereich des Unwetters und Gewitters zählt zum Repertoire des Schauerromans und ist ebenfalls in Gotthelfs Erzählung wiederzufinden. Zwei ursprünglichere, außerliterarische Ängste sind in den Schauerbereich des Unwetters mit eingeflossen, und zwar Realängste, wie vom Blitz erschlagen zu werden, und abergläubische Vorstellungen, wonach bestimmte Geister bei Gewitter bevorzugt erscheinen würden.⁵⁵⁵ In der literarischen Tradition untermalen Unwetter, ohne jedoch selbst die Figuren zu schädigen, die verschiedenartigsten Schauergeschehen, sodass sie unbestimmte Schauerantizipationen auslösen.⁵⁵⁶ Man kann in der Schilderung des Gewitters in Verbindung mit der Veränderung der Landschaft und dessen Wirkung auf die Personen auch letzte Reste romantischer Schreibweise entdecken. In Gotthelfs Erzählung suchen die Menschen vor einem Gewitter Schutz im Haus, bzw. scheinen Gewitter und Sturm übernatürliche, unheimliche Ereignisse noch drastischer zu untermalen, als ob sich die schrecklichen Geschehnisse auf der Erde am Himmel widerspiegeln würden.

Und alsobald flammte ein Blitz in die Stube überm Hause, dass jeder Posten am Haus, jedes Glied im Hause bebte. [...] Und allerdings stürmte ein Gewitter daher, wie man in Menschengedenken nicht oft erlebt. Aus allen Schlünden und Gründen stürmte es heran, stürmte von allen Seiten, von allen Winden getrieben über Sumiswald zusammen [...]. (JG, S. 73)

Unter dem Eindruck dieses unheimlichen Gewitters verwandelt Christine sich in die schwarze Spinne, schrumpft zusammen und wird eins mit ihr, während die Menschen sich in ihren Häusern Schutz suchend verstecken.

Ein weiteres unheimliches Element stellt die Sage von der schwarzen Spinne dar, die jahrhundertlang durch die Köpfe der Menschen geistert. Auch als RezipientIn kann man nie sicher sein, ob es sich tatsächlich um eine Spinne handelt, oder nicht die schwarze Spinne als

⁵⁵⁵ Vgl. Trautwein: Erlesene Angst, S. 37.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., S. 37.

Figur der Angst gewählt wurde, um den Menschen einen gottesfürchtigen Lebensstil nahezulegen. Das wird auch im Buch deutlich, wenn die fremden Frauen sich im alten Haus nicht mehr wohl fühlen und ein neues bauen wollen:

Die Sage von der Spinne, und was die Großmutter gesagt, war damals noch in jedermanns Gedächtnis, sonst wäre das alte Haus längst schon eingerissen worden, aber alle wehrten es ihnen. Sie nahmen aber dieses Wehren immer mehr für Neid, der ihnen kein neues Haus gönne. Zudem ward es ihnen immer unheimlicher im alten Hause. Wenn sie hier am Tische saßen, so war es ihnen, entweder als schnurre hinter ihnen behaglich eine Katze, oder als ginge leise das Loch auf, und die Spinne ziele nach ihrem Nacken. (JG, S. 98)

Das Haus als Hüter des Bösen spielt auch in der Gegenwart der realistisch gestalteten Rahmenhandlung die entscheidende Rolle. Die Familie ist davon überzeugt, dass ihr Haus die Spinne bewahrt, die Gäste zweifeln, dennoch überfällt sie eine Gänsehaut und sie wagen es nicht, vor besagtem Fensterrahmen zu sitzen:

„Drinne sauste und brauste es, wie wenn mit dem Meere die Wirbelwinde streiten, das Haus wankte in seinen Grundfesten, aber fest saß der Zapfen, gefangen blieb die Spinne. [...] Nun war der Tod zu Ende. Ruhe und Leben kehrte ins Tal zurück. Die schwarze Spinne ward nicht mehr gesehen zur selben Zeit, denn sie saß in jenem Loche gefangen, wo sie jetzt noch sitzt.“ „Was, dort im schwarzen Holz?“, schrie die Gotte [...]. 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. (JG, S. 88f)

Die Angst der Gäste gestaltet sich irrational und paranoid, und doch ist sie für die RezipientInnen sehr leicht nachvollziehbar. Angst, die an Gegenstände oder Interieur gebunden ist, erscheint oftmals irrational, und doch lässt sie sich nicht abschütteln. Auch wenn der /die RezipientIn sich über die Perspektive der geschilderten Personen erheben kann, bleibt der irrationale Schauer vor unbelebten, mit einer düsteren Vergangenheit behafteten Gegenständen doch realistisch geschildert. Es handelt sich um ein Spiel mit der Psyche, inwieweit man sich auf unheimliche Geschichten einlässt und daraus folgend bestimmte Orte oder Gegenstände meidet.

Das Haus wird vom Großvater nach Jahrzehnten neu errichtet, nachdem es wieder baufällig geworden ist. Er kennt und achtet die Geschichten seiner Vorfahren und steht dennoch große Ängste während des Umbaus aus.

Aber auch das neue Haus ward wiederum alt und klein, wurmstichig und faul sein Holz, nur der Posten hier blieb fest und eisenhart. [...] Nach langem Zögern wagte ich es. Ich tat wie die Frühern, fügte das alte Holz dem neuen Hause bei und die Spinne regte sich nicht. Aber gestehen will ich es: mein Lebtag

betete ich nie so inbrünstig wie damals, als ich das verhängnisvolle Holz in Händen hatte; die Hand, der ganze Leib brannte mich, [...] und ein Berg fiel mir von der Seele, als alles an seinem Orte stand.
(JG, S. 115)

Bis zum aktuellen Zeitpunkt scheint Unklarheit darüber zu bestehen, ob sich die Spinne tatsächlich im Holz des Bystels aufhält.

Das Unheimliche des Hauses liegt in einer Spannungs-Entspannungs-Phase. Das idyllisch beschriebene Haus der gegenwärtigen Rahmenhandlung wechselt sich ab mit dem unheimlichen Haus der in der Vergangenheit situierten Binnenhandlungen. Als RezipientIn ist man somit immer darauf vorbereitet, dass gleich etwas Schlimmes passieren wird. Selbst in den Entspannungsphasen kann man nicht richtig Atem schöpfen, da immer damit gerechnet werden muss, dass eine übermütige Person den Zapfen aus dem Loch zieht, um nachzusehen, ob die Spinne noch darin gefangen gehalten wird. Das schwarze Holz erinnert an die schwarze Vergangenheit und man beginnt zu zweifeln und sich zu fragen, ob die Geschehnisse auch in der Rahmenhandlung Realität werden könnten oder frei erfunden wurden vom Großvater, um die Taufgesellschaft zu unterhalten und ihr einen moralischen Rat mit auf den (Heim)Weg zu geben. Während des Prozesses der Lektüre wird immer gezielter angeregt, eine religiöse Lösungsmöglichkeit in Betracht zu ziehen, um die unheimlichen Ereignisse stoppen zu können, wodurch mangelndes und nachlässiges Gottvertrauen als unheimliche Verfehlungen hervortreten.⁵⁵⁷ Selbst die RezipientInnen werden indirekt vom Großvater in seinen Warnungen angesprochen und müssen sich über ihren Lebensstil Gedanken machen. Die unheimlichen Ereignisse treten somit aus dem Raum der Erzählung heraus. Obwohl die Erzählung Merkmale fantastischer Schreibweise beinhaltet – vor allem in den Binnenerzählungen – lässt sich *Die schwarze Spinne* nur schwer in ein gängiges Modell fantastischer Literatur einfügen.

Die Erzählung spielt mit der Angst vor dem grausamen Tod durch eine schmerzhaft, unheilbare Krankheit. Wir kennen die Augenzeugenberichte über die großen Pestepidemien in Europa oder andere grassierende Epidemien wie Pocken oder Cholera, haben diese Angst nie gänzlich überwunden. Wir wissen, dass wir leicht verwundbar sind und wie schnell Krankheiten ausbrechen und ungeahnte Ausmaße annehmen können. Ein menschliches Grundbedürfnis ist, in seinem Heim, in seinen eigenen vier Wänden, Schutz zu suchen vor der

⁵⁵⁷ Vgl. Annette Krech: Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur; Bd. 18), S. 121.

Welt und ihren Gefahren. Das Schlimmste, das passieren kann, ist, dass man Zuhause nicht mehr sicher ist, dass es kein Entkommen, keinen Zufluchtsort mehr gibt. Es gibt schützende Zonen und Grenzen – die Tabuverletzungen sind dabei drei Tabuzonen zuzuordnen, und zwar dem Haus, der Gemeinde (als Rats- und Religionsgemeinschaft) und der Person.⁵⁵⁸ Diese drei Zonen gelten weltweit als tabu und ihre Verletzung ruft urmenschliche Reaktionen hervor – auch oder gerade bei den Lesenden.⁵⁵⁹ Die Erzählung schürt unsere älteste Angst, bannt sie in ein Haus – und gerade das ist das Unheimliche daran.

5.3. THEODOR STORM: *BULEMANNS HAUS*

Bei *Bulemanns Haus* handelt es sich um eine Novelle aus der Zeit des Realismus mit fantastischen und paranormalen Einschlägen, die 1864 erstmals publiziert worden ist. Der Erstdruck der Novelle folgte mit anderen Werken in der Leipziger *Illustrierten Zeitung*, wobei auch der Untertitel „Märchen“ als Gattungsbezeichnung auftaucht.⁵⁶⁰ Storm räumt in der Vorrede zur Buchausgabe jedoch ein, dass bei *Bulemanns Haus* die Bezeichnung „seltsame Historie“ passender sei.⁵⁶¹ Als zentrales Ereignis eines ganzen Textes hat Storm den Spuk selten verwendet⁵⁶², doch es spukt auch in *Bulemanns Haus*, „diesem prekären Grenzfall zwischen Märchen und phantastischer Erzählung, wo das alte Schuld/Fluch/Bestrafungs-Schema durchschimmert“⁵⁶³, wie in folgender Analyse gezeigt werden soll. Die fantastischen Werke Storms fallen in dessen mittlere Schaffensphase in eine Zeit nach den gescheiterten 1848er Revolutionen sowie der „stagnierende[n] gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, erstarrte[n] staatliche[n] Machtstrukturen und Entfremdung im Gefolge zunehmender Industrialisierung.“⁵⁶⁴

Winfried Freund sieht in den fantastischen Geschichten Storms eine formulierte Kritik an dem „in einer unzulässig verkürzten Wirklichkeit lebenden Bürger, der den Tod wie den Nächsten aus seinem Leben ausklammert.“⁵⁶⁵ Die Folge sei das Grauen angesichts der fürchterlichen Leere, die den einzelnen in den unbewachten Augenblicken seines Daseins überfalle. Storms

⁵⁵⁸ Vgl. Werner Hahl: „Die schwarze Spinne“. Ritualisierung der Gottesfurcht beim Erzählen vom Haus und für das Haus. In: W.H.: Jeremias Gotthelf – der „Dichter des Hauses“. Die christliche Familie als literarisches Modell der Gesellschaft. Stuttgart: Metzler 1994. S. 369f, zitiert nach Mieder: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne, S. 93.

⁵⁵⁹ Vgl. ebd., S. 94.

⁵⁶⁰ Vgl. Winfried Freund: Theodor Storm. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1987. (Sprache und Literatur; 126), S. 64.

⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 64.

⁵⁶² Pannowitsch: Das Phänomen des Spukhauses, S. 286f.

⁵⁶³ ebd., S. 287.

⁵⁶⁴ Freund: Deutsche Phantastik, S. 165.

⁵⁶⁵ ebd., S. 79.

fantastische Werke würden „in einem unheimlich erregenden, heilsam aufschreckenden Augenblick ein jäh enthüllendes Schlaglicht auf die verkümmerte gesellschaftliche Wirklichkeit“⁵⁶⁶ werfen. Bulemanns Haus,

*das alte, verfallene, von Geheimnis und Grauen unwitterte Haus [...] wird zur Hölle des Egoismus, der in seiner mitleidlos brutalen Unmenschlichkeit fantastische Verwandlungen und Verwicklungen heraufbeschwört; [...] in Herrn Bulemann verkörpern sich zur grotesken Karikatur gesteigert Tendenzen der kapitalistischen Wirtschaftsgesinnung.*⁵⁶⁷

Das Bewusstsein von Raum und Ort spielen für Storm eine wichtige Rolle, seine Darstellungen basieren auf geordneten, konkret vorstellbaren Räumen, ja seine Novellistik erwächst geradezu aus dem Raum - Entstehung, Aussage und symbolische Gestaltung unterliegen den räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten unserer Wirklichkeit.⁵⁶⁸ Dadurch fällt auch eine Zuteilung zur Literatur des Realismus leichter. Michael Perraudin hat die Häuser in Storm Werken analysiert und dabei herausgefunden, dass sie die wesentliche Rolle in seinen Stücken spielen, dass Storm sich vor allem auf Gebäude bzw. Wohngebäude konzentriert, die meist gleich zu Beginn spezifisch erwähnt oder als „Haus“ bezeichnet und beschrieben werden.⁵⁶⁹ Die Zahlen sprechen für sich: In 14 seiner Erzählungstitel werden Häuser benannt, in 29 seiner 55 Erzählungen lässt sich eine spezifische Erwähnung einer Wohnung in den ersten zwei Sätzen finden.⁵⁷⁰ Storms Darstellungen städtischer Gebäude beziehen sich vor allem auf Bürger-, Patrizier- oder Kleinbürgerhäuser aus dem 17. und 18. Jahrhundert und werden mit Blick auf Geschichte, Funktion und soziale Bedeutung präzise geschildert.⁵⁷¹ Seine alten Bürgerhäuser basieren oftmals auf realen Vorbildern, oft auch auf jenen im Besitz seiner Familie, die den thematischen Bedürfnissen der jeweiligen Erzählung bzw. Novelle angepasst werden – die Häuser präsentieren eine breite soziale Skala.⁵⁷² „Für Storm beziehen sich Häuser auf Menschen (nicht umgekehrt).“⁵⁷³ So gestaltet es sich auch bei *Bulemanns Haus*, wie in der folgenden Analyse gezeigt werden soll.

⁵⁶⁶ ebd., S. 80.

⁵⁶⁷ ebd., S. 165.

⁵⁶⁸ Vgl. Michael Perraudin: Bild und Wirklichkeit des Hauses bei Storm. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 43 (1994). S. 97-115, hier S. 97.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., S. 97.

⁵⁷⁰ Vgl. ebd., S. 97.

⁵⁷¹ Vgl. ebd., S. 103.

⁵⁷² Vgl. ebd., S. 103.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 110.

5.3.1. ERZÄHLSITUATION

Durch die Novelle führt ein allwissender Erzähler, gleich einem Märchenerzähler, der eine sonderbare Geschichte vorzubringen hat, welche die RezipientInnen berühren soll. Denn diese Geschichte handelt, wie der Titel bereits vermuten lässt, von Herrn Bulemann, seinem verschlossenen Herzen, seiner Geldgier und Hartherzigkeit gegenüber Familienmitgliedern und Mitmenschen und die Lesenden sollen eines aus der Lektüre mitnehmen: nicht den gleichen Lebenswandel zu pflegen.

Der Erzähler stellt zu Beginn der Novelle das Haus selbst vor und erschafft einen düsteren Rahmen. Er bezieht Mitmenschen Daniel Bulemanns als eine Art Zeitzeugen in seine Erzählung ein, um so der Geschichte mehr Substanz zu verleihen, ihren (fiktiven) Wahrheitsgehalt zu steigern:

Am meisten Auskunft scheint noch ein alter, in einem entfernten Stadtviertel lebender Mann geben zu können, der vor Jahren Organist an der St. Magdalenenkirche gewesen ist. „Ich entsinne mich“, äußerte er, als er einmal darüber gefragt wurde, „noch sehr wohl des hageren Mannes, der während meiner Knabenzeit allein mit einer alten Weibsperson in jenem Haus wohnte.“⁵⁷⁴

Der „Zeitzeuge“ berichtet nun über seine Erfahrungen mit Daniel Bulemann, der mit einem Trödelhändler seinerzeit Geschäfte geführt hat, wobei der junge Organist namens Leberecht als Botenjunge zwischen den beiden Häusern fungiert hat:

„Ich weiß auch noch, dass ich nicht gern diese Wege ging und oft allerlei Ausflucht suchte; denn selbst bei Tage fürchtete ich mich, dort die schmalen dunkeln Treppen zu Herrn Bulemanns Stube im dritten Stockwerk hinaufzusteigen. Man nannte ihn früher den ‚Seelenverkäufer‘; und schon dieser Name erregte mir Angst, zumal daneben allerlei unheimliches Gerede über ihn im Schwange war.“ (TS, S. 10)

Auch einen Nachtwächter befragt der Erzähler über seine Eindrücke in Bezug auf das Haus, die er in einer Mondnacht gewonnen hat:

[...] aber es ist nur ein kleines altes Menschenantlitz mit einer bunten Zipfelmütze, das er droben hinter den runden Erkerfenstern gesehen haben will. Die Nachbarn dagegen meinen, der Wächter sei wieder einmal betrunken gewesen; sie hätten drüben an den Fenstern niemals etwas gesehen, das einer Menschenseele gleich gewesen. (TS, S. 9)

Doch der Nachtwächter hat sich nicht getäuscht, er hat tatsächlich Bulemanns Kopf im Fenster gesehen, wie am Ende deutlich wird, denn damit schließt letztendlich der Erzähler

⁵⁷⁴ Theodor Storm: Bulemanns Haus. Ill. von Karen Holländer. Weitra: publication PN°1 – Bibliothek der Provinz 2004. S. 9.

seine Geschichte. Diese Geschichte beginnt demnach in einer gegenwärtigen Stadt im 19. Jahrhundert und schließt auch damit, dazwischen werden die Geschichten der früheren Hausbesitzer, allen voran Daniel Bulemanns, erzählt und der Erzähler ergreift selbst immer wieder das Wort, schaltet sich helfend ein und sorgt so für die Orientierung seiner LeserInnen in zeitlicher und räumlicher Handlung.

