



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eine vergleichende Untersuchung der schauerlichen
Elemente in Jeremias Gotthelfs
„Die schwarze Spinne“ und Hanns Heinz Ewers‘
„Alraune- Die Geschichte eines lebenden Wesens“

Verfasser

Leopold König

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramt UF Deutsch, UF Psychologie und
Philosophie

Betreuer:

Univ. –Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Mein Dank gilt Herrn Univ. -Prof. Dr. Michael Rohrwasser für die Betreuung dieser Diplomarbeit.

Danken möchte ich zudem August und meinem Vater für ihren Zuspruch und die wertvolle Unterstützung während des gesamten Studiums.

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkungen	S. 6
1 Das Unheimliche – Das Schauerliche	S. 7
2 Gut und Böse	S. 10
3 Motive in <i>Die schwarze Spinne</i>	S. 13
3.1 Das Motiv der Tierverwandlung	S. 13
3.1.1 Die Spinne	S. 16
3.1.2 Der Teufel	S. 19
3.1.3 Die Verwandlung Christines	S. 23
3.2 Das Ritual	S. 29
3.2.1 Die Taufe	S. 29
3.2.2 Der Teufelspakt	S. 32
3.3 Das Weibliche	S. 36
4 Raumdarstellungen in <i>Die schwarze Spinne</i>	S. 41
4.1 Das Heim	S. 41
4.2 Die Natur	S. 46
4.3 Das Dorf	S. 49
5 Motive in <i>Alraune</i>	S. 53
5.1 Die Alraunenwurzel, der Alraunenmensch und andere magische Utensilien	S. 53
5.2 Die künstliche Erschaffung von Leben	S. 61
5.2.1 Schöpfer und Geschöpf	S. 64
5.3 Das Weibliche	S. 66
5.3.1 Die Femme fatale	S. 70
5.3.2 Der Vampirismus	S. 74

6 Raumdarstellungen in <i>Araune</i>	S. 78
6.1 Das Heim	S. 78
6.2 Orte der Sinneslust	S. 83
6.3 Die Nacht	S. 88
Bibliographie	S. 94
Abstract	S. 100
Lebenslauf	S. 102

Vorbemerkungen

Das Grauen ist dem modernen Menschen laufend präsent. Schon morgens tritt es uns in sorgfältig aufbereiteten Zeitungen entgegen, dem Einblenden von Nachrichten auf öffentlichen Bildschirmen entkommt kein/e TeilnehmerIn des öffentlichen Verkehrsnetzes und selbst jene, die sich dem direkten Kontakt mit Fernsehen und Radio entziehen, werden spätestens in der Teeküche des Arbeitsplatzes mit den grausamsten Begebenheiten konfrontiert, die sich aktuell ereignet haben und die Menschen bewegt. Diese Art des Grauens verfolgt uns dennoch nur selten in unsere nächtlichen Träume. Das mag daran liegen, dass wir unsere direkte Umwelt als sicher einstufen. Fukushima ist weit weg, Demonstrationen und Aufstände mit teilweise tödlichem Verlauf in der arabischen Welt ereignen sich auf einem anderen Kontinent und auch die Terrorangst der Vereinigten Staaten erreicht uns eigentlich nur medial. Direkt konfrontiert ist die/der gewöhnliche MitteleuropäerIn mit diesen Szenarien des Schreckens nur in Ausnahmefällen. Zwar gibt es tragische Einzelschicksale, die Masse wähnt sich vor wahrhaft Schrecklichem in der Regel aber in Sicherheit. Anders vollzieht sich das Grauen, das sich durch das Medium Buch oder Film allabendlich in unser eigenes Heim schleicht. Die Grenze in das persönliche Traumland ist hier weitaus dünner und wird nur allzu oft aufgeweicht. In einer Zeit, in der sich auf den Bestseller-Listen Romane von Stephen King finden lassen und in den Kinos bereits Teil 7 der berühmten Horror-Reihe *Saw* zu sehen war, kann somit durchaus von einem Massenphänomen gesprochen werden. Der Trend zum Horror ist präsent und spricht längst nicht nur das junge Publikum an. Die Konfrontation mit dem Unheimlichen, dem Schrecken, dem Grauen, ist offensichtlich ein vorhandenes Bedürfnis. Was aber genau ist es, das hier die Massen reizt?

Die vorliegende Arbeit heftet sich an die Fersen dieses Schreckens, wie er innerhalb der Schauerliteratur auftritt. So verfolgt sie das Ziel, aufzuzeigen, wie das Schauerliche in den hier behandelten Werken konstituiert ist, was sich daran zwischen Biedermeier und Moderne verändert, und warum dieser Schrecken dennoch nichts von seiner Wirkung verloren hat. Eine zentrale Herausforderung ist dabei das Fassbarmachen des Schauerbegriffes.

1 Das Unheimliche – Das Schauerliche

Innerhalb der Sekundärliteratur herrscht diesbezüglich keine einheitliche Terminologie. Der Schauer wird oftmals mit dem Unheimlichen gleichgesetzt, und auch der Begriff *Horror* tritt nicht immer differenziert von den anderen Bezeichnungen auf. Dies erschwert eine Eingrenzung. Bezogen auf das Unheimliche schreibt Stefan Germer:

Es ist schwer zu fassen. Obgleich man voraussetzen darf, dass jeder zumindest eine ungefähre Vorstellung vom Unheimlichen besitzt, entzieht es sich dem schnellen, definitiven Zugriff und flieht die konkretisierende Verbildlichung. Fixe Grenzen sind ihm fremd, denn es untergräbt Begriffe und sprengt Darstellungscodes.¹

Zudem muss die Schauerliteratur als uneinheitliches Genre gesehen werden, das unterschiedliche Werke in verschiedenen Epochen als Repräsentanten zu nennen weiß. Das Finden einer unumstößlichen Definition für das Schauerliche erweist sich als schwierig, weshalb ich nach einer kurzen Auseinandersetzung mit den Ansätzen Sigmund Freuds, Howard Phillips Lovecrafts und Hans Baumanns Kriterien nennen werde, die auf beide Werke dieser Untersuchung fokussieren, und nach denen sich meine Analyse richten wird.

Schon bei Freud findet sich der Hinweis, dass das Unheimliche nicht in einem eng gesteckten Bedeutungsrahmen Verwendung findet, obgleich wir es meist mit dem Grauen- und Angsterregenden sowie mit dem Schreckhaften in Verbindung bringen.² Um diesen Begriff für seine Studien näher zu beleuchten, wirft er einen Blick auf dessen etymologische Bedeutung. Das deutsche Wort leitet sich negativ von *Heim* ab, dessen Gegensatz wäre somit *die Fremde*. Das Unheimliche müsste demnach mit dem Fremden in Zusammenhang stehen, dies würde sich mit der griechischen Übersetzung von ξένοσ decken. Dem Wort heimlich hingegen scheint ein breites Spektrum an Bedeutungen zuordenbar zu sein, es tritt ambivalent auf:

1. *Heimlich* kann im Sinne von *heimelig* verstanden werden, also *zum Hause gehörig* oder *vertraut*.

1 Germer, Stefan: Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Herding, Klaus. Gehrig, Gerlinde (Hg.): Orte des Unheimlichen – Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2006. S. 159.

2 Sigmund Freud, Das Unheimliche. Hamburg-Wandsbek: Fischer Verlag. 1963. S. 45.

2. Das Wort *heimlich* kann auch auf Verstecktes oder Verborgenes hinweisen.
3. Im Rahmen der zweiten Bedeutung fällt *heimlich* mit dem Unheimlichen zusammen, es ist somit im eigentlichen Sinne kein wahrer Gegensatz. Als *unheimlich* wird all jenes bezeichnet, das verborgen und geheim bleiben soll, nun aber an die Oberfläche drängt.