Nach diesen ersten persönlichen Eindrücken des alten Organisten und des Nachtwächters fährt der Erzähler nun selbst mit seiner Geschichte über Bulemann fort. An mehreren Stellen werden beinahe märchenhafte Floskeln wie „Das aber ist so zugegangen“ (TS, S. 14), „So mochten etwa zehn Jahre verflossen sein“ (TS, S. 24) oder „Dann aber geschah etwas Seltsames“ (TS, S. 33) eingebaut und Sätze wie „Wie schon erzählt, hatte Herr Bulemann Frau und Kinder nicht mitgebracht“ (TS, S. 17) stützen den mündlichen Charakter einer Erzählung zusätzlich. Der Erzähler zieht sein Publikum langsam ins Vertrauen. Er schafft eine beinahe verschwörerisch anmutende Atmosphäre und deckt dabei auf, dass er als einziger über die wahren Ereignisse, die sich im Haus zugetragen haben, Bescheid weiß. Eine erste unheimliche Wende schafft er in der Überleitung von der hinführenden Einleitung mitsamt Bericht des damals jugendlichen Zeugen zur eigentlichen Hintergrundgeschichte des unheimlich anmutenden Hauses:

„Dies alles ist nun über siebzig Jahre her, und Herr Bulemann muss längst dahin getragen sein, von wo niemand wiederkehrt.“ – – Der Mann irrte sich, als er so sprach. Herr Bulemann ist nicht aus seinem Haus getragen worden; er lebt darin noch jetzt. (TS, S. 12)

Mit dem Hinweis „Das aber ist so zugegangen“ (TS, S. 14) werden die Lesenden darauf vorbereitet, dass nun die wirklich wahre Geschichte des Hauses und seiner Besitzer folgt. Und man ahnt bereits, dass dabei nicht alles mit rechten Dingen zugehen kann, wenn das leer stehende Haus noch immer von demselben Mann bewohnt wird, der nach den Gesetzen des Lebens bereits tot sein müsste.

5.3.2. RAUMGESTALTUNG

Die Novelle beginnt mit der festen Verankerung der Handlung in einer nicht näher definierten deutschen Stadt, einer „norddeutschen Seestadt“ (TS, S. 7), um zu vermitteln, dass sich die unheimlichen, fantastischen Ereignisse auch tatsächlich zugetragen haben. Da die Stadt nicht näher bestimmt wird, soll die Geschichte auch als Mahnung dienen, dass sich die Geschehnisse in diversen Großstädten ereignen können, wo hartherzige Menschen bestraft werden sollen. Winfried Freund erkennt in der Stadt Hamburg, „genauer die Gegend um den

Rödingsmarkt⁵⁷⁵. Die Stadt selbst wird nicht als eine bestimmte Stadt ausgewiesen, und doch erkennt man anhand einiger charakterisierender Beschreibungen eine industrielle Großstadt, die entfremdet auf ihre Bewohner wirkt. Sie wird beschrieben als wasserreiche, „finstere Stadt“ (TS, S. 38) mit einem breiten Fluss, der „schwarzes Wasser“ (TS, S. 38) führt, es ist ein „weiter Weg, durch viele Gassen, über viele schmale und lange Brücken, welche über dunkle Gräben und Kanäle hinwegführten“ (TS, S. 37f), der von Bulemanns gut gelegenen Haus in die Vorstadt führt. Die vielen verwinkelten Gassen und düsteren Gräben lassen das Bild einer verschachtelten Stadt mit labyrinthartigen Gängen entstehen, welche die Gefahr des Verlaufens und Verlierens in sich bergen. Eine dumpfe Angst vor dunklen Großstädten entsteht, welche die Entfremdung der Bürger von ihrer Stadt erahnen lassen – der einzelne wird zu einem unbekanntem, unbedeutenden Subjekt im großen Ganzen der Stadt. Das schwarze Wasser und die Düsternis, die über den Gassen liegt, deuten auf eine Industriestadt hin, in welcher der schwarze Rauch aus den Schornsteinen der großen Produktionsstätten das Licht verdrängt und eine ungesunde Atmosphäre schafft. Auch dass die Haushälterin nur nachts in der Dunkelheit das Haus verlassen darf, um Einkäufe zu erledigen, trägt zu einem bedrückenden Gefühl bei. Bedeutend ist auch der Name jener Straße, in welcher Bulemanns Haus liegt: „Düsternstraße“ (TS, S. 7). Der Straßename ist sowohl bezeichnend für das Äußere des Hauses als auch das Innere seiner Bewohner und passt zu einer dunklen, düsteren Stadt, in der Menschen hartherzig miteinander umgehen und Kinder grausam sterben müssen, weil die Mütter zu arm sind, um ihnen Medizin kaufen zu können.

Als Lesender betritt man gemeinsam mit dem Erzähler neben dem Haus noch weitere zentrale Plätze wie das Armenviertel am Stadtrand, den Friedhof und die Kirche und kann so den Aufbau der Stadt erahnen. Doch die Plätze erhalten keine Namen, die Stadt bleibt anonym und unpersönlich, dennoch wirkt der gestaltete Raum realistisch. Man erkennt darin eine europäische Großstadt im 19. Jahrhundert wieder, in welcher einige Menschen sehr reich werden konnten, während die breite Masse der Armen am Stadtrand unter lebensfeindlichen Bedingungen hausen musste. Storm selbst legt den zeitlichen Rahmen mit der Bezeichnung als „die Zopf- und Haarbeutelzeit“ (TS, S. 14) fest, gemeint ist die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, bzw. wird die Handlung im 19. Jahrhundert fortgesetzt.

⁵⁷⁵ Freund: Theodor Storm, S. 64.

5.3.3. BESCHREIBUNG UND SITUIERUNG DES HAUSES

Die zentrale Rolle des Hauses und dessen Position in der Stadt werden gleich zu Beginn der Handlung ersichtlich, wenn der Erzähler in seiner Geschichte mit der Beschreibung des Hauses beginnt:

In einer norddeutschen Stadt, in der so genannten Düsternstraße, steht ein altes verfallenes Haus. Es ist nur schmal, aber drei Stockwerke hoch; in der Mitte desselben, vom Boden bis fast in die Spitze des Giebels, springt die Mauer in einem erkerartigen Ausbau vor, welcher für jedes Stockwerk nach vorne und an den Seiten mit Fenstern versehen ist, so dass in hellen Nächten der Mond hindurchscheinen kann. (TS, S. 7)

Das Äußere des Hauses wird ausführlich beschrieben, ein eindeutiges Merkmal realistischer Literatur, denn hier soll der Eindruck erweckt werden, dass es das Haus und seine Besitzer tatsächlich gegeben hat bzw. noch immer gibt. Gerade in einer realistischen Wirklichkeit nimmt sich das Fantastische umso unheimlicher aus. Die Menschen der Stadt haben Angst vor dem Haus, was in einer Meidung desselben und in geflüsterten Worten deutlich wird:

Seit Menschengedenken ist niemand in dieses Haus hinein- und niemand herausgegangen; der schwere Messingklopper an der Haustür ist fast schwarz vor Grünspan, zwischen den Ritzen der Treppensteine wächst jahraus, jahrein das Gras. – Wenn ein Fremder fragt: „Was ist denn das für ein Haus?“, so erhält er die Antwort: „Es ist Bulemanns Haus“; wenn er aber weiter fragt „Wer wohnt denn darin?“, so antworten sie ebenso gewiss: „Es wohnt niemand darin.“ (TS, S. 7)

Die Sonderlage des Hauses wird in diesen wenigen Worten ersichtlich. Es fällt sofort auf – ähnlich wie das öde Haus in Hoffmanns Erzählung – und Fremde erkundigen sich sofort nach dem Haus. Zeichen des Verfalls des Hauses sind deutlich zu sehen, dass niemand dieses Haus betritt und niemand darin wohnt, lässt es zu einer Art Geisterhaus werden, vor dem sich die Menschen fürchten. Das zeigt sich auch in einem eingangs erwähnten Kinderreim, der über das Haus gesungen wird:

*In Bulemanns Haus,
In Bulemanns Haus,
Da gucken die Mäuse
zum Fenster raus. (TS, S. 7)*

Das Haus tritt nun immer deutlicher als ein unheimliches hervor. Es steht verlassen da, wird nur von Mäusen und anderem Ungeziefer bewohnt und die Kinder der Stadt singen Reime auf dessen Wirkung. Die akustischen Beschreibungen von Augenzeugen wie „ein Gequieke wie von unzähligen Mäusen hinter den dunklen Fenstern“ (TS, S. 7) und „den Türklopper

anschluss, um den Widerhall durch die öden Räume schallen zu hören“ (TS, S. 9) sowie „drinnen ganz deutlich das Springen großer Tiere gehört“ (TS, S. 9) verstärken das unheimliche Gefühl beim Lesen.

Das Innere des Hauses wird als ebenso dunkel und düster beschrieben wie sein Äußeres. Es ist ebenso verwinkelt wie die Stadt mit seinem „kleinen dämmrigen Flur“ (TS, S. 12) im dritten Stock zum Zimmer des Hausbesitzers.

Der Raum wird durch wechselnde Personen vermittelt, auch wenn es eine übergeordnete Figur in Form des auktorialen Erzählers gibt. Der/die LeserIn nimmt den Raum bzw. das Haus durch die Augen, Erzählungen, fingierten Augenzeugenberichte und Gerüchte wahr, wenn etwa ehemaliger Botenjunge und Nachtwächter ihre Erfahrungen mit dem Haus schildern. Das Haus wird hier aus der Froschperspektive erlebt. Die Perspektive wechselt jedoch in die Vogelperspektive, wenn der auktoriale Erzähler die Stadt beschreibt, in welcher sich die Handlung zugetragen haben soll. Man scheint über die Stadt mit ihren zahlreichen Brücken und Flüssen, Elendsvierteln und verwinkelten Gassen zu fliegen. Den Großteil der Novelle erlebt der/die RezipientIn den Raum durch die Perspektive des Erzählers, der alles weiß und überall hineinsehen kann. Die Novelle erhält dadurch beinahe einen Märchencharakter und lässt sich nach Todorov der Kategorie des *Fantastisch-Wunderbaren* zuordnen, da die fantastischen bzw. unheimlichen Ereignisse am Ende rational unbegründet bleiben und durchaus das Übernatürliche suggerieren. Auch im Sinne Wüchs muss der Text als fantastisch gelten, da die potentiell fantastischen Strukturen die gesamte Novelle über dominant sind und das Fantastische nicht eindeutig ausgeschlossen werden kann.

5.3.4. BESONDERE BEDEUTUNG DES INTERIEURS

In diesem Buch spielen vor allem Schwellen – wie Türen, Fenster und eine Treppe – und Aufbewahrungsgegenstände – wie Truhen und Schränke – eine besondere Rolle.

Die Türen dienen als eine Art Portal in verbotene Bereiche für die Mitmenschen Bulemanns. Er behält die Kontrolle über das Eintreten in sein Reich im dritten Stock, während die Haushälterin die Haustür im Erdgeschoß zu bewachen hat. Bulemann behält die Macht über den Türgriff zu seiner Stube, hält ihn stets in der Hand, wenn er Besucher wie den jungen Leberecht empfängt und die Menschen nicht in seine Stube eintreten, sondern im düsteren Flur warten. Immer die „Klinke seiner Zimmertür haltend“ (TS, S. 12), öffnet Bulemann selbst die Tür, um seine Katzen hinein oder heraus zu lassen (TS, S. 25). Von dem Zeitpunkt

weg, an dem er das Zimmer im dritten Stock des Hauses bezieht, bewacht er dessen Schwelle, gleichsam einem Hüter, vor Fremden: „kein Unglücklicher und Hilfesuchender durfte seine Schwelle betreten“ (TS, S.11). Die gleiche Aufgabe kommt seiner Haushälterin Frau Anke zu, welche das Haus sofort nach ihrem Verlassen versperren muss, damit niemand in ebendieses gelangt – vor allem nicht die Not leidende Schwester Bulemanns. Immer werden die Haustür abgesperrt und eine Kette vorgelegt, ein schwerer Türklopfer aus Messing erleichtert das Anklopfen und um Hilfe Bitten nicht unbedingt. Dies alles sind Maßnahmen, um Mitmenschen den Zugang zum Haus zu erschweren. Die verschlossenen Türen symbolisieren gleichsam die verschlossenen Herzen der Bewohner gegenüber den anderen Stadtbewohnern. In diesem Haus herrscht keine Nächstenliebe und Güte, hier leben erkaltete Herzen hinter kalten, dunklen Türen.

Besondere Bedeutung kommt auch dem Fenster in Bulemanns Arbeitszimmer zu, das auf die Straße hinaus führt. Nur durch dieses Fenster hält Bulemann gewöhnlich Kontakt zur Außenwelt, mehr interessiert ihn nicht. Besucher sind ihm lästig. Fühlt er sich gestört von den auf der Straße spielenden Kindern, vertreibt er diese barsch, indem er aus dem Fenster ruft:

Nur mitunter, wenn er hörte, dass unten die Nachbarskinder auf den Prellsteinen vor seinem Haus ritten, steckte er den Kopf ein wenig aus dem Fenster und schalt mit seiner scharfen Stimme die Gasse hinab. – „Der Seelenverkäufer, der Seelenverkäufer!“, schrien dann die Kinder und stoben auseinander. Herr Bulemann aber fluchte und schimpfte noch ingrimmiger, bis er endlich schmetternd das Fenster zuschlug. (TS, S. 24)

Die Stimmung und die Funktion der Türen und Fenster ändern sich, als Bulemann die Kontrolle darüber verliert. Eine ausführlichere Analyse dazu erfolgt im Kapitel über das Unheimliche des Hauses.

Die Treppe stellt die einzige Verbindung zwischen den oberen und unteren Stockwerken dar, wobei es sich auch hier um „dunkle Treppen“ (TS, S. 31) zu einem dunklen Flur in einem düsteren, öden Haus handelt – all diese Teile des Interieurs symbolisieren das Innenleben ihrer Bewohner und verbreiten ein unterschwelliges unheimliches Gefühl. Während die Bittsteller zu Bulemann aufsteigen müssen, steigt er zu ihnen herab. Dadurch wird das Verhältnis sichtbar, das Bulemann zu seinen Mitmenschen hat – er thront über allen in seiner Stube im dritten Stock und bewacht mit Argusaugen seine Schätze, gibt nichts mehr heraus. Während sein Vater noch „die Treppen auf und ab“ (TS, S. 14) stieg, um in seinen Kästen zu kramen und seine Schätze zu betrachten, verlässt Bulemann das obere Stockwerk nie. Als

seine Schwester ihn um die Herausgabe eines Bechers anfleht, um ihren Sohn vor dem Tod zu retten, steht er auf dem oberen Treppenabsatz und lässt die beiden nicht passieren und seine Stube betreten. An dieser Stelle hat Bulemann noch selbst die Kontrolle über sein Haus und die Benutzung seiner Treppe. In einem tragischen Höhepunkt stößt er seinen kleinen Neffen die Treppe hinab: „Bruder, Bruder!, jammerte die Frau. – Doch schon lag der Knabe wimmernd drunten auf dem Treppenabsatz. Die Mutter sprang ihm nach.“ (TS, S. 30) Gewaltsam hat er den Knaben hinabgestoßen in die Tiefe und somit sowohl seines als auch das Schicksal des Buben besiegelt. Das Haus wendet sich gegen Bulemann, er verliert die Kontrolle über dessen Nutzung. Das wird deutlich, wenn die beiden Katzen, nun zu furchterregender Größe gewachsen, ihn nicht mehr passieren lassen.

Besitzen Gegenstände zur Aufbewahrung bei Bachelard noch eine positive Konnotation, so kehrt sich diese in *Bulemanns Haus* in ihr Gegenteil. Die großen Nussbaumschränke (wobei auch Nüsse selbst noch den Kern in sich behüten) und Truhen mit eisernen Beschlägen stellen dunkle und wehrhafte Behältnisse der Schätze dar, die in ihnen lagern – seien es die Pfandgegenstände, Silbermünzen oder Weizenbrötchen aus den unterschiedlichsten Gründen ihrer Sammler. Die tiefen Schränke und Truhen beherbergen im Sinne Bachelards viele Gegenstände: „Jeder [...] weiß instinktiv, dass der Innenraum eines alten Schrankes tief ist. Der Innenraum des Schrankes ist Intimitätsraum, ein Raum, der sich nicht jedem Beliebigen auftut.“⁵⁷⁶ Gleichsam sich der Innenraum eines alten Schrankes nicht jedem beliebigen Menschen auftut, bleibt auch das Innenleben der beiden Männer Bulemann ihren Mitmenschen verborgen. Das Aufbewahren nimmt in der Novelle zwanghaften Charakter an. Die Personen ergötzen sich an toten Gegenständen, verfallen diesen und lassen sie zu ihrem einzigen Lebensinhalt werden, aufbewahrt in dementsprechend robusten Möbelstücken. Charakterisiert man die Schränke und Truhen als die Herzen ihrer Besitzer, lässt sich eine erschreckende Parallele feststellen, denn beide wirken kalt, in ihnen lagern nur leblose, tote Schätze.

5.3.5. PERSONEN- HAUS- VERBINDUNGEN

Das Haus ist vom Vater auf den Sohn vererbt worden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war das Haus im Eigentum eines Pfandleihers, der aufgrund eines sparsamen Lebensstils Reichtum angehäuft hat und die Pfandleihgaben seiner Kunden, der Notleidenden, in großen Nussbaumschränken im ersten und zweiten Stock des Gebäudes hortet.

⁵⁷⁶ Bachelard: Poetik des Raumes, S. 94.

Den Sohn des Pfandleihers, den Hauptcharakter der Geschichte, lernt man zunächst in den Beschreibungen des alten Organisten kennen, der ihn noch persönlich getroffen hat: Daniel Bulemann wird als „hagerer Mann“ mit „grellen runden Augen“ (TS, S. 12) beschrieben, der „allein mit einer alten Weibsperson in jenem Haus wohnte“ (TS, S. 9) und immerzu einen „gelb geblühten Schlafrock mit einer spitzen Zipfelmütze“ (TS, S. 12) trägt. Er steht in starkem Kontrast zu dem nunmehr alten Organisten, der den Namen Leberecht trägt. Der Name symbolisiert den Lebensstil desjenigen, er wird als gutherziger Mann in der Geschichte dargestellt, der sich schließlich um den kleinen Neffen Bulemanns sorgt – im Gegensatz zum hartherzigen Pfandleiher, in dessen Händen die Macht ruhen würde, dem Kleinen zu helfen. Bulemann selbst stand im Kontakt zu jenem Trödler, für den der junge Organist gearbeitet hat. Wie bereits erwähnt, wurde er als „Seelenverkäufer“ bezeichnet, da er sich um das Wohl seiner Mitmenschen, ihre Seelen, nicht kümmert, ja nur an seine eigene Bereicherung durch das Leid der anderen denkt. Er verlässt seine Stube im dritten Stockwerk nicht, wo er seine Schätze, die Silbermünzen, die er für die verkauften Gegenstände erhalten hat, hütet, Berechnungen über zukünftige Ausgaben bis zu seinem Tode hin anstellt und nur widerwillig seiner Haushälterin die wöchentliche Geldration zukommen lässt. Während sein Vater noch akribisch die Gegenstände, die Pfandleihgaben selbst, als Schätze in großen Holzschränken gehortet hat, verkauft Daniel diese nun, um die dafür erhaltenen Silbermünzen in den großen Truhen aufzubewahren. Er spekuliert darauf, dass die Gegenstände nicht zurückgekauft werden können und verhindert mögliche Klagen, indem er die Eigentümer mit höheren Geldsummen abspeist.