Nach Freud lässt sich somit sagen, dass das Unheimliche im eigentlichen Sinn etwas Vertrautes darstellt, das durch den Verdrängungsprozess fremd geworden ist. Das Präfix *un-* kann also als Repräsentant für die Verdrängung angesehen werden. Howard Phillips Lovecraft schrieb hingegen:

Die älteste und stärkste menschliche Gemütsbewegung ist die Angst, und die älteste und stärkste Art von Angst ist die Angst vor dem Unbekannten.³

Einer der Großmeister des Horrorgenres vertritt hier also eine andere Position als Sigmund Freud, er fokussiert auf das Unbekannte. Als mögliche Synthese zwischen den beiden Positionen Freuds und Lovecrafts führt Hans Baumann an:

Die Form, in der die Bedrohung im Unheimlichen erscheint, ist die Formlosigkeit des Unbekannten; das jedoch, was auf dieses Unbestimmte projiziert wird und es grauenerregend werden lässt, sind die alten Ängste des verdrängten Vertrauten.⁴

Auch die Angst findet bei Lovecraft Erwähnung. Die Schauerliteratur bedient sich vielfach aus dem Repertoire früher körperbezogener Ängste. Diese beziehen sich beispielsweise darauf, zerstückelt, verschlungen oder invadiert zu werden. Besonders letzterer Bereich ist für *Die schwarze Spinne* relevant. Aber auch andere Autoren wie Edgar Allan Poe machten sich diese Form der Angst zunutze, etwa in *Die Grube und das Pendel*. Hier läuft der Protagonist Gefahr, von einem über ihm schwingenden, sichelförmigen Pendel halbiert zu werden, während er gefesselt auf einem Tisch ausharren muss. Letztlich spielt es lediglich eine nebensächliche Rolle, welche Werke unterschiedlicher Autoren der Schauerliteratur man einer oberflächlichen Betrachtung unterzieht, wenn es das Ziel des Bestrebens ist, das gemeinsame Element zu finden, das die Faszination ausmacht. In fast allen Geschichten des betreffenden Genres lassen sich komplexe Zitate, mythologische Bezüge oder intermediale Verbindungen mit anderen –

³ Hans D. Baumann, Horror – Die Lust am Grauen. Psychologie Heute Sachbuch. Weinheim/Basel: Beltz. 1989. S.229.

⁴ Baumann (1989), S. 231.

oftmals bekannten – Werken finden. Diese Tatsache wird im Rahmen dieser vergleichenden Untersuchung noch gewichtige Relevanz erhalten. Allerdings ist die Faszination mit Bestimmtheit nicht allein dadurch zu begründen, da ein großer Teil der RezipientInnen nicht über ausreichende Kulturkompetenzen verfügen dürfte, um eine Schauergeschichte nach den genannten Faktoren zu analysieren.

Eine andere Möglichkeit, die Wirkung des Genres zu erklären, führt zurück zu der Psychoanalyse. Wenn die LeserInnen die hintergründigen oder gar versteckten Verweise nicht bewusst wahrnehmen, so könnten diese dennoch unbewusst wirksam sein. Die frühen körperbezogenen Ängste kamen diesbezüglich schon zur Sprache. Baumann schreibt hierzu:

Einstweilen sei dazu nur beispielhaft erwähnt, daß etwa von einem Verfasser der Erfolg des Films *Alien* darauf zurückgeführt wird, daß darin „alle Elemente des fötalen Dramas“ vorhanden seien, für einen anderen steht „der Außerirdische für die Bedrohlichkeit des ungehemmten Eros“; der Vampir-Mythos wird auf das Bild des Freudschen Übervaters zurückgeführt und Frankensteins Weigerung, seinem Geschöpf eine Braut zu erschaffen, auf das Inzest-Tabu.⁵

Baumann führt zurecht an, dass die Annahme eines solchen Wirkens dazu verleiten kann, den Einfluss jener Archetypen anzunehmen, wie er von C.G. Jung vertreten wurde und obwohl die AutorInnen in der Regel sehr präzise erkennen, an welcher Stelle sie ansetzen müssen, damit die RezipientInnen vom Grauen gepackt werden, kann doch nicht davon ausgegangen werden, dass stets bewusst inszenierte psychoanalytische Elemente innerhalb der Literatur den Zugang zum Inneren des Publikums öffnen, um dort ihre Wirkung zu entfalten. Vielmehr erscheint folgender Ansatz als wahrscheinlich und nachvollziehbar, weshalb ich ihn hier von Baumann übernehme:

Horror-Werke haben es mit dem Einbruch des Unmöglichen oder Unglaublichen in die Welt der – im besten Falle: unserer –Erfahrungen zu tun.⁶

Daraus lässt sich ableiten, dass das Grauen – ich werde es innerhalb dieser Arbeit *das Schauerliche* nennen – dann erfolgreich konstituiert ist, wenn das Element des Unwahrscheinlichen/Unmöglichen mit unserer eigenen Erfahrungsdimension in Verbindung tritt. Geht man von dieser Bestimmung aus, so hat das Schauerliche einen

⁵ Baumann (1989), S. 14 & 15.

⁶ Baumann (1989), S. 20.

Bezug zum Irrealen. Innerhalb meiner Arbeit werde ich mich somit nach folgenden Kriterien orientieren, um dem Schauerlichen in seiner Konstitution und Wirkung auf die Spur zu kommen:

- Das Irreale (oft in Gestalt des Übernatürlichen), das die Ordnung der dargestellten Realität stört
- Mögliche Bezüge dieses Irrealen bzw. der Empfindungen, die es auslöst, zu damaligem Zeitgeschehen und außerliterarischer Realität
- Reaktionen der literarischen Charaktere auf die Störung
- Das Erzeugen einer gezielten Ambivalenz von Lust/Unlust bei den RezipientInnen

2 Gut und Böse

Charakteristisch für die unterschiedlichsten Genres ist der Kampf zwischen zwei zentralen Kategorien: dem Guten und dem Bösen. Wie der zumeist positiv gezeichnete Detektiv sich auf die Fährte eines negativ dargestellten Verbrechers heftet, muss der mythologische Held in die Unterwelt reisen, um dort eine finstere Kreatur zu töten. VertreterInnen des Guten treten gegen die RepräsentantInnen des Bösen an. Besonders innerhalb der Schauerliteratur erscheint diese Struktur besonders häufig, obgleich sowohl das Gute als auch das Böse vage umrissen bleiben können, die Grenze zwischen beiden kann durchlässig werden und verschwimmen. Was aber genau ist das Böse, was das Gute? Wie viel Kraft in der Bezeichnung *böse* enthalten ist, zeigt der Blick auf den alltagsprachlichen Gebrauch, denn in kaum einer Situation bezeichnen wir einen Menschen - oder dessen Handeln - als böse. Im Gegensatz dazu fällt es wesentlich leichter, jemanden *gut* zu nennen. Daraus lässt sich schließen, dass der Vorwurf einer bösen Tat, ein äußerst heftiger ist, von dem wir im Alltagsgebrauch doch eher ablassen. Letztlich kommt bei der Kategorisierung in gut und böse auch eine starke individuelle Komponente zum Tragen, je nach Erfahrungen und Prägungen betiteln wir jemanden oder etwas als gut oder als böse. Prinzipiell gestaltet es sich jedoch schwierig, die intuitive Erkenntnis vom Bösen in eine Definition zu kleiden. Dies mag neben unserer subjektiven Wahrnehmung auch daran liegen, dass die Erscheinungsformen sehr mannigfaltig auftreten. Ein allgemeiner Definitionsversuch könnte folgendermaßen lauten:

Böse ist eine Handlung dann, wenn die handelnde Person bewusst den Schaden anderer herbeiführt.

Dieser Versuch muss allerdings ein solcher bleiben, denn er erleichtert die Klassifikation der verschiedenen realen Handlungen nur bedingt. Fokussiert man auf den kategorischen Imperativ Kants und das Problem der Lüge, wird rasch ersichtlich, welche Problematik sich in individuellen Situationen ergeben kann. Nach Kants Überlegungen gibt es keine Ausnahme, das Lügen ist grundsätzlich zu unterlassen, eine allgemeingültige Maxime ist daraus nicht abzuleiten, weshalb man auch eine hilfsbedürftige Person, der man Herberge und Unterschlupf vor ihren Verfolgern bietet, ausliefern müsste, so die Verfolger an die Tür klopfen, um sich nach dem Aufenthaltsort des Gesuchten zu erkundigen. Denn eine strenge moralische Beurteilung kann nur dann getroffen werden, wenn die jeweilige Handlungsmaxime einer Universalitätsprüfung standhält.⁷ Selbst, wenn man in diesem bestimmten Augenblick eine Notlüge für gut befinden würde, kann es doch niemandes Intention sein, das Lügen - gemeinhin als negative Tat oder sogar als Sünde angesehen - zum allgemeinen Gesetz zu erheben.