Über Bulemanns Vergangenheit selbst erfährt man zu Beginn nur so viel, als dass ihn sein Vater vom Haus und seinen Schätzen fernhalten wollte und er „viele Jahre als Händler auf Westindien gefahren“ ist, wo er „eine Frau mit einigen dunkeln Kinder“ (TS, S. 10) gehabt, sie jedoch auf seiner Heimreise aus Geldgier an einen Menschenhändler verkauft haben soll. Das Haus selbst bezieht er erst nach dem Tod des Vater, woraufhin er beginnt, die Pfandleihgaben an den Trödler zu verkaufen, um so an Silbermünzen zu kommen. Viele Gerüchte ranken sich also um Bulemann, er wird als „geiziger und menschenscheuer Kauz“ (TS, S. 11) bezeichnet, der nach dem Tod des Vaters seine Geschäfte in Indien aufgibt und jenes „Zimmer im dritten Stock des alten Erkerhauses“ (TS, S. 16) bezieht, „wo nun statt des verkrümmten Männchens im hechtgrauen Reisemantel eine lange hagere Gestalt im gelb geblühten Schlafrock und bunter Zipfelmütze auf und ab wandelte oder rechnend an dem kleinen Pulte des Verstorbenen stand“ (TS, S. 16). Bulemann macht im Laufe der Jahre eine

Entwicklung zum Schlechteren durch, er wird „menschenfeindlicher und verbissener“ und sitzt „einsam [...] auf seinem Erkerstübchen mit der Lösung eines schon oft gesuchten Problems, der Berechnung eines sicheren Lotteriegewinnes beschäftigt, wodurch er einmal seine Schätze ins Unermessliche“ (TS, S. 20) zu steigern wünscht. „In der dumpfen Enge von Bulemanns Haus schafft sich der ökonomisch verflachte und entfremdete Mensch des anhaltenden kapitalistischen Zeitalters symbolisch sein eigenes Gefängnis.“ (TS, S. 67) Zehn Jahre vergehen, in denen Bulemann sich in den oberen Stockwerken seines Hauses verkriecht, sein Geld zählt und Berechnungen anstellt. Dabei spricht er kaum ein Wort.

Nachdem er sein Zimmer, von seinen Katzen bewacht, nicht mehr verlassen darf, setzt mit dem Verfall des Hauses auch der körperliche Verfall Bulemanns ein:

Allmählich wurde das Arbeiten seines Leibes weniger, und endlich hörte es ganz auf. Eine fahle Blässe überzog unter den Stoppeln des grauen Barts sein Gesicht; noch einmal aufseufzend, streckte er die Arme und spreizte die langen Finger über die Knie; dann regte er sich nicht mehr. (TS, S. 44)

Mit den Jahrzehnten, die Bulemann in seinem Haus gefangen ist und mit niemandem spricht, verändert sich auch sein Körper noch stärker, bis er schließlich eine endgültige Größe erreicht hat:

auf dem Kanapee zusammengekauert saß eine kleine Gestalt von der Größe eines einjährigen Kindes, aber das Gesicht war alt und bärtig und die magere Nase unverhältnismäßig groß; auch trug sie eine weit über die Ohren fallende Zipfelmütze und einen langen, augenscheinlich für einen ausgewachsenen Mann bestimmten Schlafrock [...]. Diese Gestalt war Herr Bulemann. – Der Hunger hatte ihn nicht getötet, aber durch den Mangel an Nahrung war sein Leib verdorrt und eingeschwunden, und so war er im Laufe der Jahre kleiner und kleiner geworden. (TS, S. 52)

Bulemann ist aufgrund eines Fluches dazu verdammt, unnatürlich lange, wenn nicht sogar ewig, zu leben, der körperliche Verfall passt sich dem Haus an, das ebenfalls langsam aber sicher verödet und baufällig wird. Niemand kann das Haus betreten und niemand es verlassen, der alte Mann ist dazu verdammt, für immer allein darin zu leben.

Bulemann hat von seinen Reisen zwei ungewöhnlich große Katzen mitgebracht, eine schwarze und eine gelbe. Diese beiden Katzen sind immer in der Nähe Bulemanns, „waren bald die einzige Gesellschaft ihres Herrn“ (TS, S. 18), verlassen nie das Haus, streichen um seine Füße und jagen den spärlichen Besuchern wie der Haushälterin Angst ein. Sie versinnbildlichen die einzigen beiden Leidenschaften in Bulemanns Leben – Geld ergaunern und an sich bringen. Wenn er wütend über die Menschen ist, lässt er den Zorn an seinen

Katzen aus: „drinnen Graps und Schnores seinen Zorn entgelten ließ“ (TS, S. 24), die sich die Tritte und das Bewerfen zunächst noch gefallen lassen.

Doch die beiden Katzen werden schließlich zu seinem Schicksal. Nachdem Bulemann von seiner Schwester mit den Worten „Verruchter, böser Mann! Mögest du verkommen bei deinen Bestien!“ (TS, S. 31) verflucht worden ist, wenden sich Haus und Katzen gegen ihn. Die Ereignisse nehmen ihren Lauf, als der kleine Junge stirbt und die Katzen zu wachsen beginnen, bis sie eine unnatürliche Größe angenommen haben („er sah es deutlich, sie dehnten sich, sie wurden größer und größer“ (TS, S. 36)) und tatsächlich zu furchteinflößenden Bestien geworden sind, vor deren Krallen und Zähnen nun selbst Bulemann Angst bekommt. Nachdem die Haushälterin in Panik vor den Katzen und ihrem unheimlichen Dienstherrn geflohen ist, verbringt Bulemann nun die Zeit allein mit seinen beiden Wächtern. Während sie sich frei im Haus bewegen können, in den unteren Stockwerken auf Mäusejagd gehen und anschließend zum Schlafen nach oben zurückkehren, werden sie gleichzeitig zu Wächtern an der Schwelle des oberen Treppenabsatzes. Sie lassen Bulemann nicht mehr passieren, lassen ihn die oberen Zimmer nicht mehr verlassen und halten ihn dort gefangen. Kaum einen Schritt darf er tun, ohne dass sie warnend in seinen Weg treten und diesen somit unpassierbar machen:

Die stellten sich gegen ihn, sahen ihn mit ihren glimmenden Augen an und stießen ein heiseres Geheul aus. Er wollte an ihnen vorbei, aber ein Schlag mit der Tatze, der ihm einen Fetzen aus dem Schlafrock riss, trieb ihn zurück. (TS, S. 41)

Seine früheren Leidenschaften kehren sich ins Negative, werden zu seinem Fluch. Das Geld und die Katzen, die er nun so sehr fürchtet, werden zu Bulemanns erzwungenem Lebensinhalt.

Bulemann hat nur eine lebende Verwandte namens Christine, eine Tochter seiner Mutter aus erster Ehe, die in den ersten Tagen nach deren Tod mit Erbschaftsansprüchen abgespeist worden ist und nun im Vorstadtviertel unter schlimmen Verhältnissen lebt. Auch Christine dient wieder als Anspielung auf Christus, soll sie doch die Nächstenliebe in Bulemann wecken. In den Stunden größter Not, als die Gesundheit und das Leben ihres Sohnes auf der Kippe stehen, wendet sie sich an Bulemann mit der flehenden Bitte um finanzielle Unterstützung. Kalthertzig weist er sie ab und verbietet ihr, über die Schwelle seines Hauses zu treten, die fortan stark bewacht wird – immer wird eine schwere Kette vorgelegt und abgeschlossen. Christine besiegelt schließlich Bulemanns einsames Schicksal und auch jenes des Hauses, als sie in einem Moment größten Zorns über die Hartherzigkeit ihres Bruders

diesen verflucht. Sie bannt ihn mit den bereits zitierten Worten an das Haus, das er ab diesem Zeitpunkt nicht mehr verlassen kann, obwohl er dies nun wünscht.

Zum Haus gehört auch die alte Haushälterin, ein „altes Weib“ mit „schlurfenden Schritten“ (TS, S. 11), die von Herrn Bulemann mit „Frau Anken“ gerufen wird und welche er von seinem Vater übernommen hat. Sie erhält wöchentlich Geld zum Wirtschaften, das genauestens berechnet ist. Ihr stehen nur die unteren Räume im Erdgeschoß des Hauses als Lebensraum zu, die oberen Stockwerke gehören Bulemann. Nur widerwillig betritt sie die oberen Stockwerke, doch obwohl sie Bulemann fürchtet, hintergeht sie ihn gleichzeitig. Auch sie frönt der Leidenschaft des Hortens, wenn auch anders als ihr aktueller und früherer Dienstgeber – sie hortet Brot:

Wie aber in dem dritten Stockwerk Herr Bulemann, so hatte in den unteren Zimmern Frau Anken ihre ebenfalls nicht ganz rechtlich erworbenen Schätze aufgespeichert. – Schon in dem ersten Jahr ihres Zusammenlebens war sie von einer Art kindischer Angst befallen worden, ihr Herr könne einmal die Verausgabung des Wirtschaftsgeldes selbst übernehmen, und sie werde dann bei dem Geiz desselben noch auf ihre alten Tage Not zu leiden haben. (TS, S. 23)

Daher beginnt sie ihn den Preis des Weizens bezüglich anzulügen, um mehr Geld zu erhalten. Die damit erworbenen, unterschlagenen Weizenbrötchen versteckt sie in großen Nussbaumschränken, in der Gewissheit, dass „Herr Bulemann niemals die unteren Zimmer betrat“ (TS, S. 23). Sie fühlt sich in den unteren Räumen sicher, als unumschränkte Herrscherin, und hätte der Verwandten Bulemanns durchaus helfen können, dennoch zeigt sich, dass sie innerlich genauso verdorben ist wie ihr Dienstherr. Sie hortet auf ihre Weise ihre „Schätze“. Anke darf das Haus schließlich nur mehr im Schutz der Dunkelheit verlassen:

Um jede Verbindung mit der Nachbarschaft auszuschließen, musste Frau Anken schon seit geraumer Zeit ihre Wirtschaftseinkäufe in entlegenen Straßen machen. Sie durfte jedoch erst mit dem Eintritt der Dunkelheit ausgehen und musste dann die Haustür hinter sich verschließen. (TS, S. 24)

Auch bei diesem Zitat wird deutlich, dass die Tür als Portal gesehen wird, das strengstens bewacht werden müsse. Sofort nachdem sie das Haus verlassen hat, muss sie die Tür verschließen. Für die Personen des Hauses gibt es im Endeffekt kein Entrinnen – auch nicht für die Haushälterin, die in einem Anflug von Panik dasselbe für immer verlassen will:

[...] trat sie mit ihrem schweren Bündel auf dem Nacken aus dem Haus. Sorgfältig mit dem großen krausen Schlüssel verschloss sie die schwere eichene Tür, steckte ihn in ihre Ledertasche und ging dann keuchend in die finstere Stadt hinaus. – – Frau Anken ist niemals wiedergekommen, und die Tür von Bulemanns Haus ist niemals wieder aufgeschlossen worden. (TS, S. 38)

Sie möchte in der Vorstadt ein neues Leben beginnen, weit weg von Bulemanns Haus, doch Anke kommt nicht weit. Sie wird von einem als Knecht Ruprecht verkleideten Mann dermaßen erschreckt, „dass sie mit ihrem Bündel wie toll in das schwarze Wasser hinabgesprungen“ (TS, S. 38) ist und ertrinkt. Die Wächter fischen am nächsten Morgen in der äußersten Vorstadt „die Leiche eines alten Weibes, welche an einem großen Bündel festgebunden war“ (TS, S. 38) aus jenem Fluss. Auf diese Weise wird auch Frau Anken für ihr tatenloses Zusehen bestraft, ein Entkommen aus dem Haus, an welches sie über Jahrzehnte gebunden war und als dessen Torwächterin sie fungiert hat, gelingt ihr nicht. Ihre Flucht führt in den Tod.

Besondere Bedeutung kommt in sprachlicher Hinsicht den Namen der Charaktere zu. So lassen sich erstaunliche Parallelen zwischen Daniel Bulemann und *Daniel in der Löwengrube*, einer Figur aus einer alttestamentarischen Bibelgeschichte finden. Neben der Namensgleichheit werden beide von Raubkatzen bewacht – in der Bibel sind es eindeutig Löwen, in Storms Novelle wachsen die Hauskatzen im Verlauf der Handlung zu großen Bestien heran. „Bule“ wurden in den antiken griechischen Demokratien Ratsversammlungen bzw. Ältestenräte genannt. „Bulemann“ ist nun selbst eine Person, an die sich Menschen in Not wenden, damit er ihnen aushilft, und auch wenn er nur seine Vorteile vor Augen hat, so bestimmt doch er, was in seinem Haus geschieht.

Christine und ihr Sohn Christoph sind eindeutig christlich konnotierte Namen, angelehnt an den Namen Christus. Beide wachsen in ärmlichen Verhältnissen auf und Christine muss an fremde Türen klopfen, damit ihrem Sohn geholfen wird, ähnlich der Geschichte um die Herbergsuche. Auch spitzen sich die dramatischen Ereignisse der Novelle um Weihnachten herum zu. Der junge Christoph stirbt und seine Mutter weint am Grab ihres Sohnes, besucht es noch jahrelang. Ein interessantes Detail stellt auch ein silberner Becher, den Christine an Bulemanns Vater verpfändet hat, dar, welcher den kranken Jungen wieder gesund machen könnte, wie ihr im Traum erschienen ist. Möglicherweise handelt es sich bei dem lebenspendenden Kelch um eine Anspielung an den Heiligen Gral, der in Literatur und Forschung oftmals als jener Kelch angenommen wird, aus welchem Christus beim letzten Abendmahl getrunken haben soll. Der Becher gilt des Weiteren als Symbol der (liebenden) Gemeinschaft, des zu Ende gehenden Lebens und des Überflusses, aber auch des Zorns, der Rache bzw.

Sühne und des Leides.⁵⁷⁷ Unchristlich an Christine scheint nur der Fluch zu sein, mit welchem sie ihren Bruder belegt, nachdem er ihren Sohn die Treppen hinuntergestoßen hat.

Anke stellt die niederdeutsche Version des biblischen Namens Anna dar, auch wenn ihr Verhalten nicht unbedingt christlich motiviert ist. Erst als es um ihr eigenes Leben geht, denkt sie daran, zu Christine in die Vorstadt zu ziehen und dieser zu helfen.

Leberecht, der alte Obrist in der Erzählung, der als Junge für jenen Händler gearbeitet hat, mit welchem Bulemann Geschäfte betrieben hat, wird seinem Lebenswandel und seiner inneren Einstellung gerecht. In jungen Jahren als Obrist in der Kirche spielt er dem jungen Christoph oftmals vor und will es ihm in späteren Jahren, wenn der Junge sich seiner Gesundheit erfreut, lehren. Leberecht scheint ein guter, fürsorglicher Mann zu sein, der sich auch nach dem Tod des Jungen um dessen Grabstein kümmert und einen silbernen Becher in den Stein eingravieren lässt. In seinem Besitz hätte sich sogar der Becher befunden, der Christoph hätte retten können.

Die beiden Katzennamen dagegen mit den klingenden Namen Graps und Schnores stehen für schlechte menschliche Angewohnheiten. Sie sind unverkennbar Anlehnungen an „grapschen“ für „etwas an sich reißen“ und „schnorren“ für „sich etwas von anderen ergaunern“ und symbolisieren damit die Lebenseinstellungen und -inhalte der beiden Männer Bulemann.

5.3.6. SPRACHVERWENDUNG BEI HAUS UND RAUM

Der Titel der Novelle *Bulemanns Haus* lässt die RezipientInnen bereits den Inhalt des Werks erahnen. Klar und geradlinig formuliert, zeigt er schlicht an, worum es geht – um Bulemanns Haus. Das Haus wird somit zum Hauptcharakter der Novelle erklärt und bildet in der Tat den Rahmen der Handlung. Es umfasst alle Geschehnisse, alle Personen, die wichtig werden und zeigt gleichzeitig an, dass es eine Sonderrolle im Werk einnimmt.

In dieser Novelle stoßen die RezipientInnen auf auffallend wenige Sprichwörter und Sentenzen in Bezug auf das Haus, denn es gibt lediglich den Rahmen vor, in welchem die Personen handeln. Das Haus steht seit Jahrzehnten starr in der Düsternstraße, aktive Handlungen geschehen meistens durch die Personen vom Haus weg, und werden deutlich in Sätzen wie „mach, dass du aus dem Haus kommst“ (TS, S. 31) oder „trat [...] aus dem Haus“ (TS, S. 38) Der Straßename ist mit „Düsternstraße“ bewusst so gewählt worden,

⁵⁷⁷ Vgl. Stephanie Wodianka: Becher/Kelch/Gral. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ²2012. S. 37f.

symbolisiert er doch sowohl die finstere Stadt mitsamt ihrer dunklen Gassen, als auch das Innere des Hauses, welches in ihr steht und das Innenleben dessen Eigentümer.

5.3.7. DAS UNHEIMLICHE DES HAUSES

Das Unheimliche des Hauses wird auf verschiedene Arten fühlbar. Ein erstes unheimliches Gefühl stellt sich beim Lesen der Einleitung ein, wenn darauf hingewiesen wird, dass das Haus seit über siebzig Jahren leer steht, nur von Mäusen bewohnt wird, der Nachtwächter sich jedoch einbildet, einen Menschenkopf in einem Fenster gesehen zu haben. Dadurch wird diese exponierte Lage des Hauses in einer ohnehin sehr düsteren Stadt deutlich. Dass das Haus zusätzlich noch in der Düsternstraße steht und Kinder bereits Reime über das Haus singen, verstärkt den unheimlichen Eindruck noch zusätzlich.

Des Weiteren lassen Schreibweisen und Hinwendungen wie „dann aber geschah Seltsames“ (TS, S. 33) und „er bedachte nicht, dass die Flüche der Armen gefährlich sind, wenn die Hartherzigkeit der Reichen sie hervorgerufen hat“ (TS, S. 31) unheimliche Geschehnisse erwarten. Als LeserIn beginnt man, sich gegen das unheimliche Gefühl, das sich langsam aber sicher aufbaut beim Lesen, zu wappnen und zu erahnen, wie es weitergehen könnte. Über diese Informationen verfügt Bulemann als Hauptcharakter nicht, das Unheimliche trifft ihn unvorbereitet und unerwartet.

Storm setzt sehr stark auf akustische Beschreibungen, und so sieht man sich als LeserIn mit Geräuschen wie „auf den Stiegen poltern“ sowie „Kratzen an der Stubentür“ (TS, S. 25), aber auch mit „das Kratzen und Arbeiten der Tiere gegen seine Kammertür hatte ihm diesmal keine Ruhe gelassen“ (TS, S. 40) konfrontiert. Akustische Beschreibungen dieser Art verstärken den unheimlichen Eindruck des düsteren Hauses zusätzlich, wurden sie in der Tradition der Schauerromane doch oft als Geräusche für Spuk eingesetzt. In der Novelle suchen aber nicht übernatürliche Geisterwesen die Hausbewohner heim, sondern übernatürlich große, sehr reale Katzen treten an deren Stelle. In Abwesenheit der alten Haushälterin verbreiten sich Mäuse und anderes Ungeziefer ungehindert in den unteren Räumen, um das alte Brot zu fressen, und verursachen dabei ebenfalls Geräusche:

Unten in den öden Räumen war es indessen nicht ruhig gewesen. Draußen an der Tür des Hinterhauses, die auf den engen Hof hinausführt, geschah ein emsiges Nagen und Fressen. [...] und bald huschte eine ganze Schar von Mäusen über den Flur und die Treppe hinauf in den ersten Stock. [...] Und das Ungeziefer füllte sich den Wanst. [...] Nachts kamen sie hervor, huschten über die Dielen oder saßen, ihre Pfötchen leckend am Fenster und schauten [...] mit ihren kleinen blanken Augen in die Gasse hinab. (TS, S. 44f)

Die Vermehrung von Ungeziefer im eigenen Haus schürt beim Lesen eine unbestimmte Angst, denn sie verdeutlicht, dass ein Haus unbewohnbar wird. Die Maus gilt als literarisches Symbol der Zerstörung, ihre heimliche und schädliche Gegenwart kann aber auch zum Sinnbild für das menschliche Verhalten werden und habgierige sowie diebische Menschen (wie Bulemann) verkörpern.⁵⁷⁸ Der Mensch verliert sein hart erkämpftes Heim an die namenlose Zahl der Mäuse und Ratten, die auch ansteckende Krankheiten in sich tragen können. An dieser Stelle wird man ungeahnt an jene Zeiten erinnert, als die Nagetiere sich ungehindert in den Häusern der Menschen bewegen konnten – mit im Gepäck eine todbringende Seuche: die Pest. Mäuse, Ratten und anderes Ungeziefer im Haus lassen ein unbestimmtes – oder für manche Menschen sehr bestimmtes – Gefühl der Angst entstehen. Jedoch kann auch das Ausbleiben jeglicher Geräusche eine unheimliche Stimmung verbreiten – auf Seiten der Charaktere als auch auf Seiten der RezipientInnen:

Herr Bulemann stand oben an der Treppe und rief laut und scheltend nach der Alten; aber nur das Schweigen antwortete ihm oder von unten herauf aus den Winkeln des alten Hauses ein schwacher Widerhall. (TS, S. 40) Sowie: Dann wurde es still, und bald war in dem ganzen Haus nichts vernehmbar als das leise Schnurren der großen Katzen. (TS, S. 45) Und: Alles blieb still; nur die Mäuse quiekten jetzt heftig in den unteren Zimmern. (TS, S. 53)

An der Straße ziehen am Weihnachtsabend Kinder singend vorbei, doch niemand klopft an seine Tür, auch wenn Bulemann sich dies nun wünscht, um den Katzen zu entkommen:

Aber er wusste es ja, er hatte sie selber alle fortgetrieben; es klopfte niemand, es rüttelte niemand an der verschlossenen Haustür. Sie zogen vorüber; und allmählich wurde es still, totenstill auf der Gasse. (TS, S. 43)

„Totenstill“ steigert die Stille noch zusätzlich, denn sie impliziert, dass sich keine lebende Seele mehr auf der Straße vor dem Haus befindet und niemand Bulemann zu Hilfe eilen wird. Das von den Katzen verursachte Scharren und Kratzen vermischt sich mit der Abwesenheit einer menschlichen Stimme und absoluter Ruhe. Diese Lautkombination lässt das große, leere Haus unheimlich erscheinen, lediglich bewohnt von einem stummen Bündel von Mensch, Raubtierkatzen und Ungeziefer – eine menschenfeindliche Kombination.

Die unheimlichsten Momente sind jedoch jene, wenn Bulemann die Kontrolle über sein eigenes Haus verliert, und zu einem Gefangenen in seinen eigenen vier Wänden wird. Seine „Kerkermeister“, die unnatürlich groß gewachsenen Katzen dürfen sich frei im Haus bewegen

⁵⁷⁸ Vgl. Laura Neagu: Maus. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ²2012. S. 226f, hier S. 226.

und gehen auf Mäusejagd in den Räumen der unteren Etagen: „Zugleich aber drängten die Katzen sich hinaus und rannten die Treppe hinab, und bald hörte er von unten aus der Küche herauf Springen und Tellergeklapper“ (TS, S. 40), während Bulemann im von ihm immer besetzten dritten Stock gefangen gehalten wird. Die beiden Tiere werden zu den Hütern der Schwellen wie Treppenabsatz, Fenster und Türen:

Er lief ins Zimmer; er wollte ein Fenster aufreißen, um die Menschen auf der Gasse anzurufen; aber die Katzen sprangen hindreïn und kamen ihm zuvor. Grimmig schnurrend, mit erhobenem Schweif, wanderten sie vor den Fenstern auf und ab. Herr Bulemann rannte auf den Flur hinaus und warf die Zimmertür hinter sich zu; aber die Katzen schlugen mit der Tatze auf die Klinke und standen schon vor ihm an der Treppe. – Wieder floh er ins Zimmer zurück, und wieder waren die Katzen da. (TS, S. 41-43)

Bulemann gibt sich zunächst nicht geschlagen. Er wendet alle Tricks an, um ihre Zuneigung zu gewinnen oder sie überlisten zu können, doch nichts funktioniert, wenn er „den rechten Augenblick gekommen glaubte und aus der Tür schlüpfte, so sprangen sie auf und standen, ihr heiseres Geheul ausstoßend, vor ihm“ (TS, S. 43). Ihm bleibt nur noch ein kleiner Bewegungsradius übrig und er rennt drei Tage lang „zwischen der Treppe und den Fenstern seines Zimmers hin und her, die Hände ringend, keuchend, das graue Haar zerzaust.“ (TS, S. 43) Doch für Bulemann gibt es kein Entrinnen, er muss sich schließlich seinen ehemaligen Haustieren fügen, die nun zu seinen Hausherrn geworden sind und ihn auf Schritt und Tritt verfolgen, ja ihm immer wieder den Weg versperren.

Wie Bulemann selbst, wie bereits beschrieben, schrumpft, so verfällt auch das Äußere des Hauses, ganz Spiegel seines Eigentümers: „Unten in der Haustür verrostete das Schloss, den Messingknopf überzog der Grünspan, und zwischen den Treppensteinen begann das Gras zu wachsen.“ (TS, S. 45) Dadurch hebt sich das Haus von den Nachbargebäuden in derselben Straße ab, es wird zu „Bulemanns Haus“, das in den Kinderliedern besungen wird – das Haus, das niemand betritt außer den Mäusen.

Während Bulemann vergessen in seinem Haus sein Leben fristet, geht „draußen aber die Welt unbekümmert ihren Gang.“ (TS, S. 48) Er selbst scheint gar nicht mitzubekommen, dass bereits siebenzig Jahre vergangen sind seit dem Tod seines kleinen Neffen. Nach wie vor lebt er in seinem Zimmer im dritten Stock und späht ab und zu bei Vollmond durch das Fenster auf die Straße, seine einzige Verbindung zur Außenwelt. Bulemann kann das Haus nie wieder verlassen, nicht weiter als bis zum oberen Treppenabsatz darf er sich wagen. Er wird zum

Gefangenen im eigenen Haus. Und gerade in diesem Eingesperrtsein, in diesem nicht mehr aus dem Haus Herauskönnen, liegt das Unheimliche des Hauses in dieser Novelle. Eine sehr ursprüngliche menschliche Angst ist jene, einsam zu werden, aus der Gesellschaft ausgestoßen zu werden und allein sterben zu müssen. An diese Angst rührt die Geschichte von Bulemanns Schicksal. Die Angst vor einem einsamen Tod vermischt sich in ihr mit der Angst davor, seinem Schicksal nicht entkommen zu können. Die Angst, die persönliche Bewegungsfreiheit zu verlieren und Gefangener im eigenen Haus zu werden, wird sehr stark geweckt. Ähnlich sieht dies auch Wolfgang Trautwein:

Die Angst in dieser Novelle wird vor allem ausgelöst durch das Gefühl des Alleinseins und der Stille, gestärkt von der Angst vor der Dunkelheit. Die unbestimmte Angst vor der Dunkelheit ist so alt wie die Menschheit selbst und natürlich bereits in den frühen literarischen Werken zu finden. Sie scheint ein menschlicher Instinkt zu sein. Die Darstellung der Dunkelheit löst vor allem in solchen Situationen Schauer aus, in denen klare Übersicht wichtig wäre.⁵⁷⁹

Und um „literarisch im Schauerelement wirksam zu werden, muss Einsamkeit Verlassenheit bedeuten, Abtrennung von anderen Menschen, die helfend beispringen oder als Gruppe Rückhalt geben könnten.“⁵⁸⁰ Die krisenhafte soziale Isolierung wird somit zur unabdingbaren Voraussetzung der Wirkungsmöglichkeit des Unheimlichen.⁵⁸¹ Der Schauerbereich der Stille in Verbindung mit Einsamkeit setzt die Verlassenheit ins Akustische um – Stille bedeutet nun ein akustisches Abgeschnittensein von seinen Mitbürgern, genauer gesagt: die Unmöglichkeit, mit anderen Menschen Kontakt aufzunehmen.⁵⁸² Hinzu kommt noch das Gefühl des Eingesperrtseins: „Verhindert ein Sich-nicht-rühren-Können, ein Gefesselt- oder Eingesperrtsein die Flucht aus einer potentiell bedrohlichen Situation, entsteht Angst.“⁵⁸³ In diesem Bereich sind die Schauerantizipationen eher unbewusst, doch in dem Moment, wenn ein Bedroher, welcher Art auch immer, in das Geschehen eingreift, können sie von bestimmten Antizipationen überlagert werden, wobei der verbleibende Bewegungsspielraum und die Art, wie der Verlust der Bewegungsfreiheit zustande kommt, den Schauerbereich intern differenzieren können.⁵⁸⁴ Im Fall von Storms Novelle sind dies eben die beiden großen Katzen, die als Bedroher auftreten und Bulemann einen sehr engen Bewegungsradius zugestehen, während sie sich im gesamten Haus frei aufhalten dürfen.

⁵⁷⁹ Trautwein: Erlesene Angst, S. 30.

⁵⁸⁰ ebd., S. 31.

⁵⁸¹ Vgl. Horst Conrad: Die literarische Angst. Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf 1974. S. 21, zitiert nach Trautwein: Erlesene Angst, S. 32.

⁵⁸² Vgl. Trautwein: Erlesene Angst, S. 32.

⁵⁸³ ebd., S. 33.

⁵⁸⁴ Vgl. ebd., S. 33.

Was Bulemann in der Novelle zu Beginn gewünscht und beabsichtigt hat (Ruhe vor allen menschlichen Störungen), wird nun in sein Gegenteil verkehrt – die Belastung der Stille, der absoluten Einsamkeit (mit Ausnahme der beiden unheimlichen Katzen und Mäuse) und der Isolation erwecken Grauen und Angst – bei Protagonist und LeserIn.

5.4. THEODOR FONTANE: *UNTERM BIRNBAUM*

Die Novelle wurde erstmals 1885 in der Zeitschrift *Gartenlaube* publiziert und kann dem poetischen Realismus zugerechnet werden, denn die stoffliche Vorlage basiert auf dem Leben, wurde jedoch poetisch bzw. dichterisch erhöht. Im Werk soll die Wirklichkeit abgebildet werden, der Fokus liegt dabei vor allem auf der Psyche des Täters und weniger stark auf dem Haus. Fontane thematisiert in seiner Novelle auch den Zeitgeist einer Epoche großer Umwälzungen, als das „Denken in Geld und Geldeswert“ die „überkommenen idealistischen Orientierungen“ verdrängte und zu einem veräußerlichenden „Gründerprunk“⁵⁸⁵ (in Anlehnung an die Gründerzeit) geführt hat, wie in den Beziehungen zwischen den durch ideale Bodenverhältnisse reich gewordenen Oderbruchdörfern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dargestellt wird. Die Beziehungen werden bestimmt durch zur Schau gestellten Reichtum und Neid.

Eine Vorlage der Geschichte könnte unter anderem ein Ereignis aus Fontanes Jugendjahren sein: Im Oderbruchstädtchen Letschin verschwindet 1836 ein Getreidereisender, wobei das Paar, in dessen Gasthof er abgestiegen ist, unter Mordverdacht gerät.⁵⁸⁶ Jahre später wird im Garten des Hauses ein Skelett entdeckt, doch kann nicht bestätigt werden, ob es mit der Person des Getreidereisenden identisch ist.⁵⁸⁷ Der Ort Tschechin hat ebenfalls ein reales Vorbild, und zwar Letschin im Oderbruch. Fontane hat sich in dem Ort mehrere Monate aufgehalten, da sein Vater dort eine Apotheke besessen hat. Doch die ehelichen Verhältnisse waren sehr belastend für Fontanes Mutter, da sein Vater das Familienvermögen verspielt hatte und die Mutter sich daraufhin von ihm trennte und mit ihrer Tochter Elise nach Neuruppin zog – einen Ort, dessen Bewohner Fontane vermutlich aufgrund ihres starken Materialismus wegen nicht sehr wohlwollend begegnete.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Winfried Freund: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn: Schöningh 1975. S. 85.

⁵⁸⁶ Vgl. Michael Bohrmann: Theodor Fontane: Unterm Birnbaum. Lektüreschlüssel. Stuttgart: Reclam 2001. S. 6.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd., S. 6.

⁵⁸⁸ Vgl. Gerhard Friedrich: Unterm Birnbaum. In: Grawe, Christian (Hg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam 1991. S. 113-135, hier S. 114.

5.4.1. ERZÄHLSITUATION

Die Novelle weist einen linearen Aufbau in zwanzig unterschiedlich langen Kapiteln auf, teilweise wird die Handlung dabei stark gerafft, an anderen Stellen jedoch auch ausführlich beschrieben. Die Ereignis- und Personenbeschreibungen scheinen oftmals neutral und objektiv geschildert. Die unheimlichen Ereignisse nehmen in etwa mit einem Tag im Leben Abel Hratschecks ihren Lauf, als er Garten ein Skelett ausgräbt und enden mit seiner eigenen Bestattung und dem Eintrag darüber im Kirchenbuch des Ortes. Der Zeitraum der Erzählung umfasst etwa zwei Jahre und wurde, aus Sicht des Autors, fünfzig Jahre zurückverlegt in die Zeit von Spätsommer 1831 bis Oktober 1833⁵⁸⁹, wobei zur Orientierung bestimmte Tage genaue Erwähnung finden.

5.4.2. RAUMGESTALTUNG

In *Unterm Birnbaum* wird ein realitätsnaher Raum geschaffen, die Ereignisse werden in einen streng festgelegten zeitlichen und örtlichen Rahmen eingebettet. Dadurch soll das begangene Verbrechen als realistische Tat dargestellt werden. Die unnatürlichen Ereignisse wie der angenommene Spuk geraten dadurch beinahe ins Lächerliche.

Zentraler Handlungsort ist eine große und reiche Ortschaft namens Tschechin in Oderbruch, der Niederung westlich der Oder zwischen Frankfurt und Küstrin. Fontane hat die Ortschaft nach dem biografischen Vorbild Letschin beschrieben. So bilden Hratschecks Laden und Wirtschaft das lebhafte Zentrum des Dorfes und der Handlung, wobei die Gebäude des Letschiner Gasthauses „Zum Alten Fritz“ als Vorlage gedient haben.⁵⁹⁰ Die Dorfgemeinschaft wirkt eingeschworen, Fremde wie die Hratschecks haben es schwer, das Vertrauen ihrer Mitmenschen zu gewinnen. Auch als der Mordverdacht auf die Eheleute fällt, haben sie keinen leichten Stand im Ort und Hratscheck muss zu einem hinterlistigen Plan greifen.

Von Krakau aus wird Szulski, der Reisende einer Krakauer Weinfirma zu Hratscheck geschickt, um bei diesem Aufträge entgegenzunehmen und – besonders bedeutsam – Schulden einzutreiben. Der Reisende bringt Neuigkeiten, Tratsch und Klatsch in das kleine Oderbruch und gewinnt somit eine große Schar begeisterter Zuhörer.

Berlin stellt einen Ort der Entspannung und Muße, kurzum: den Lieblingsort Hratschecks dar, von seinen Besuchen in der Großstadt kehrt er immer mit den neuesten Schlagern zurück.

⁵⁸⁹ Vgl. Bohrmann: Theodor Fontane, S. 24.

⁵⁹⁰ Vgl. Christian Grawe: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke. (Universal-Bibliothek; 9439) Stuttgart: Reclam ²1996. S. 315.

Die Perspektive wechselt im Laufe der Handlung. Raum und Haus werden durch einen auktorialen Erzähler beschrieben, die Perspektive wechselt vor allem zu Beginn, während der Beschreibung und Situierung des Hauses, in die Vogelperspektive. Der Raum und die Erlebnisse mit der kriminellen Handlung werden nüchtern und distanziert – von oben – beschrieben. Auch das Ende – ein nüchterner Eintrag im Kirchenbuch – trägt zur Distanz in der Perspektive bei. Interessant nimmt sich die Beschreibung des Hauses als Perspektivenwechsel aus, wenn der/die LeserIn gleichsam mit der Hauptperson durch Haus und Garten wandert und den Raum durch dessen Augen wahrnimmt und auch den Umbau des Hauses überwacht. Die unheimliche Atmosphäre des Hauses wird über die Knechte vermittelt, die in ihrem Aberglauben die – scheinbare – Idylle zerstören.

5.4.3. BESCHREIBUNG UND SITUIERUNG DES HAUSES

Das Haus bildet, wie bereits erwähnt, das Zentrum der Handlung sowie der Erzählung an sich. Es stellt den räumlichen Rahmen dar, auf den letztendlich alle Ereignisse zurückzuführen sind. Dennoch nimmt es keine übergeordnete Rolle ein, denn im Vordergrund stehen die Personen selbst und das durch sie begangene Verbrechen bzw. dessen Aufklärung.

Das Haus selbst liegt „in dem großen und reichen Oderbruchdorfe Tschechin“, wo „um Michaeli 20 [...] Gasthaus und Materialwarengeschäft von Abel Hratscheck (so stand auf einem über der Tür angebrachten Schilde) [eröffnet haben].“⁵⁹¹ Abel Hratscheck betritt sein Haus zu Beginn der Erzählung, wobei eine räumliche Orientierung vorgenommen wird:

Dieser [der Hausflur; Anm.] war breit und tief und teilte sich in zwei Hälften, die durch ein paar Holzsäulen und zwei dazwischen ausgespannte Hängematten voneinander getrennt waren. Nur in der Mitte hatte man einen Durchgang gelassen. An dem Vorflur lag nach rechts hin das Wohnzimmer, zu dem eine Stufe hinaufführte, nach links hin aber der Laden, in den man durch ein großes, fast die halbe Wand einnehmendes Schiebefenster hineinsehen konnte. Früher war hier die Verkaufsstelle gewesen, bis sich die zum Vornehmtun geneigte Frau Hratscheck das Herumtrampeln auf ihrem Flur verboten und auf Durchbruch einer richtigen Ladentür, also von der Straße her, gedrungen hatte. Seitdem zeigte dieser Vorflur eine gewisse Herrschaftlichkeit, während der nach dem Garten hinausführende Hinterflur ganz dem Geschäft gehörte. (TF, S. 6)

Hratscheck lagert in seinem Haus Waren unterschiedlichster Art:

Säcke, Zitronen- und Apfelsinenkisten standen hier an der eine Wand entlang, während an der andern übereinandergeschichtete Fässer lagen, Ölfässer, deren stattliche Reihe nur durch eine zum Keller hinunterführende Falltür unterbrochen war. (TF, S. 6)

⁵⁹¹ Theodor Fontane: Unterm Birnbaum. Stuttgart: Reclam 2002. (Reclams Universal-Bibliothek; 8577), S. 5.