Dieses Beispiel zeigt auf, dass eine Zuteilung zu der Kategorie des Guten oder des Bösen oft eine höchst individuelle sein kann, lebt man nicht streng nach dem kategorischen Imperativ Kants. Kategorien wie Moral und Pflicht spielen hier bereits eine bedeutende Rolle und sind in der Auseinandersetzung mit diesem philosophischen Ansatz mit zu berücksichtigen, was allerdings nicht die Intention dieser Arbeit ist. Neben dieser philosophischen Sichtweise, mag die psychoanalytische hier von größerem Interesse sein, da sie dem Bösen, wie es speziell innerhalb der Schauerliteratur vorzufinden ist, weitaus eher auf die Spur zu kommen vermag. In diesem Zusammenhang muss auf das Phänomen der Projektion verwiesen werden. Obgleich sich gerade die Psychoanalyse häufig keiner einheitlichen Terminologie bedient, benutzt Freud die Projektion in einem relativ eng gesteckten Bedeutungsrahmen.⁸ Demnach tendieren Menschen dazu, jene Gefühle oder Wünsche, die ihnen selbst unerträglich erscheinen, auf externe Situationen oder Personen zu projizieren. Diese Auslagerung ist ein Abwehrmechanismus, der das Individuum vor seelischen Konflikten schützen soll. Wer Externes als böse klassifiziert, nimmt dieses Böse somit in sich selbst nicht an. Unter diesem Gesichtspunkt erhalten viele

7 Vgl. Dietmar Hübner, Einführung in die philosophische Ethik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014. S. 174.

8 Vgl. <http://www.uni-duesseldorf.de/~jucquois/texte.php?seminar=40&aid=189#Projektion> (21.4.2014)

Begebenheiten der Menschheitsgeschichte eine vollkommen neue Dimension, etwa der weit verbreitete Teufelsglaube des Mittelalters oder der Frühen Neuzeit. Nach diesen Überlegungen ermöglicht die Literatur als Kunstform den RezipientInnen - über den Umweg literarischer Charaktere und Welten - eine Auseinandersetzung mit diesen inneren Dämonen, die man an sich selbst nicht wahrnehmen kann oder möchte. Diese Auffassung mag besonders beim Lesen von Gotthelfs Werk bemerkenswerte Perspektiven eröffnen, kann doch davon ausgegangen werden, dass das Auftreten der Spinne innerhalb der Novelle nicht allein dem bloßen Erzeugen von Schauer - bezogen auf ein vergnügungshungriges Publikum - dient, sondern durchaus symbolischer Repräsentant von mindestens einem zeitgenössischen Thema ist, das den Autor beschäftigt haben dürfte. Unter diesem Gesichtspunkt könnte auch die Faszination erklärt werden, die das Böse auf uns Menschen ausübt. Obgleich wir in Film, Serie und Literatur zumeist davon ausgehen, dass das Gute am Ende siegen wird, ist es doch gerade das negativ gezeichnete Böse, das dem Genre seinen Reiz verleiht. Liegt es im Bereich des Möglichen, dass hier jener Bezug seinen Einfluss geltend macht, der uns spüren lässt, dass viele dieser negativ dargestellten Seiten auch in uns begraben liegen? Demnach würden der Teufel, die monströse Spinne oder gar ein künstlich erschaffenes Wesen mit ihren Eigenschaften, Fähigkeiten und Charakterzügen ein Äquivalent in unserem tiefsten Schatten ansprechen. Sie bringen eine Saite in uns zum Schwingen, woraus für uns ein Gefühl der Lust, zugleich aber auch der Unlust, entsteht. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit werde ich dieses Phänomen das Lust-Unlust-Prinzip nennen. Wie in uns Bewusstsein und Unbewusstes präsent sind und das Irreale in der Literatur oft mit dem Realen auftritt, folgt dem Guten im Rahmen der Schauerliteratur auch das Böse. AutorInnen sprechen damit zum Teil gesellschaftliche, zum Teil individuelle Konstrukte an. Bosheit, Neid, Gier und Hass stehen oftmals Tugenden wie Ehrlichkeit, Tapferkeit oder Weisheit gegenüber. Häufig werden hier Stereotype bedient, so ist der Teufel in der Regel durchwegs schlecht konstituiert und auch der Bezeichnung *Hexe* haftet nach allgemeiner Auffassung etwas Böses an. Bei der Untersuchung von Ewers' Roman wird noch ersichtlich werden, dass solche Konstrukte zum Rückgriff auf mehrere Stereotype zugleich verleiten können, wobei dennoch das Böse diffus, vage und wenig greifbar bleiben kann.