Die Hausbesichtigung geht nach einem kurzen Zwischenstopp im Garten, wo „nur noch Astern und Reseda blühten zwischen den Buchsbaumrabatten“ und ein alter Birnbaum „mitten im Garten hart neben dem breiten Mittelsteige stand“ (TF, S. 6), zur Rückseite des Hauses. Dort betrachtet der/die RezipientIn gleichsam durch Hratschecks Augen die angrenzenden Gebäude:

Da lag es, sauber und freundlich, links die sich von der Straße her bis in den Garten hineinziehende Kegelbahn, rechts der Hof samt dem Küchenhaus, das er erst neuerdings an den Laden angebaut hatte. Der kaum vom Winde bewegte Rauch stieg sonnenbeschienen auf und gab ein Bild von Glück und Frieden. (TF, S. 7)

So friedlich und idyllisch liegen Laden und Haus Hratschecks da, dass das in ihm stattfindende grausige Verbrechen diese Ruhe Lügen straft. An der detailgetreuen Schilderung erkennt man das reale Vorbildhaus Fontanes.

Doch der Schein trügt und das Haus wird verändert. Nach dem vertuschten Mord am Steuereintreiber lässt Hratscheck sein Haus, allen voran Dach und die unteren Stockwerke, renovieren bzw. umbauen – wohl auch, um die Leiche des Mannes endgültig zu beseitigen:

das Wetter hatte den Bau begünstigt, so war das Haus, das nun einen aufgesetzten Stock hatte, wieder unter Dach. Aber es war das alte Dach, die nämlichen Steine, denn Hratscheck wurde nicht müde, Sparsamkeit zu fordern [...]. Vier Wochen später standen auch die Feilnerschen Öfen, und nur hinsichtlich der Tapete waren andere Beschlüsse gefasst und statt der weißen ein paar buntfarbige gewählt worden. (TF, S. 77)

Die beiden Bauherren überwachen den Umbau strengstens und treiben die Arbeiter an. Als Hratscheck auch den Keller umbauen möchte, der Baumeister aber erwidert: „Wenn wir zehn Fuhren Erde, rausnehmen, haben wir überall fünf Fuß im ganzen Keller, und kein Mensch stößt sich mehr die kahle Platte“ (TF, S. 78), wechselt Hratschecks Gesichtsfarbe und er verwirft die Idee wieder, den Keller umzubauen. Abel und Ursel Hratscheck sind erst erleichtert, als die Bauarbeiten abgeschlossen und die menschlichen Überreste Szulskis nicht gefunden worden sind.

5.4.4. BESONDERE BEDEUTUNG DES INTERIEURS

Die Wohnstube zu Beginn steht in der Schilderung ihrer Behaglichkeit in starkem Kontrast zu den unheimlichen Ereignissen im Keller im Verlauf der Handlung. Auch sind die Bewohner des Hauses bei Weitem nicht so entspannt und ausgeglichen, wie es auf den ersten Seiten der Erzählung den Anschein haben mag, werden sie doch von Geldsorgen geplagt:

Diese [die Wohnstube; Anm.] machte neben ihrem wohnlichen zugleich einen eigentümlichen Eindruck, und zwar, weil alles in ihr um vieles besser und eleganter war, als sich's für einen Krämer und Dorfmaterialisten schickte. Die zwei kleinen Sofas waren mit einem hellblauen Atlasstoff bezogen, und an dem Spiegelpfeiler stand ein schmaler Trumeau, weißlackiert und mit Goldleiste. (TF, S. 8)

Ein leiser Verdacht kommt auf, dass sehr viel von Hratschecks Leben auf dem Schein beruht. Das wird wenig später deutlich, wenn sich herausstellt, dass die Familie Geldsorgen plagten. Die Gaststube bzw. der Raum in Hratschecks Kegelbahn werden immer wieder zu Treffpunkten für ihn und seine Freunde aus dem Dorf, die sich hier betrinken und austauschen. Der Wein für diese Trinkgelage stammt vom Keller, der im Verlauf der Geschichte immer stärker in den Vordergrund drängt. Er wird schließlich zum zentralen Raum des Hauses, hier verscharrt Hratscheck die Leiche Szulskis und hier wird er auch Opfer eines inszenierten Spuks. Man fühlt sich an Bachelard und seine Analysen über den Keller erinnert, dass im Keller das unbenannte Grauen herrsche, das eine ursprüngliche Angst in uns wecke. *Unterm Birnbaum* spielt mit dieser Angst vor dem dunklen Keller, in dem – im wahrsten Sinne des Wortes – grausige Geheimnisse verscharrt sind, die ans Tageslicht drängen.

Der Birnbaum zählt zwar genau genommen nicht zum Interieur, spielt aber eine zentrale Rolle und stellt den ersten unheimlichen Wendepunkt dar, wenn Hratscheck das Skelett des Franzosen aus- und wieder eingräbt und erste Vorausdeutungen gemacht werden. Der Baum gilt im Allgemeinen als literarisches Symbol der Welt, der Natur, des Menschen als Einzelnen und in der Gemeinschaft, des Idealzustands menschlichen Daseins und seiner Gefährdung.⁵⁹² Dabei sind vor allem die stabile Beschaffenheit des Baumes, seine Verwurzelung im Boden, seine vertikale Ausrichtung, seine verästelte und verzweigte Gestalt sowie seine Fruchtbarkeit relevant.⁵⁹³ Der Birnenbaum steht für die Menschenmutter Eva, von dessen Früchten, den von ihr abstammenden Menschen, allein die im grünen Gras liegenden der Erlösung fähig sind, nicht aber jene, die in die Quelle, ins Quellbecken oder in die Dornen gefallen sind.⁵⁹⁴ In Hratschecks Garten beispielsweise fällt eine Birne in die Erde eines leeren Beets. Bei Fontane jedoch steht der Baum nicht symbolhaft für Schuld oder Sühne, sondern er wird zum universellen Täuschungssymbol: Einerseits verweist er als Dingsymbol auf die Verschleierung und auf die mörderische Kalkulation, andererseits auf das völlige Versagen

⁵⁹² Vgl. Burkhard Moeninghoff: Baum. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 41-43, hier S. 41.

⁵⁹³ Vgl. ebd., S. 41.

⁵⁹⁴ Vgl. Klaus Vogelsang: Birne. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 52.

aller Instanzen und der Dorfgemeinschaft⁵⁹⁵, wenn Hratscheck mit seinem Verbrechen durchkommt. Der Baum bezeichnet die Selbsttäuschung und Fehleinschätzung der Situation Hratschecks, die mit dessen Tod im Angesicht seines Opfers letztendlich einen Schlusspunkt findet.⁵⁹⁶ Und er stellt das topographische Zentrum der Novelle dar.

5.4.5. PERSONEN- HAUS- VERBINDUNGEN

Die Verbindung zwischen Personen und dem Haus besteht darin, dass sie es bewohnen und das Haus den Handlungsrahmen bildet. Die beiden Hauptcharaktere, Abel und Ursel Hratscheck führen einen Lebensstil, der über ihre einfachen Verhältnisse hinausgeht. Während Ursel gerne Geld ausgibt, um sich selbst in Szene zu setzen, leidet Abel an Spielsucht, ist alkoholabhängig und versucht sein Glück vergeblich mit Lotterien. Die beiden haben schließlich einen dermaßen hohen Schuldenberg angesammelt, dass sie sich einen Plan überlegen, um den Schuldeneintreiber Szulski aus dem Weg zu räumen. Abel tötet den Mann schließlich bei dessen Besuch, verscharrt seine Leiche im Weinkeller und legt eine falsche Fährte für die anderen Dorfbewohner, allen voran seine hellsichtige, unheimliche Nachbarin. Er wird schließlich des Mordes beschuldigt und von den Dorfbewohnern verdächtigt, doch kann ihm nichts nachgewiesen werden. Zum Schein gräbt er nachts unter den Augen der Nachbarin nochmals die Leiche unter dem Birnbaum aus, um sie, die das unheimliche Graben Hratschecks im Garten mit dem Mord in Zusammenhang bringt und der Justiz meldet, und die weltliche Justiz zu täuschen. Sein Plan geht auf, als sich die Menschen täuschen lassen und die Anklage gegen ihn fallen gelassen werden muss – der tote Franzose unter dem Birnbaum rettet Hratscheck (zunächst) vor dem Tod.

Anders dagegen verhält sich Ursel. Sie steht zunächst noch auf der Seite ihres Mannes, um ihre Familie und ihr Heim zu schützen. Doch nach und nach plagen sie Gewissensbisse. In ihren Augen kann sie Sühne für das vergangene Verbrechen nur durch den Tod erlangen. Ursel wird immer unruhiger und nervöser und verwirrt Abel mit ihren unzusammenhängenden, düsteren Aussagen. Sie kann nicht mehr richtig schlafen und wirkt verwirrt:

Einmal sagte sie: „Wenn ich nur erst oben bin. Oben werd ich auch wieder Schlaf haben. Und wenn ich erst wieder schlafe, werd ich auch wieder gesund werden.“ Er wollte sie beruhigen und strich ihr mit der Hand über Stirn und Haar. Aber sie wich seiner Zärtlichkeit aus und kam in ein heftiges Zittern. Überhaupt war es jetzt öfter so, wie wenn sie sich vor ihm fürchtete. (TF, S. 85)

⁵⁹⁵ Vgl. Bohrmann: Theodor Fontane, S. 50f.

⁵⁹⁶ Vgl. Bohrmann: Theodor Fontane, S. 51.

Stellenweise scheint es, als würde Ursel sich erholen, doch schließlich stirbt sie in einer Herbstnacht:

Als am andern Morgen zur Kirche geläutet wurde, standen die Fenster in der Stube weit offen, die weißen Gardinen bewegten sich hin und her, und alle, die vorüberkamen, sahen nach der Giebelstube hinauf und wussten nun, dass die Hratscheck gestorben sei. (TF, S. 90)

Neben den beiden Hausherrn zählt auch das Gesinde zum Haus – allen voran der junge Knecht Ede, der unter anderem für die Fässer im Weinkeller zuständig ist. Er zeigt sich anfällig für Aberglauben und Spuk und wird dadurch für die Nachbarin, die alte Jeschke, zur Spielfigur gegen den verhassten Hratscheck. So beginnt Ede allmählich daran zu glauben, dass es im Keller spukt und bringt seinen Herrn in Verlegenheit, als er den Kopf Szulskis dort unten entdeckt – Ausführliches dazu folgt im Kapitel zum Unheimlichen des Hauses.

5.4.6. SPRACHVERWENDUNG BEI HAUS UND RAUM

Fontane verwendet keine hervorstechende architektonische Sprache. Lediglich die Beschreibung des Hauses und dessen Umbau fallen sehr ausführlich und detailgetreu aus, wie bereits gezeigt worden ist. Das Haus ist in dieser Novelle lediglich Handlungsraum, es steht in keiner besonders starken Verbindung zu seinen Bewohnern. Denn das Augenmerk wird hierbei auf die Psychologie und die Handlungsweisen des Mörders und die Aufklärung des Verbrechens gelegt – das Haus dient lediglich als Schauplatz des Verbrechens.

5.4.7. DAS UNHEIMLICHE DES HAUSES

Die Kriminalnovelle ist realistisch geschrieben, daher reagiert man als RezipientIn zunächst verwundert auf den Spuk. Doch damit soll und kann auch gezeigt werden, dass in unserer Realität oft Dinge geschehen, die sich zunächst nicht rational erklären lassen. Die menschliche Psyche kann ebenfalls eine große Rolle bei der Aufklärung eines Verbrechens (oder dessen scheinbarer Sühne) spielen: Ist man nach einem begangenen Verbrechen der festen Überzeugung, dass die Tat durch das Opfer gerächt und man vom Spuk verfolgt wird, dann kann es passieren, dass man die Kontrolle über das Leben verliert und Opfer der eigenen Fantasien wird.

Ein unheimliches Gefühl stellt sich beim Lesen erstmals ein, als Hratscheck in seinem Garten das Skelett eines französischen Soldaten ausgräbt und selbst in einen Angstzustand verfällt. An dieser Stelle werden auch bereits Vorausdeutungen auf die weiteren unheimlichen Ereignisse gemacht:

Während er noch so sann, nahm er den Spaten wieder zur Hand und begann rüstig weiterzugraben. Er warf dabei ziemlich viel Erde heraus und war keine fünf Schritt mehr von dem alten Birnbaum, auf den der Ackerstreifen zulief, entfernt, als er auf etwas stieß, das unter dem Schnitt des Eisens zerbrach und augenscheinlich weder Wurzel noch Stein war. Er grub also vorsichtig weiter und sah alsbald, dass er auf Arm und Schulter eines hier verscharreten Toten gestoßen war. (TF, S. 14)

Hradscheck überlegt noch, ob er den Fund melden soll, entschließt sich jedoch dazu, die menschlichen Überreste wieder einzugraben. Während dieses Akts scheint er in einen Strudel existentieller Ängste zu geraten und einen festen Beschluss zu fassen, wie er sich davon befreien könnte:

Während dieses Zuschüttens aber hing er all jenen Gedanken und Vorstellungen nach, wie sie seit Wochen ihm immer häufiger kamen. Kamen und gingen. Heut aber gingen sie nicht, sondern wurden Pläne, die Besitz von ihm nahmen und ihn, ihm selbst zum Trotz, an die Stelle bannten, auf der er stand [...] als ob er bei böser Tat ertappt worden wäre. Und fast war es so. Denn unheimlich verzerrte Gestalten [...] umdrängten ihn so fassbar und leibhaftig, dass er sich wohl fragen durfte, ob nicht andere da wären, die diese Gestalten auch sähen. [...] Ein Grauen überlief ihn, nicht vor der Tat, nein, aber vor dem Gedanken, dass das, was erst Tat werden sollte, vielleicht in diesem Augenblicke schon erkannt und verraten war. Er zitterte. (TF, S. 15)

Ausdrücklich wird beschrieben, wie Hradscheck in einen Zustand der Angst ob seines geplanten Verbrechens fällt. Dennoch lässt er sich nicht von seinem Plan abbringen, setzt ihn in die Realität um und scheint mit diesem Verbrechen auch noch durchzukommen. Doch die unheimliche alte Nachbarin, in der Novelle oftmals von Abel auch als „Hexe“ bezeichnet, kennt die Wahrheit und setzt alles daran, diese ans Licht zu bringen.

Das unheimliche Geschehen steigert sich langsam, aber sicher. Die nächste Stufe erreicht es, als der junge Ede mit einem Knopf des Toten aus dem Keller zurückkehrt:

„Da, Herr“, rief er eines Tages, als er gerade mit einem Korbe voll Flaschen wieder aus dem Keller heraufkam. „Da, Herr, das hab ich eben unten gefunden.“ Und damit schob er Hradscheck einen schwarz übersponnenen Knebelknopf zu. „Sind solche, wie der Polsche [Szulski; Anm.] an seinem Rock hatte.“ Hradscheck war kreideweiß geworden und stotterte. (TF, S. 80)

Ede wird nach dem Fund von Mutter Jeschke bearbeitet und bald beginnt er, an Spuk im Keller zu glauben. Als er eines Tages kurz vor Mitternacht von Hradscheck in den Weinkeller geschickt wird, damit die lustige Herrenrunde keine Unterbrechung findet, weigert sich der Junge, nachdem er eine falsch markierte Flasche gebracht hat, nochmals in den Keller hinunter zu steigen:

Ede rührte sich nicht. „Nun, Junge, wird es? Mach flink.“ „Ick geih nich.“ „Du gehst nich? warum [sic!] nich?“ „Et spökt.“ „Wo?“ „Unnen... Unnen in'n Keller.“ „Junge, bist du verrückt? Ich glaube, dir steckt schon der Mitternachtsgrusel im Leibe. Rufe Male.“ Der Gerufene kam. „Geh in den Keller, Male.“ „Nei, Herr Hratscheck, ick geih nich.“ „Auch du nich. Warum nich?“ „Et spökt.“ (TF, S. 105)

Hratscheck versucht, seinen Schreck über das Verhalten seiner Knechte zu überspielen, doch der/die RezipientIn spürt deutlich seine Verunsicherung und beginnt, sich zu fragen, ob im Keller tatsächlich Unheimliches geschieht oder die Fantasie der Jungen zu sehr angeregt worden ist. Hratscheck traut sich nun selbst nicht in den Keller zu gehen und, darum bemüht, unverbindlich und belustigend zu klingen, nimmt er seine Freunde mit:

„Unten spukt es. Ede will nicht mehr in den Keller und Male natürlich auch nicht. Es sieht schlecht aus mit unserer Bowle. Wer kommt mit? Wenn zwei kommen, spukt es nicht mehr.“ „Wir alle“, schrie Kunicke. „Wir alle. Das gibt einen Hauptspaß. Aber Ede muss auch mit.“ Und bei diesen Worten eines der zur Hand stehenden Lichter nehmend, zogen sie – mit Ausnahme von Woytasch, dem das Ganze misshagte – brabbelnd und plärrend und in einer Art Prozession, als ob einer begraben würde, von der Weinstube her durch Laden und Flur und stiegen langsam und immer einer nach dem andern die Stufen der Kellertreppe hinunter. (TF, S. 106)

Angeheitert spielen die Männer die Situation herunter: „Alle Wetter, is das ein Loch!“, sagte Quaas, als er sich unten umguckte. „Hier kann einem ja gruslig werden. [...] Je mehr Fidelité, je weniger Spuk.“ (TF, S. 106) Wieder oben angekommen, wirft ein betrunkenere Kunicke die schwere Falltür zu, „dass es durch das ganze Haus hin dröhnte“ und ruft: „So, nun sitzt er drin“, auf die Frage nach dem Wer antwortet er „Na wer? Der Spuk.“ (TF, S. 106) Die Männer lachen über die scheinbaren Witze mit dem Spuk, doch ahnen sie nicht, wie recht Kunicke mit seiner Aussage hat. Dieser von der Nachbarin ursprünglich inszenierte Spuk wird Abel letztendlich zum Verhängnis.

Merkwürdiges Verhalten legt auch Ursel Hratscheck an den Tag, die ein bestimmtes Zimmer im Haus nicht mehr betreten möchte. Nach dem Umbau zeigt Abel ihr das neue Schlafzimmer, doch Ursel flüchtet:

Es war die [Stube, Anm.], die nach der Kegelbahn hinauslag, jetzt die hübscheste, hellblau tapeziert und an der Decke gemalt: ein Kranz von Blüten und Früchten, um den Tauben flogen und pickten. Auch das Bett war schon heraufgeschafft und stand an der Mittelwand, genau da, wo früher die Bettwand der alten Giebel- und Logierstube gewesen war. [...] Aber die Kranke sagte nur: „Hier? Hier, Abel?“ „Es sind neue Steine“, stotterte Hratscheck. Ursel indes war schon von der Türschwelle wieder zurückgetreten und ging den Gang entlang, nach der andern Giebelseite hinüber, wo sich ein gleich großes, auf den Hof hinausgehendes Zimmer befand. (TF, S. 86)

Hradscheck zeigt sich erschüttert über Ursels Verhalten. Es dürfte sich um jene Kammer handeln, in der Abel Szulski getötet hat und Ursel hält es psychisch nicht aus, in diesem Zimmer zu schlafen. Nach ihrer Flucht scheint sie sich zu erholen, doch wenige Wochen nach diesem Zwischenfall stirbt sie.

Hradscheck wird schließlich, wie bereits erwähnt, ebenfalls Opfer seines Verbrechens, wenn auch auf andere Weise: Als er noch einmal in den Keller hinabsteigt, kehrt er nie wieder zurück, denn die Bodenluke wird durch ein Fass fest verschlossen, sodass sie von unten nicht mehr aufgedrückt werden kann. Wer immer sich im Weinkeller befindet, muss schließlich ersticken. So wird auch Hradscheck eines Morgens von einer Menschenmenge gefunden:

Ede, der noch eine Zeitlang in allen Ecken und Winkeln umhergesucht hatte, stand jetzt, als die Gruppe sich näherte, mitten auf dem Flur und wies auf ein großes Ölfass, das um ein Geringes vorgerollt war, nur zwei Fingerbreit, nur bis an den großen Eisenring, aber doch gerade weit genug, um die Falltür zu schließen. „Doa sitt he in“, schrie der Junge. „Ick weet allens. Dat's de Spök. De Spök hett noah em grappscht. Un denn wull he 'rut un kunn nich.“ (TF, S. 117)

Die Männer schieben das Fass schließlich beiseite und steigen in den Keller hinab, um nach Hradscheck zu suchen. Doch sie finden ihn nur noch tot auf:

unten lag Hradscheck, allem Anscheine nach tot, ein Grabscheit in der Hand, die zerbrochene Laterne daneben. [...] Die Tür stand auf, etwas Erde war aufgegraben, und man sah Arm und Hand eines hier Verscharreten. Alles andre war noch verdeckt. Aber freilich, was sichtbar war, war gerade genug, um alles Geschehene klarzulegen. (TF, S. 117f)

Allen Anwesenden wird nun klar, dass Hradscheck sehr wohl Szulski ermordet hat und in seinem Keller für immer verscharren wollte. Hradscheck muss noch einmal in den Keller gestiegen sein, um die Leiche tiefer zu vergraben, damit keine Knöpfe mehr an die Oberfläche gelangen und ihn dadurch verraten könnten. Bei diesem Vorhaben muss er die Lampe umgeworfen und nicht mehr aus dem Keller herausgefunden haben. Aufgrund von Sauerstoffmangel ist er schließlich gestorben.

So gebühren Hradscheck die letzten, wie die ersten, Worte der Novelle, dieses Mal jedoch in Form eines objektiv gehaltenen fiktiven Kirchenbucheintrags:

Der Tote, so nicht alle Zeichen trügen, wurde von der Hand Gottes getroffen, nachdem es ihm gelungen war, den schon früher gegen ihn wach gewordenen Verdacht durch eine besondere Klugheit wieder zu beschwichtigen. Er verfiel sich aber schließlich in seiner List und grub sich, mit dem Grabscheit in der Hand, in demselben Augenblicke sein Grab, in dem er hoffen durfte, sein Verbrechen für immer aus der Welt geschafft zu sehn. (TF, S. 120)

Als RezipientIn betrachtet man das Schauergeschehen und das Verhalten der Protagonisten weit nüchterner, denn die Intention Fontanes, die Geschichte eines Verbrecherpaares darzustellen, steht im Vordergrund und überlagert die unheimlichen Ereignisse. Abel und Ursel Hratscheck fallen – in ihren und den Augen der Mitmenschen – einem Spuk zum Opfer, den sie selbst verschuldet haben. Doch ihr Tod hat eindeutig keine übernatürlichen Gründe, sondern menschliche. Die menschliche Psyche ist leicht beeinflussbar, in gewisser Weise sind wir alle Opfer unserer eigenen Gedanken. Ein schlechtes Gewissen kann sehr stark belasten, wird zusätzlich noch Angst geschürt, kann die Psyche eines Menschen die Wahrnehmung verzerren. Die Schuld und die Angst vor einer Entlarvung als Verbrecher lasten dermaßen schwer auf Abel Hratschecks Seele, dass er beginnt, an den Spuk im Keller zu glauben, dessen Zeuge sein Knecht Ede angeblich geworden ist. So kommt es, dass erwachsene Männer sich nicht mehr alleine in den Keller wagen – aus Furcht vor der nie abgelegten Angst vor dem wiederkehrenden und rachsüchtigen Gespenst. Die Angst erscheint vollkommen irrational, und dennoch ist sie dermaßen stark, dass Hratscheck unvorsichtig wird, Fehler begeht und letztendlich aufgrund von Sauerstoffmangel im Keller zu Tode kommt – eine sehr natürliche Todesursache. Die Erzählperspektive und somit auch die Schilderung der unheimlichen Ereignisse sind zentriert auf Abel und Ursel. Als RezipientIn kann man darüber hinausgehen und die Gründe erkennen, die letztendlich zu ihrem Tod führen – ein schlechtes Gewissen und eine irrationale Angst.

In einem Keller gefangen zu sein und allein in der Dunkelheit zu sterben, berührt wieder die Urängste in uns selbst. Niemand wünscht sich einen dermaßen furchtbaren, verzweiferten Tod. Das Fass, das die Luke zur rettenden, lichten Oberwelt versperrt, besiegelt Hratschecks Schicksal – auch wenn nicht geklärt werden kann, ob das Fass aus unergründlichem Zufall oder durch Menschenhand in jene Position gerollt ist. Der Spuk wird letztendlich zu einem hinterhältigen Manöver, inszeniert gegen einen Mörder, der schließlich selbst im Keller, wo er den Ermordeten verscharrt hat, dem Aberglauben vom rächenden Wiedergänger zum Opfer fällt.⁵⁹⁷ Der Spuk beruht auf der subjektiven Einbildung der Bewohner des Hauses und wird zur Ausgeburt psychisch angespannter Zustände.⁵⁹⁸ Die Novelle spielt mit unserer Angst vor Verbrechen, die unentdeckt zu bleiben scheinen und deren Opfer die Täter heimsuchen, um sich zu rächen bzw. die Untat zur Aufdeckung zwingen. Auch wenn es keine empirischen Beweise für derartige Phänomene gibt, zählen sie doch zum Gesellschaftskanon unheimlicher

⁵⁹⁷ Vgl. Freund: Literarische Phantastik, S. 143.

⁵⁹⁸ Vgl. ebd., S. 143.

Phänomene, dargestellt in unzähligen literarischen und filmischen Werken. Die Angst der Lebenden vor den Toten scheint nach wie vor ungebrochen groß zu sein. Und gerade diese Angst wird verstärkt in dunklen Räumen, denen das Grauen unterbewusst anhaftet, wie in Kellerräumen. Fontane spielt in der Novelle mit dieser Angst, die so leicht nachvollziehbar wird.

6. ABSCHLIEßENDER VERGLEICH UND RESÜMEE

Die Arbeit hat gezeigt, dass die unheimlichen Häuser in der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts nicht so leicht typisiert werden können wie jene Gebäude in den früheren Schauergeschichten. Im Gegenteil – sie sind sehr different gestaltet und sollen dadurch unterschiedliche Ängste in uns RezipientInnen ansprechen. Doch bevor eine Schauerliteratur entstehen konnte, die auf die Erschütterung der Psyche ausgelegt ist, musste im 18. Jahrhundert ein gesellschaftlicher Wandel vollzogen werden. In dieser Zeit entsteht eine dynamische Entwicklung, die sich gegenseitig eigentlich ausschließen sollte – die aufgeklärten Menschen sollten alte Ängste abgelegt und zu einer rationalen und auf Vernunft basierenden Denkweise gefunden haben, und dennoch wird gerade in dieser Zeit der Aberglaube in Gesellschaft und Literatur wieder belebt. Sowohl SchriftstellerInnen als auch Naturwissenschaftler befassen sich nun mit der Doppelnatur des Menschen, die dunkle Seite der menschlichen Seele rückt in den Fokus von Literatur und Forschung. Die Schauerliteratur wird nicht mehr auf oberflächlichen Schauer mit stereotypen Settings und klischeehaften Personen festgelegt, sondern bricht in der Wahl ihrer Themen mit Tabus und wird aus diesen Gründen auch für die spätere Psychoanalyse unter Sigmund Freud interessant. Diese neue Art von Schauerliteratur, wie sie im 19. Jahrhundert veröffentlicht wird, spielt mit den Urängsten des Menschen, beispielsweise mit der Angst vor Doppelgängern, Krankheiten, Wahnsinn und dem Tod. Diese Ängste verschwinden nicht mit der Epoche der *Schwarzen Romantik*, sondern lassen sich auch in einigen Werken des nachfolgenden Realismus entdecken. Die unheimliche Literatur mit der Angst vor übernatürlichen Erlebnissen bereitet schließlich auch den Weg für die Entwicklung der Fantastik, wie wir sie heute definieren. Literaturtheoretiker, allen voran Tzvetan Todorov und Marianne Wünsch, geben dem Unheimlichen eine prominente Stellung in ihren Modellen der fantastischen Literatur, und dennoch lassen sich die vier analysierten Werke, in welchen das Unheimliche in eine realitätsnah gestaltete Wirklichkeit hereinbricht, nicht einfach als fantastische Literatur nach einem bestehenden Modell charakterisieren. Hier weist die Forschung nach wie vor große Lücken auf.

Der Fokus der Werkanalyse liegt neben der Angst auf der Gestaltung bzw. Bedeutung von Raum und Haus. Räume bzw. Häuser und Literatur sind seit Jahrhunderten eng miteinander verbunden, denn der Mensch orientiert sich in ihnen bzw. sucht in ihnen Schutz, weshalb ein derart starkes Fundament des menschlichen Lebens auch Einzug in die Literatur gefunden hat. Der Mensch wird erschüttert, wenn das Haus seiner Schutzfunktion nicht mehr gerecht wird, und er sich im eigenen Haus nicht mehr sicher fühlen kann. Die Wahrnehmung von Räumen und Häusern und die Perspektive, aus der heraus etwas betrachtet wird, sind rein subjektiv. Daher sind sie auch stark mit Ängsten verbunden. In der Schauerliteratur beispielsweise entpuppen sich mögliche Geistererscheinungen als falsche Wahrnehmung, das Unheimliche kann rational erklärt werden, auch wenn eine letzte Unsicherheit übrig bleibt. Alle vier Texte weisen Merkmale der fantastischen Literatur auf, auch wenn sie unterschiedlichen Gattungen zugerechnet werden. Das Fantastische erscheint gattungsübergreifend und kann am Ende der Lektüre nicht gänzlich negiert werden. Auch führen die Vertreter der realistischen Literatur die Theorie teilweise ad absurdum, wenn gerade in einer realitätsnah erscheinenden Wirklichkeit Unerklärbares, scheinbar Übernatürliches geschieht. Gotthelf greift dabei auf alte Sagen und abergläubische Bräuche zurück, Hoffmann und Fontane bieten am Ende naturwissenschaftliche Erklärungen an, nur Storm lässt Märchenhaftes in seine Novelle einfließen und versucht das Unheimliche nicht rational zu erklären. *Das öde Haus* weist zahlreiche literarische Merkmale der *Schwarzen Romantik* auf, spiegelt zeitgenössische naturwissenschaftliche Diskurse um Mesmerismus und menschlichen Wahnsinn wider und ist somit gänzlich ein Kind seiner Zeit. Gotthelf hat in *Die schwarze Spinne* teilweise Merkmale romantischer Schreibweise hineingearbeitet, bei ihm stehen jedoch Gesellschaftskritik und Vermittlung von gesellschaftlichen und religiösen Werten im Vordergrund. Auch Storm scheint die Vermittlung von menschlichen Werten in *Bulemanns Haus* zu forcieren, bleibt jedoch der nüchternen realistischen Schreibweise treu, die vor allem Fontanes *Unterm Birnbaum* kennzeichnet. In diesem Werk stehen hauptsächlich ein Verbrechen und dessen Klärung im Vordergrund, unheimliche Elemente werden nur Mittel zum Zweck zur Überführung des Täters.

Das Haus als Ort der Seele bzw. die Spiegelung des menschlichen Innenlebens im Äußeren des Hauses steht besonders bei Hoffmann und Storm im Vordergrund. Die verdrängte Angst – im Sinne Freuds – nistet sich in der menschlichen Seele ein und lässt die Protagonisten sich von ihrer Mitwelt abgrenzen. Verdrängtes versucht mit aller Macht wieder hervorzubrechen und bringt Wahnsinn bzw. Einsamkeit mit. Die namenlose Ur-Angst, die Angst vor dem Tod

als letzte Konsequenz des Lebens, wird in allen vier Werken spürbar. Sie ist es letztendlich auch, die das Lesen zu einem unheimlichen Akt werden lässt. Auf meisterhafte und doch unterschiedliche Art und Weise schaffen es alle vier Autoren, an die Ängste ihrer Leserschaft zu rühren. Das Motiv des „unheimlichen Hauses“ lässt sich in jedem der vier Werke anders auslegen, der Effekt des Schauderns reicht vom leichten Unbehagen bis zur angesprochenen Urangst. Worin die Gegensätze und Parallelen in den vier Erzählungen bzw. Novellen liegen, soll zum Abschluss nochmals zusammengefasst und resümiert werden.

Die Erzählsituationen werden in allen vier Werken unterschiedlich gestaltet. Während in *Das öde Haus* ein Erzähler (Hoffmann) Theodors Erlebnisse in der Ich-Perspektive mit oralem Charakter wiedergibt und dadurch eine Vertrauensbasis zwischen Erzähler und RezipientIn herstellen will, übernimmt die Rolle des scheinbar mündlichen Erzählers in *Die schwarze Spinne* der alte, weise Mann, der sich durch Lebenserfahrung auszeichnet. In *Bulemanns Haus* übernimmt ebenfalls ein fiktiver auktorialer Erzähler die Funktion des Wiedergebens der Geschichte und flicht in seine Erzählung eine Art Zeitzeugenberichte und einen Kinderreim ein, wodurch die Novelle beinahe märchenhaften Charakter erhält. Aus der Reihe sticht die Kriminalnovelle *Unterm Birnbaum*, in der auf einen explizit genannten Erzähler verzichtet wird, die Handlung wird linear und so objektiv wie möglich wiedergegeben, beendet mit dem fiktiven Eintrag in das Kirchenbuch der Ortschaft. Auch hier nimmt die Novelle Fontanes eine Sonderposition ein, denn während in den beiden Erzählungen eine Rahmenhandlung teils mehrere Binnenhandlungen umgibt, setzt Storm auf Rückblenden. Durch die Gestaltung der Erzählsituation und die Wahl der Erzählerfiguren – oder eben den Verzicht – werden teils sehr unterschiedliche Räume geschaffen. Die fiktionale orale Erzählung soll eine Authentizität der Erzählerfigur herstellen und durch die als persönlich ausgegebenen Erlebnisse oder das Familienerbe bzw. das Allwissen eine realistische Wirklichkeit entstehen lassen. Auch die Raumgestaltung ist an sich keine unrealistische in den vier Werken. Die Rahmenhandlungen spiegeln eine Wirklichkeit wieder, wie sie der/die RezipientIn als die unsere annehmen würde, nur eben verlegt in das 19. Jahrhundert. In Gotthelfs Binnenerzählungen wird weiter zurückgegriffen auf ein fiktives Mittelalter, das die Ereignisse in weitere Ferne rückt. Als RezipientIn würde man den in den Werken geschilderten Raum durchaus als realistische Wirklichkeit einstufen, in den das Unheimliche – gleichsam einem Fremdkörper – einbricht.

Die Situierung und Beschreibung der Häuser wurde auf sehr unterschiedliche Arten vorgenommen. Während in den Werken Hoffmanns, Storms und Fontanes ein bourgeoises Stadthaus angenommen werden kann, wählt Gotthelf ein Bauernhaus. Ebenjenes Haus, wie auch das Haus Fontanes, sind an sich nicht unheimlich gestaltet, sondern die unheimliche Bedrohung geht von bestimmten Teilen der Häuser aus: dem schwarzen Fensterbalken im Bauernhaus und dem Keller bzw. dem ehemaligen Gästezimmer im Haus des Ladenbesitzers. Die Häuser Hoffmanns und Storms dagegen fallen bereits durch ihr Äußeres auf, wobei Storm vermutlich Bulemanns Haus an das öde Haus Hoffmanns angelehnt hat: beide sind düster, alt und werden im Werk selbst als „öde“ bezeichnet. Auch erscheinen in beiden Häusern hinter Fenstern Gestalten, beide umgibt etwas Düsteres und Geheimnisvolles und beide heben sich stark von den übrigen Häusern der (Pracht)Straße ab. Während im öden Haus Hoffmanns fantastische, übernatürliche Ereignisse ihren Lauf nehmen, wird das Geschehen in Bulemanns Haus zunächst realistisch dargestellt. Auch sind die Personen, welche an die jeweiligen Häuser gebunden sind (Angelika und der Haushälter, Bulemann und Frau Anke) ästhetisch oder moralisch hässlich – oder beides – und alt. Das unheimliche Haus Gotthelfs weist eine differente Personen-Haus-Verbindung auf. Hier steht ein Familiengeschlecht im Vordergrund, bei welchem das Haus von Generation zu Generation vererbt wird. Die Familie tritt als Hüterin eines dunklen Geheimnisses auf, dessen Aufdeckung die Vernichtung eines gesamten Schweizer Tales mit sich bringen könnte. Die Bindung an das Haus wird hier freiwillig gesucht und aufrechterhalten; anders dagegen bei Bulemanns Haus und den Charakteren im öden Haus: Angelika und Bulemann wollen das Haus verlassen, werden aber von Wächtern – dem Haushalter bzw. den Katzen – daran gehindert. Die enge Bindung an das Haus besteht hier unfreiwillig. Im Gegensatz zu den drei Werken gibt es in Fontanes Novelle keine enge Bindung der Personen an das Haus. Diese können sich im bestimmten Rahmen frei bewegen und andere Ortschaften und Städte besuchen, verlassen es jedoch aufgrund der im Keller verscharrten Leiche nicht, aus Angst, das Verbrechen würde aufgedeckt und sie verurteilt werden.