Letztlich stehen die genannten Kategorien in einem Spannungsfeld zueinander, das das Publikum in seinen Bann ziehen soll. Gut und Böse werden so zu zwei Extremen einer Polarität. Diese beiden Pole bedingen einander, der Verlust einer der beiden Kategorien

würde die Spannung aufheben. So erscheint es passend die letzten Worte dieses Kapitels den Mephistopheles Goethes sprechen zu lassen, der in seinem Selbstbekenntnis zugleich das genannte Spannungsfeld treffend beschreibt. Auf Fausts Frage, wer er denn sei, antwortet dieser:

„Ein Teil von jener Kraft,
Die stets Das Böse will und stets das Gute schafft.“⁹

3 Motive in *Die Schwarze Spinne*

3.1 Das Motiv der Tierverwandlung

Tierverwandlungen lassen sich bereits in den Mythologien und Märchen zahlreicher Kulturen aufspüren. So vollzieht Zeus den Raub des Jünglings Ganymed, indem er sich in einen Adler verwandelt. Und schon in den Erzählungen der Edda wird in Verbindung mit dem Gott Odin die Metamorphose in eine Schlange, später auch in einen Adler, beschrieben.¹⁰ Die Vorstellung, dass sich Menschen oder menschenähnliche Gestalten in Tiere verwandeln können - auch Therianthropie genannt - , gibt es seit den frühen Menschheitstagen. In schamanisch geprägten Kulturen galt bzw. gilt sie oftmals als fixer Bestandteil des mythischen Weltbildes und auf dem europäischen Kontinent existiert der Glaube an Tierverwandlungen schon weitaus länger, als das Christentum. Das Erlangen von tierischen Eigenschaften -oder zumindest solchen, die man Tieren zuschrieb- steht hier zumeist im Mittelpunkt. Kris Kershaw schreibt:

Der ‘Krieger als Raubtier‘ ist kein spezifisch indoeuropäisches Phänomen. Die berühmtesten von ihnen sind wahrscheinlich die berüchtigten afrikanischen Leopardenmänner. Aber es ist *auch* indoeuropäisch, und wir haben bei den meisten Tochtervölkern zumindest indirekte Beweise dafür; wo nicht, liegt es an fehlender Kenntnis der heidnischen Epoche jener Volksgruppe.¹¹

Vorwiegend Krieger bedienten sich also dieser Vorstellungen, sie hüllten sich in Tierfelle und schmückten sich mit Attributen, die dem jeweiligen Wesen zugeordnet

⁹ Johann Wolfgang Goethe, Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam. 2000. S. 39.

¹⁰ Vgl. Glauser, Jürg: Ursprungserzählungen. In: Glauser, Jürg (Hg): Skandinavische Literaturgeschichte. Stuttgart: J.B. Metzler. 2006. S. 1.