Auch das Interieur bzw. Teile des Hauses spielen in den Werken eine ganz unterschiedliche Rolle. In *Unterm Birnbaum* wird der Keller zum zentralen Ort des Unheils. Dieser Raum ist bereits mit Urängsten verknüpft, gilt er doch als Raum des unbenannten Schreckens und beherbergt in der Novelle zusätzlich eine „reale“ Leiche, die im Boden verscharrt worden ist. In den anderen drei Werken werden besonders Schwellenorte wie Fenster, Türen und Treppenaufgänge relevant. Sie nehmen die ihnen zugeschriebenen Rollen als Orte des freien

oder versperrten Durchgangs von außen nach innen oder umgekehrt ein. Im Bauernhaus wird das Böse in Form der schwarzen Spinne in den Fensterbalken gebannt und soll für alle Ewigkeit weggeschlossen bleiben, auch kann das Unheilige nicht mit geheiligtem Wasser besprengte Türschwellen überschreiten. Im öden Haus und in Bulemanns Haus wird das Fenster zur einzigen Verbindung zwischen Innen- und Außenwelt für die darin eingesperrten Personen, die auch von außen nur durch das Fenster wahrgenommen werden können und den Blick der Betrachter bannen bzw. Lügen zu strafen scheinen. Die Türen zur Außenwelt sind meist verschlossen und werden zusätzlich von Torwächtern bewacht, die niemanden ins Innere des Hauses dringen lassen wollen oder dürfen. Gelingt eine Schwellenüberschreitung von außen nach innen, hat das fatale Folgen für jene, welche die Schwelle übertreten haben.

Der zentrale Aspekt liegt jedoch auf der Rolle und Wirkung der Häuser selbst und der Frage, was nun eigentlich das Unheimliche bewirkt. Die Rolle der Gebäude reicht dabei von einer Hauptrolle bis lediglich zum Rahmengerber. In Fontanes Novelle stellt das Haus den Schauplatz des Verbrechens bzw. den Handlungsraum dar, in welchem die Personen leben und dann vom Spuk heimgesucht zu werden scheinen. Im Vordergrund steht in dieser Novelle weniger das Haus als vielmehr die Aufklärung des Verbrechens bzw. die Psyche des Täters. In der Novelle Storms und der Erzählung Hoffmanns rückt das Haus als indirekte Hauptrolle in den Vordergrund. Bereits im Titel wird es hervorgehoben, sein Äußeres sticht aus der Masse der umliegenden Häuser hervor und es wird zum zentralen Ort der Handlung. In Gotthelfs Erzählung scheint das Haus der gute Gegenpart zur bösen schwarzen Spinne zu sein, ist es doch letztendlich der Ort, an dem diese gebannt wurde. Vom Haus ausgehend, das Rahmen- und Binnenhandlungen bestimmt, wird die eigentliche unheimliche Geschichte erzählt. Das Haus fungiert als Bindeglied zwischen Rahmen- und Binnenhandlungen, seine zentrale Rolle wird auch in den unzähligen Sentenzen und auf das Haus hin abgewandelten Sprichwörtern widergespiegelt. Die Häuser sind in diesen Werken sowohl Rahmen für die unheimlichen Erlebnisse als auch Teil des unheimlichen Geschehens selbst.

Das Unheimliche wird bei Hoffmann, Gotthelf und Storm über das Haus vermittelt. In allen drei Werken wird ein unheimliches Gefühl beim Lesen durch die Beschreibung der Häuser hervorgerufen. Die verfallenen Häuser bzw. der schwarze Fensterbalken zeugen davon, dass etwas nicht stimmt mit und in diesen Häusern, reflektiert durch ihr Äußeres. Das unheimliche Aussehen wird durch die Augen fiktiver Erzähler geschildert, durch die auch der/die RezipientIn die Häuser vor seinem/ihrer inneren Auge entstehen lässt. Das verfallene Äußere zeugt von der Verderbtheit der Personen im Inneren und gewappnet durch die anfänglichen

Schilderungen beginnt man, mit dem Schlimmsten zu rechnen. Und tatsächlich sprechen die Häuser unsere Seele an und wecken unsere Urängste beim Lesen. In Hoffmanns ödem Haus wird der/die Lesende mit dem Wahnsinn und der Angst davor konfrontiert. Die Erzählung spielt mit unserer Angst vor psychisch kranken Mitmenschen bzw. damit, selbst den Verstand zu verlieren und in einem Haus einfach weggeschlossen zu werden, ohne Möglichkeit, wieder nach draußen zu gelangen. Die düster beschriebenen Zimmer und Gänge symbolisieren dabei die dunklen Züge der menschlichen Seele – gemäß der Tradition der *Schwarzen Romantik*. In Bulemanns Haus wird der/die Lesende mit ähnlichen Ängsten konfrontiert. In dieser Novelle wird die Angst davor geweckt, einsam und allein in einem Haus zu leben und zu sterben, das man freiwillig nicht mehr verlassen kann. Die Einsamkeit und Stille drücken dabei auf das Gemüt, der körperliche Verfall, das Schrumpfen, der Hauptperson symbolisiert das Älterwerden. Wahnsinn und unfreiwillige Einsamkeit sowie das Eingesperrtsein in einem düsteren, dunklen Haus künden von einem einsamen Tod, der, tief in uns verankert, gefürchtet wird. Die Erzählung über die schwarze Spinne weckt ebenfalls die Angst vor dem Tod, wenn auch in etwas anderer Form. Hier wird die Sicherheit des Hauses gesucht, das jedoch seine Schutzfunktion nicht erfüllen kann. In dieser Erzählung sind die Personen nicht sicher im eigenen Haus, das Grauen, der Tod geht um und holt sich erbarmungslos Junge und Alte in ihren vertrauten Häusern. Gotthelf spricht dabei die stärkste Urangst in uns Lesenden an – die Angst vor einer grassierenden Krankheit, verbunden mit einer namenlosen Angst, vor der auch das eigene Haus nicht zu schützen vermag. Wenn man keine sichere Ecke, keinen Winkel, mehr hat, die bzw. der Schutz bietet, in welche/n man sich zurückziehen kann, dann wird die blanke Angst geweckt. Fontanes Novelle nimmt sich dagegen harmlos aus. Im Keller, einem Raum, der meist mit großen Ängsten verbunden ist, vom Spuk heimgesucht zu werden, ist eine irrationale Angst, und dennoch so stark, dass sie in Verbindung mit schlechtem Gewissen zu Fehlern im Handeln führen kann, die tatsächlich den eigenen Tod herbeiführen können.

Gleichgültig, ob es sich um eine irrationale Angst vor Spuk und Rache aus dem Jenseits oder um Urängste wie die Angst vor dem Tod, dem Wahnsinn und der Einsamkeit (und in letzter Folge auch dem einsamen Tod) handelt, wird Angst beim Lesen dieser vier Werke erzeugt. Die Werke folgen den Stilmitteln unterschiedlicher literarischer Epochen, und doch haben sie eines gemeinsam: das Unheimliche. Dieses wird auf sehr differenzierte Arten erzeugt und die Häuser spielen dabei unterschiedlich große Rollen, dennoch werden sie zum verbindenden Motiv, das die Werke miteinander verknüpft und das unheimliche Gefühl beim Lesen

entstehen lässt – denn insgeheim erhoffen wir uns Schutz von den Häusern, das größte Grauen bricht über uns herein, wenn diese Funktion nicht erfüllt werden kann; auf welche Art und Weise auch immer. Die Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts hat sich als Literatur erwiesen, die auf meisterhafte Weise mit unseren tief verborgenen Ängsten spielt. Sie lässt sich deutlich von ihren Vorgängern, den Schauergeschichten des 18. Jahrhunderts, aber auch von der Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts abgrenzen, indem sie die Psyche des Menschen als zentrales Motiv wählt und – wie in den vier Werken – Häuser mit ihr in Verbindung bringt. Häuser symbolisieren die menschliche Psyche – das ist das herausragendste Merkmal jener vier Werke.

7. AUSBLICK: UNHEIMLICHE HÄUSER IN DER FANTASTISCHEN LITERATUR DES 20. JAHRHUNDERTS

Im frühen 20. Jahrhundert erlebt die Schauer- bzw. Horrorliteratur eine Art Renaissance, auch wenn sich die Themen und die Darstellungsweisen verändert haben:

In the form of the popular Nachtstück, German gothic became a marginalized, sub-cultural peculiarity, a dead-end of formulaic and sensationalist works of little importance. It was only in discourses of decadence, science, and modernization at the next turn of the century, around 1900 – in the works of authors such as Hans Strobl, and others – that an almost antiquarian resurgence was noticeable.⁵⁹⁹

Todorov vertritt dagegen die Meinung, dass die fantastische Literatur mit der Psychoanalyse überflüssig geworden sei, da diese letztendlich die Tabus verschoben habe. Ja, er geht noch weiter, wenn er meint, dass sie die fantastische Literatur gänzlich ersetzt und damit überflüssig gemacht habe – die fantastische Literatur existiere im 20. Jahrhundert nicht mehr:

Man hat es heute nicht mehr nötig, auf den Teufel zurückzugreifen, um über eine exzessive sexuelle Begierde sprechen zu können, wie man auch der Vampire nicht länger bedarf, um deutlich zu machen, welche Anziehungskraft von Leichen ausgeht: die Psychoanalyse und die Art der Literatur, die direkt oder indirekt, von ihr inspiriert ist, handeln davon in unverhüllten Begriffen. Die Themen der fantastischen Literatur sind buchstäblich zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung der letzten fünfzig Jahre geworden.⁶⁰⁰

Kai-Ulrich Hartwich dagegen vertritt den Standpunkt, dass nicht die Freudsche Psychoanalyse den Tod der klassischen fantastischen Literatur bewirkt habe, sondern ihr „Tod“ sei eher das Zeichen einer Auflösung in der generellen Problematik der Schrift nach

⁵⁹⁹ Murnane: *Haunting (Literary) History*, S. 23.

⁶⁰⁰ Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*, S. 197.

den Revolutionen, bewirkt von Proust, Joyce und dem Surrealismus.⁶⁰¹ Diese Ansätze lassen sich nicht gänzlich nachvollziehen, da es auch im 20. Jahrhundert eine Reihe herausragender SchriftstellerInnen gibt, die das Unheimliche bzw. das Übernatürliche als Element in ihre Werke aufnehmen, um ihre LeserInnen gekonnt das Schaudern zu lehren. Franz Kafka, Alfred Kubin und Gustav Meyrink sind nur drei Beispiele, welche die Tradition des Schauerromans auf ihre Art fortsetzen. Murnane formuliert über die Übernahme des Unheimlichen in die fantastische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts:

*After all, what could be more inimical to the complex narrational and poetological writing of modernism than a literary mode obsessed with supposedly tropical plots, and the irrational logic of monstrosity and haunting? In fact the period around 1900 produces something of a renaissance in German gothic, especially in Austria-Hungary, with writers such as Gustav Meyrink, Alfred Kubin and Franz Kafka.*⁶⁰²

Während Kafka ein Horrorszenario für viele LeserInnen voll bürokratischer Moderne, morphologischer Landschaften, monströser Körperlichkeiten und Geistervisionen inszeniert, lassen sich in Meyrinks Werken Okkultismus, Esoterik und Spiritualismus finden und somit beide Autoren in die Nähe von „gothic modernity“ bringen.⁶⁰³ Peter Cersowsky rückt Kafka vor allem durch die als „Schmutz“ empfundene Sexualität, welche die Komponente des Diabolischen trägt, in die Tradition der *schwarzromantischen* Literatur.⁶⁰⁴

Der Raum spielt auch in der Fantastik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Vor allem unerforschte innerasiatische Regionen sind im frühen 20. Jahrhundert beliebt, so auch in Alfred Kubins *Die andere Seite*.⁶⁰⁵ In diesem Werk reflektieren die Häuser Hass und Bedrohung⁶⁰⁶, ähnlich dem *Golem*, und weisen damit eine Parallele zur Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts auf. „Die Vielfalt subjektiver Dispositionen, die sich im Raum der ‚anderen Seite‘ spiegelt, entspricht der Buntheit des durch die Einbildungskraft geprägten Lebens selbst.“⁶⁰⁷ In *Der Golem* dagegen ist der Ich-Erzähler in der Prager Innenstadt auf der Suche nach der Wohnung Pernaths, in welcher

⁶⁰¹ Vgl. Kai-Ulrich Hartwich: Phantastik und/oder Psychoanalyse. Anmerkungen zu einigen Aspekten einer problematischen Beziehung. In: Schenkel, Elmar, Wolfgang F. Schwarz, Ludwig Stockinger, Alfonso de Toro (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1998. (Leipziger Schriften zur Kultur-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft; Bd. 8), S. 173-198, hier S. 193.

⁶⁰² Murnane: *Haunting (Literary) History*, S. 31.

⁶⁰³ Vgl. ebd., S. 31.

⁶⁰⁴ Vgl. Peter Cersowsky: 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 1983. S. 181f.

⁶⁰⁵ Wünsch: *Fantastische Literatur der Frühen Moderne*, S. 33.

⁶⁰⁶ Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*, S. 93.

⁶⁰⁷ ebd., S. 93.

dieser nach mythischer Sage trotz seines nahe 100-jährigen Lebensalters mit seiner Partnerin leben soll.⁶⁰⁸ In Meyrinks Roman lassen sich Stadt- und Straßenbeschreibungen ebenso wie die sich darin befindenden Häuser als „düster“ und „finster“, ganz im Sinne der *Schwarzen Romantik*, beschreiben.⁶⁰⁹ Dagegen können der „Eigenwert des Milieus, die Hervorkehrung gerade seiner negativen Aspekte, Detailschärfe und Authentizität“⁶¹⁰ in Hinblick auf die Wahl der zeitgenössischen Großstadt als Charakteristika des literarischen Naturalismus interpretiert werden. Bei dem gesuchten Haus handelt es sich um einen unmöglichen Ort: „Er wohnt, wo kein lebender Mensch wohnen kann: an der Mauer zur letzten Laterne.“⁶¹¹ „Denn dieser Ort, wo das Haus steht, existiert real nicht; das Haus wird dort situiert, wo in der realen Topographie schon der Abgrund ist.“⁶¹² Gerade in diesem Roman wird die Verbindung von Gehirn bzw. Psyche als innerem Raum und einem verschlossenen, unzugänglichen Raum in der Realität beschrieben. Man könnte hier Parallelen zur Sichtweise der *Schwarzen Romantik* ziehen, als das Innere eines Menschen als Haus symbolisiert worden ist.

Auch im Film lebt bis heute die Tradition der *Schwarzen Romantik* fort. An dieser Stelle soll mit den Worten Barry Murnanes abgeschlossen werden:

*In expressionism, film became an important medium for articulation the discontent of modernism with modernity itself, focusing on fragile identities in the form of countless doppelgänger fantasies and hypnotic mind control. Gothic motifs may have become so central to expressionism because the new medium was itself central in unsettling traditional concepts of identity, seemingly doubling one's image.*⁶¹³

Es zeigt sich, dass sich das schwarzromantische Unheimliche nie gänzlich aus der Literatur vertreiben ließ, ja sogar auf andere Medien übergesprungen ist. So darf es auch nicht verwundern, dass immer wieder neue Horrorfilme erscheinen, die ihren RezipientInnen in Form von unheimlichen Häusern das Fürchten lehren.

⁶⁰⁸ Vgl. Wünsch, *Literatur der Frühen Moderne*, S. 238.

⁶⁰⁹ Vgl. Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*, S. 34.

⁶¹⁰ ebd., S. 34.

⁶¹¹ Meyrink: *Der Golem*, S. 349, zitiert nach Wünsch, *Literatur der Frühen Moderne*, S. 238.

⁶¹² Wünsch, *Literatur der Frühen Moderne*, S. 238.

⁶¹³ Murnane: *Haunting (Literary) History*, S. 32.

SIGLENVERZEICHNIS

EH	E.T.A. Hoffmann
JG	Jeremias Gotthelf
TF	Theodor Fontane
TS	Theodor Storm

LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

Fontane, Theodor: Unterm Birnbaum. Stuttgart: Reclam 2002. (Reclams Universal-Bibliothek; 8577).

Gotthelf, Jeremias: Die schwarze Spinne. Stuttgart: Reclam 2002. (Reclams Universal-Bibliothek; 6489).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Das öde Haus. In: Nachtseiten. Stuttgart: Reclam 1990. (Reclams Universal-Bibliothek; 154), S. 159-194.

Storm, Theodor: Bulemanns Haus. Ill. von Karen Holländer. Weitra: publication PN^o1 – Bibliothek der Provinz 2004.

SEKUNDÄRLITERATUR

Antonsen, Jan Erik: Poetik des Unmöglichen. Paderborn: mentis 2007. (EXPLICATIO Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft).

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011.

Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Berlin: Suhrkamp 2008. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1879).

Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hg. von Edward Kowalski, Michael Wegner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Barkhoff, Jürgen: „Als ob man in eine Gruft gerufen hätte“. Zur schwarzen Anthropologie des Schauerromans in Schillers *Geisterseher*. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 25-38.

Barkhoff, Jürgen: “The echo of the question, as I fit had merely resounded in a tomb“: The Dark Anthropology of the *Schauerroman* in Schiller’s *Der Geisterseher*. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 44-59.

Becker, Claudia: Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert. München: Wilhelm Fink Verlag 1990.

Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozess der Aufklärung. Zu Literatur und Bewusstseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.

Berg, Stephan: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1991.

Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre. München: Wilhelm Fink 2006.

Böhme, Hartmut: Kulturwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 191-207.

Böhme, Hartmut: Raum – Bewegung – Grenzzustände der Sinne. In: Lechtermann, Christina, Kirsten Wagner u.a. (Hg.): Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung. Berlin: Erich Schmidt 2007. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; Band 10), S. 53-72.

Bohrmann, Michael: Theodor Fontane: Unterm Birnbaum. Lektüreschlüssel. Stuttgart: Reclam 2001.

Borsò, Vittoria: Topologie als literaturwissenschaftliche Methode: Die Schrift des Raums und der Raum der Schrift. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007. S. 279-295.

Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1994.

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, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 15-29.

Bühlbäcker, Hermann: Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999.

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 1983.

Cixous, Hélène: Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*. In: Herding, Klaus, Gerlinde Gehrig (Hg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. (Schriften des Sigmund Freud- Instituts, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog; Band 2), S. 37-59.

Diercks, Christine: Psychoökonomie der Angst. Zu den Anfängen einer psychoanalytischen Angsttheorie. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): Angst. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2009. Wien: Mandelbaum Verlag 2010. (Reihe Sigmund-Freud-Vorlesungen; Bd. 4), S. 9-29.

Diercks, Christine, Sabine Schlüter: Vorwort. In: Diercks, Christine, Sabine Schlüter (Hg.): Angst. Sigmund-Freud-Vorlesungen 2009. Wien: Mandelbaum Verlag 2010. (Reihe Sigmund-Freud-Vorlesungen; Bd. 4), S. 7-8.

Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin: Hopf 2010. (LITERATUR Forschung und Wissenschaft; Band 9).

Fick, Monika: Das Böse, das Deformierte, der Ekel: Prolegomena zu einer Phänomenologie des Hässlichen von der Romantik bis zur Gegenwart. In: Kapp, Volker, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): Subversive Romantik. Berlin: Duncker & Humblot 2004. (Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 24), S. 433-461.

Frenschkowski, Marco: Ist Phantastik postreligiös? Religionswissenschaftliche Beiträge zu einer Theorie des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 31-51.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: Metzler ⁴1978. (Sammlung Metzler; M 28: Abt. E, Poetik).

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer 1963. (Fischer Doppelpunkt; 4).

Freund, Winfried: Deutsche Phantastik. Die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. München: Wilhelm Fink 1999. (UTB 2091).

Freund, Winfried: Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann. Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn: Schöningh 1975.

Freund, Winfried: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1990. (Sprache und Literatur; 129).

Freund, Winfried: Theodor Storm. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1987. (Sprache und Literatur; 126).

Friedrich, Gerhard: Unterm Birnbaum. In: Grawe, Christian (Hg.): Fontanes Novellen und Romane. Stuttgart: Reclam 1991. S. 113-135.

Glück, Judith, Oliver Vitouch: Psychologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 324-337.

Grizelj, Mario: Dichte Darstellungen. Signaturen der Moderne in Joseph Alois Gleichs Schauerromanen. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800 München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6) S. 39-63.

Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 90-99.

Günzel, Stephan: Raum/Bild. Zur Logik des Medialen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: Transcript 2007. S. 13-29.

Harrasser, Karin, Roland Innerhofer: Bauformen der Imagination. Einführung in ein interdisziplinäres Gebiet. In: Harrasser, Karin, Roland Innerhofer (Hg.): Bauformen der Imagination. Ausschnitte einer Kulturgeschichte der architektonischen Phantasie. Wien: Löcker 2006. S. 7-27.

Hartwich, Kai-Ulrich: Phantastik und/oder Psychoanalyse. Anmerkungen zu einigen Aspekten einer problematischen Beziehung. In: Schenkel, Elmar, Wolfgang F. Schwarz, Ludwig Stockinger, Alfonso de Toro (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1998. (Leipziger Schriften zur Kultur-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft; Bd. 8), S. 173-198.

Hennlein, Elmar: Religion und Phantastik. Zur Rolle des Christentums in der phantastischen Literatur. Essen: Die Blaue Eule 1989. (Germanistik in der Blauen Eule; Band 13).

Herding, Klaus: Einleitung. In: Herding, Klaus, Gerlinde Gehrig (Hg.): Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. (Schriften des Sigmund Freud- Instituts, Psychoanalyse im interdisziplinären Dialog; Band 2), S. 7-15.

Holland, Norman N., Leona F. Sherman: Schauerromantische Möglichkeiten. In: Kahane, Claire (Hg.): Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik. Übersetzt aus dem Englischen von Ronald Hauser. Bonn: Bouvier 1981. (Modern German Studies; Bd. 4), S. 71-101.

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, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 119-134.

Jäger, Andrea: Grotteske Schreibweise als Kipp-Phänomen der Romantik. In: Gruber, Bettina, Gerhard Plumpe (Hg.): Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999. S. 75-88.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988.

Kanzog, Klaus: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns ‚Das öde Haus‘ und zum Typus ‚Berlinische Geschichte‘. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie 95 (1976), S. 42-63.

Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinnengewinn. Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts Frankfurt am Main: Peter Lang 1992. (Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur; Bd. 18).

Kreienbrock, Jörg: Popular Ghosts: Heinrich Heine on German Geistesgeschichte as Gothic Novel. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000 New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture) S. 123-143.

Kremer, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1996. (Sammlung Metzler; Band 298).

Lange, Carsten: Architekturen der Psyche. Raumdarstellungen in der Literatur der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften; Reihe Literaturwissenschaft Band 562).

Lieb, Claudia: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 10 (2002). S. 58-75.

Lindemann, Klaus: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh 1983. (Modellanalysen Literatur; Bd. 6).

Lovecraft, H. P.: Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. (Phantastische Bibliothek; Bd. 320).

Martínez, Matías, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck 2012.

Mieder, Wolfgang: Jeremias Gotthelf: Die schwarze Spinne. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2003. (Reclams Universal- Bibliothek; 8161).

Murnane, Barry: Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 10-43.

Murnane, Barry: Heterotopien. Gedanken zum historischen Ritterroman als Variante des Schauerromans. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800. München: Wilhelm Fink 2011. S. 101-120. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6).

Murnane, Barry, Andrew Cusack: Der *deutsche* Schauerroman um 1800. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800 München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 7-22.

Neumann, Michael: Grenzauflösung: Die Urhandlung der deutschen Romantik. In: Kapp, Volker, Helmuth Kiesel, Klaus Lubbers und Patricia Plummer (Hg.): Subversive Romantik. Berlin: Duncker & Humblot 2004 S. 327-341. (Schriften zur Literaturwissenschaft; Bd. 24).

Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.: Lang 2001. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft; Bd. 1).

Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 60-76.

Pannowitsch, Ralf: Das Phänomen des Spukhauses in der phantastischen Literatur und der esoterischen Grundlagenforschung um 1900. In: Schenkel, Elmar, Wolfgang F. Schwarz,

Ludwig Stockinger, Alfonso de Toro (Hg.): Die magische Schreibmaschine. Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur Frankfurt am Main: Vervuert Verlag 1998. (Leipziger Schriften zur Kultur-, Literatur-, Sprach- und Übersetzungswissenschaft; Bd. 8), S. 273-299.

Perraudin, Michael: Bild und Wirklichkeit des Hauses bei Storm. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 43 (1994). S. 97-115.

Pikulik, Lothar: Signatur einer Zeitenwende. Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorf. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001.

Reichelt, Gregor: Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2001.

Röttgers, Kurt: Perspektive – Raumdarstellungen in Literatur und bildender Kunst. In: Röttgers, Kurt, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: DIE BLAUE EULE 1999. (Philosophisch-literarische Reflexionen; Bd. 1), S. 15-47.

Ruthner, Clemens: Im Schlagschatten der „Vernunft“. Eine präliminare Sondierung des Phantastischen. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur. Tübingen: Francke 2006. S. 7-14.

Sage, Victor: Die Reise in den Süden und die Rhetorik des Dunklen. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800 München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 213-230.

Sasse, Sylvia: Literaturwissenschaft. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raumwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 225-241.

Sasse, Sylvia: Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: Günzel, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart: J. B. Metzler 2010. S. 294-308.

Schmitz-Emans, Monika: Perspektivische Vorüberlegungen. In: Röttgers, Kurt, Monika Schmitz-Emans (Hg.): Perspektive in Literatur und bildender Kunst. Essen: DIE BLAUE EULE 1999. (Philosophisch-literarische Reflexionen; Bd. 1), S. 11-14.

Sorensen, Bengt Algot: Deutsche Romantik. In: Sorensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: C.H. Beck 2003. S. 290-329.

Steig, Michael: Zur Definition des Grotesken. Versuch einer Synthese. In: Kahane, Claire (Hg.): Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik. Übersetzt aus dem Englischen von Ronald Hauser. Bonn: Bouvier 1981. (Modern German Studies; Bd. 4) S. 54-70.

Stöckmann, Ernst: Erhabener Affekt, Lust des Bösen. Anthropologische Begründungsmuster in der Kunstkonzeption des Schauerromans um 1800. In: Murnane, Barry, Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800 München: Wilhelm Fink 2011. (Laboratorium Aufklärung; Bd. 6), S. 65-80.

Stölzel, Simone: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*. Berlin: Die Andere Bibliothek 2013.

Tausch, Harald: „Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst“. *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006. (Stiftung für Romantikforschung; Band 34).

Trautwein, Wolfgang: *Erliesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert. Systematischer Aufriss. Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant*. München, Wien u.a.: Hanser 1980. (Literatur als Kunst).

Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013. (Wagenbachs Taschenbuch; 698).

Vidler, Anthony: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press 1992.

Vieregge, André: *Nachtseiten. Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008. (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1967).

Voß, Torsten: *Eine Architektur des Wunderbaren oder des Unheimlichen? E.T.A. Hoffmanns Nachtstück „Das öde Haus“ oder Der „Freak“ im Keller*. In: Le Blanc, Thomas, Bettina Twrsnick (Hg.): *Utopische Räume. Phantastik und Architektur. Tagungsband 2007*. Wetzlar: Phantastische Bibliothek Wetzlar 2008. (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar; Bd. 100), S. 116-138.

Wagner, Kirsten: *Raum und Raumwahrnehmung. Zur Vorgeschichte des ‚Spatial Turn‘*. In: Lechtermann, Christina, Kirsten Wagner u.a. (Hg.): *Möglichkeitsräume. Zur Performativität von sensorischer Wahrnehmung*. Berlin: Erich Schmidt 2007. (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften; Band 10), S. 13-22.

Webber, Andrew: *About Face: E.T.A. Hoffmann, Weimar Film, and the Technological Afterlife of Gothic Physiognomy*. In: Cusack, Andrew, Barry Murnane (Hg.): *Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800-2000*. New York: Camden House 2012. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 161-180.

Weber, Samuel M.: *Das Unheimliche als dichterische Struktur. Freud, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam*. In: Kahane, Claire (Hg.): *Psychoanalyse und das Unheimliche. Essays aus der amerikanischen Literaturkritik*. Übersetzt aus dem Englischen von Ronald Hauser. Bonn: Bouvier 1981 (Modern German Studies; Bd. 4), S. 122-147.

Werber, Niels: *Phantasmen der Macht. Funktionen des Phantastischen – nach Todorov*. In: Ruthner, Clemens, Ursula Reber und Markus May (Hg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Tübingen: Francke 2006. S. 55-66.

Woodgate, Kenneth B.: *Das Phantastische bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a.: Peter Lang 1999. (Helicon: Beiträge zur deutschen Literatur; Bd. 25).

Wünsch, Marianne: Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890 – 1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen. München: Wilhelm Fink 1998.

Würz, Ulrike: Unheimliche Häuser. Eine vergleichende Motivanalyse an Texten deutschsprachiger Literatur des 19. Jahrhunderts. Saarbrücken: Akademikerverlag 2012.

WÖRTERBÜCHER UND LEXIKA

Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Mit über 900 Abbildungen. Köln: Komet 2001. Stichwörter: Fenster (S. 86), Haus (S. 123).

Biedermann, Hans: Lexikon der Symbole. Mit über 600 Abbildungen. Euskirchen: Palast Verlag 2008. Stichwörter: Fenster (S. 139f), Haus (S. 183).

Bien, Günther, Hannah Rabe: Haus. In: Ritter, Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 3: G – H. Darmstadt: WBG 1974. Sp. 1007-1020.

Brittnacher, Hans Richard: Schwarze Romantik. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ³2007. S. 695.

Daemmrich, Horst S., Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen, Basel: Francke 1995. Stichwörter: Haus (S. 187f), Schloss (S. 311), Stadt (S. 332-337).

Dünne, Jörg: Raumtheorien, kulturwissenschaftliche. In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler ⁴2008. S. 607f.

Ehlert, Klaus: Realismus und Gründerzeit. In: Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar 2008. S.293-342.

Fontius, Martin: Wahrnehmung. In: Barck, Karlheinz, Martin Fontius u.a.: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 6: Tanz – Zeitalter/Epoche. Studienausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2010. S. 436-460.

Frenzel, Elisabeth: Kriminalgeschichte. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 1: A-K. Berlin: de Gruyter 1958. S. 895-899.

Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner ⁶2008. (Kröners Taschenbuchausgabe; Band 301), Stichwort: Stadt (S. 654- 668).

Geramb, V.: Fenster. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2: C.M.B. – Frautragen. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1328-1340.

Grawe, Christian: Führer durch Fontanes Romane. Ein Lexikon der Personen, Schauplätze und Kunstwerke. (Universal-Bibliothek; 9439) Stuttgart: Reclam 1996.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. Köln: Diederichs⁷1983. Stichwort: Haus (S. 128).

Hühn, Helmut: Unheimliche, das. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 11: U – V. Basel: Schwabe 2002. Sp. 172-174.

Jacoby, A.: Haussegen. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1575f.

Kaulbach, Friedrich: Raum: III. Traditionelle Philosophie von Kant bis ins 20. Jahrhundert. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer (Hgg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R – Sc. Basel: Schwabe 1995. Sp. 88-97.

Korten, Lars: Novelle. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 547-548.

Lüthi, Hans Jürg: Romantik. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 3: P-Sk. Unveränderte Neuauflage. Berlin: de Gruyter 2001. S. 578-594.

Martini, Fritz: Realismus. In: Kohlschmidt, Werner, Wolfgang Mohr (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. Band 3: P-Sk. Unveränderte Neuauflage. Berlin: de Gruyter 2001. S. 343-365.

Matuschek, Stefan: Romantik. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler³2007. S. 664-666.

Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 117f.

Moennighoff, Burkhard: Baum. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 41-43.

Neagu, Laura: Maus. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 226f.

Noack, Konstanze: Tür. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 422f.

Nunold, Batrice: Haus. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 167f.

Nunold, Beatrice: Topologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 415f.

Nünning, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r). In: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: Metzler ⁴2008. S. 604-607.

Ott, Michaela: Angst. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 25.

Pietzcker, Carl: Psychoanalyse und Literaturwissenschaft. In: Meid, Volker (Hg.): Sachlexikon Literatur. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000. S. 720-724.

Plumpe, Gerhard: Realismus 2. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 221-224.

Renner, Rolf Günter: Phantastische Literatur. In: Meid, Volker (Hg.): Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 14: Les – Z. Gütersloh u.a.: Bertelsmann Lexikon Verlag 1993. S. 203-205.

Riegler, Richard: Spinne. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 8: Silber – Vulkan. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 265-282 .

Ritzer, Monika: Realismus 1. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 217-221.

Spörl, Uwe: Erzählung. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ³2007. S. 208f.

Stephan, Inge: Kunstepoche. In: Beutin, Wolfgang, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar ⁷2008. S. 182-230.

Tomasek, Stefan: Burg. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 68f.

Tomasek, Stefan: Schloss. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 376f.

Viering, Jürgen: Schauerroman. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III: P – Z. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2003. S. 365-368.

Vogelsang, Klaus: Birne. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 52.

Waldow, Stephanie: Ruine. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 355-357.

Weidhase, Helmut, Kai Kauffmann: Realismus. In: Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighoff (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler ³2007. S. 628-630.

Weiser, Lily: Ecke. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 2: C.M.B. – Frautragen. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 544-550.

Weiser-Aall, Lily: Haus. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1552- 1558.

Weiser-Aall, Lily: Hausbau. In: Bächtold-Stäubli, Hanns, Eduard Hoffmann-Krayer (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Band 3: Freen – Hexenschuß. Berlin, New York: Walter de Gruyter 1987. Sp. 1558-1567.

Weller, Christiane: Spinne. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 417f.

Wetzel, Christoph: Das große Lexikon der Symbole. Darmstadt: Primus-Verlag 2008. Stichwörter: Fenster (S. 100), Haus (S. 134), Spinne (S. 280).

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag ⁸2001.

Wodianka, Stephanie: Becher/Kelch/Gral. In: Butzer, Günter, Joachim Jacob (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2012. S. 37f.

Woodward, William: Raum, Raumwahrnehmung, psychologischer Raum. In: Ritter, Joachim, Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 8: R – Sc. Basel: Schwabe 1995. Sp. 111-121.

Zill, Rüdiger: Fenster. In: Günzel, Stephan (Hg.): Lexikon der Raumphilosophie. Unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Darmstadt: WBG 2012. S. 114.

ABSTRACT

Das Ziel der Arbeit ist es, das Motiv des unheimlichen Hauses als Ort der Angst in Hoffmanns *Das öde Haus*, Gotthelfs *Die schwarze Spinne*, Storms *Bulemanns Haus* und Fontanes *Unterm Birnbaum* herauszuarbeiten und dabei aufzuzeigen, wie ausdrucksstark und differenziert jenes Motiv in der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts umgesetzt werden konnte.

Über die Analyse gesellschaftlicher Entwicklungen im 18. Jahrhundert, die notwendig gewesen sind, um eine komplexere Schauerliteratur in Bezug auf die seelische Erschütterung der Leserschaft hervorzubringen, folgt die Hinwendung zur Schauerliteratur der *Schwarzen Romantik* und des Realismus, die das literarische Spiel mit den Urängsten des Menschen auf ein neues Level erhöht. Um diese Ängste erkennen und begreifen zu können, werden nach einer Definition von Freuds Begriff des „Unheimlichen“ grundlegende Bedeutungen der Gefühle „Angst“ und „Furcht“ in Verbindung mit der menschlichen Psyche und der Literatur dargelegt. Als Bereich bzw. Vorstufe der fantastischen Literatur erfährt die Schauerliteratur auch eine erste Definition nach Tzvetan Todorov und Marianne Wunsch, wie hier skizziert wird. Das Haus und dessen Situierung im Raum bzw. die Raumwahrnehmung stellen einen zentralen Bereich der Werkanalyse dar, weshalb auch diese beiden grundlegenden Begriffe eine Definition und eine Feststellung ihrer Rolle in den Disziplinen Philosophie, Psychologie, Religion bzw. Aberglaube, Architektur und Literatur erfahren.

Im analytischen Teil der Arbeit, der eigentlichen Werkanalyse, wird schließlich die These herausgearbeitet, dass die Häuser der Schauerliteratur des 19. Jahrhunderts auf sehr unterschiedliche Art und Weise in ihrer Darstellung die menschliche Psyche symbolisieren, aber auch zur Vermittlung von Gesellschaftskritik und zur Kritik des persönlichen Lebensstils dienen können und als unheimliche Orte grundsätzlich unsere menschlichen Urängste ansprechen.

LEBENS LAUF

ZUR PERSON

Ina Maria Schwarz

Geboren 1987 in Wiener Neustadt

Österreichische Staatsbürgerschaft

AUSBILDUNG

1998 – 2002 Römisch-katholische Privathauptschule Theresianum in Eisenstadt

2002 – 2006 Römisch-katholisches Oberstufenrealgymnasium der Privatschule Theresianum in Eisenstadt
Matura mit gutem Erfolg

2006 - 2007 Jusstudium an der Universität Wien, Diplomstudium Geschichte an der Universität Wien

seit 2007 Lehramtsstudium an der Universität Wien,
Fächer: Deutsch, Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung

BERUFLICHE

Sommer 2004 Architekturbüro Schwarz in Krensdorf

ERFAHRUNG

bis 2006

Juli 2007- Schloss Esterházy Management in Eisenstadt

Nov. 2009 Bereich: Schlossführungen

August 2010- Schloss Esterházy Betriebe in Eisenstadt

August 2012 Bereich: Schlossführungen

seit Oktober 2012 Nachhilfelehrerin in der Schülerhilfe in Eisenstadt