¹¹ Kris Kershaw, Odin – Der einäugige Gott und die indogermanischen Männerbünde. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun-Verlag. 2003. S.1292.

waren. Durch diese „Verwandlung“ sollten ihnen die Eigenschaften der jeweiligen Kreaturen inne wohnen. Je nach kulturellem Hintergrund variieren die Vorstellungen bezüglich der Tierart oder des Verwandlungsvorgangs. Im vorchristlichen indoeuropäischen Raum dominierten meist Wolf oder Hund, doch auch Bärenkrieger gab es nachweislich in Germanien. Als einer der Ersten, die von Menschen berichten, die sich in Wölfe verwandeln können, wird von Christian Stiegler Herodot angeführt, obgleich dieser nach eigenen Angaben nicht an die Humantransformation glaubte. Er verweist auf folgendes Zitat des antiken Geschichtsschreibers:

Diese Leute (die Neueren) stehen in dem Verdachte der Zauberei. Denn die Skythen und die in Griechenland wohnenden Griechen geben vor, dass ein jeder der Neueren alle Jahre einmal auf wenige Tage ein Wolf werde und hernach wieder in seinem vorigen Zustand komme.¹²

Dass ein Thema, welches die Menschheit schon so lange beschäftigt und fasziniert, letztlich auch Eingang in die Kunst fand, verwundert wenig. Schon in der Illias hüllt sich Dolon in ein Wolfsfell und setzt sich einen Marderhelm auf, bevor er sich zu den Schiffen der Danaern schleicht.¹³ Obgleich hier nicht eine direkte Verwandlung beschrieben wird, kann doch die Vorstellung angenommen werden, bestimmte Eigenschaften durch das Tragen von tierischen Utensilien zu übernehmen, was sich für ein Heranpirschen als wertvoll interpretieren lässt.

In dem genannten Zitat von Herodot lässt sich bereits der enge Bezug zum Übernatürlichen erkennen, der auch in der phantastischen Literatur häufig auftritt. Allerdings ist der Hintergrund des Tierverwandlungsmotivs im jeweiligen Kontext zu betrachten und muss stets dahingehend reflektiert werden. Es gilt zu unterscheiden, ob die Tierverwandlung im Zuge eines mythischen Weltbildes in Erscheinung tritt oder ob der Autor aus anderen Gründen auf ein solches zurückgreift. So könnte das Spinnenmotiv, wie man es bei Gotthelf antrifft, beispielsweise durchaus politisch motiviert sein, zugleich aber auch als Mahnung gelten, nicht vom rechten (christlichen) Weg abzukommen. AutorInnen der Moderne hingegen setzen die verschiedensten Arten von Metamorphosen oftmals gezielt ein, um beim Publikum Schauer zu erzeugen, wie es etwa in H.P. Lovecraft's *The Dunwich Horror* ersichtlich ist. Innerhalb des Christentums begegnete man besonders den Tieren der Nacht stets mit Skepsis. In der

12 Christian Stiegler, *Vergessene Bestien – Der Werwolf in der deutschen Literatur*. Wien: Willhelm Braumüller. 2007. S. 8.

13 Vgl.: http://www.digbib.org/Homer_8JHvChr/De_Ilias?k=Zehnter+Gesang, X. 334f. (11.1.2014)

Schauerliteratur lassen sich hier zahlreiche Belege finden. Der Wolf, die Fledermaus oder die Ratte treten dabei häufig in dämonisierter Form auf, und auch die Verwandlung in solche Wesen tritt den LeserInnen hier als beliebtes Motiv entgegen. Ob Vampire, die sich in Fledermäuse verwandeln, wie es Bram Stoker in *Dracula* darstellt, oder Frauen, die die Gestalt eines Wolfes annehmen können, etwa in *The White Wolf of the Hartz Mountains* von Frederick Marryat, Gestaltwandlungen üben seit jeher eine Faszination auf das Publikum aus. Innerhalb unserer Kultur gibt es zum einen das Phänomen des Anthropomorphismus, also der „Vermenschlichung“ von beispielsweise Tieren. Hierbei werden menschliche Eigenschaften auf Tiere übertragen. Andererseits werden Charakteristika, die man gemeinhin mit einer Spezies assoziiert, auch gerne in Bezug zu Menschen und deren Verhalten gesetzt. So können die Bezeichnungen *listiger Fuchs* oder *falsche Schlange* im allgemeinen Sprachgebrauch durchaus auch auf Menschen Anwendung finden, wobei erwähnt werden muss, dass derlei Zuschreibungen stark kulturabhängig sind. In zahlreichen Kulturen wurden:

[...] Tieren bestimmte symbolische Funktionen zugeschrieben, wurden sie in ihrem Verhalten, ihrer äußeren Erscheinung, ihrer Beziehung zum Menschen usw. mit symbolischen Bedeutungen belegt.¹⁴

Dies ist auch in zahlreichen Phraseologismen ersichtlich, etwa in dem Beispiel *jmd. erweist jmdn. einen Bären dienst*, womit ein schlechter Dienst gemeint ist, was auf eine negative Konnotation des Bären schließen lässt.

Tierverwandlungen lassen sich bis in die Gegenwart häufig auch innerhalb der Popkultur finden. Dabei ist der Verwandlungsvorgang aber keineswegs immer magisch konstituiert. Bemühungen, eine Metamorphose wissenschaftlich zu erklären, gibt es schon in George Langelaan's *The Fly*. Hier misslingt einem Biologen ein Experiment, weshalb er sich in eine Fliege verwandelt. Dieser Stoff erfreute sich großer Beliebtheit, sodass sogar mehrere Verfilmungen entstanden.

Auch innerhalb diverser Comics steht das Motiv der Metamorphose häufig im Mittelpunkt, so etwa bei der Reihe *Spider Man*, in der der Protagonist zwar nicht körperlich zur Spinne mutiert, deren Fähigkeiten aber nach einem Biss übernimmt. Die physiologische Verwandlung vollzieht dann einer seiner Antagonisten, genannt die

14 Dmitrij Dobrovolskij, Elisabeth Piirainen, *Symbole in Sprache und Kultur: Studien zur Phraseologie aus kultursemiotischer Perspektive*. Bochum: Brockmeyer. 1997. S. 157.

Lizard Man.¹⁵ Auch hier wird für die Mutation ein misslungenes Experiment als Erklärung herangezogen.

3.1.1 Die Spinne

Innerhalb der Handlung tritt bei Jeremias Gotthelf - einem Pseudonym des Pfarrers Albert Bitzios - das personifizierte Unheil als Spinne auf. Hierzu finden sich in der Sekundärliteratur verschiedenste Deutungsversuche. John Heath nennt die unterschiedlichen Herangehensweisen wohl berechtigt *Interpretationsprobleme*, eine einheitliche Meinung darüber, wofür das Spinnenmotiv steht, gibt es zum aktuellen Zeitpunkt nicht.¹⁶ Die Bandbreite der Deutungen reicht von einer Warnung des materialistischen Zeitgeistes bis hin zu der Konsequenz menschlicher Hoffart. Gemeinhin wird davon ausgegangen, dass die Spinne ein warnendes Symbol ist, was durchaus gerechtfertigt erscheint, sieht man sich die Veränderungen an, die zu Lebzeiten des Autors alte gesellschaftliche Strukturen und Gepflogenheiten heimsuchten, und reflektiert man auf die damit einhergehenden Ängste. Zwischen der Geburt von Bitzios und seinem Tod liegt eine Zeit größten politischen, wirtschaftlichen, technischen, sozialen und kulturellen Wandels der Schweiz. So erlebte dieser beispielweise sechs Änderungen der politischen Ordnung (Verfassungsänderungen). Gotthelf war Zeuge der industriellen Revolution, allein die Agrarrevolution kann als eine Quelle der damaligen Massenarmut angesehen werden, da die Dienste der besitzlosen Tagelöhner nicht mehr notwendig waren. Zudem führte diese auch zu einer Beschränkung des Machtbereiches der Frau innerhalb der Hofgemeinschaft, einzelne Verantwortungsbereiche gingen auf den Mann über. Die erhöhte Mobilität hatte zudem Auswirkungen auf das kulturelle Leben. Das Dorf als hermetisch abgeschlossene Gemeinschaft wurde dadurch von externen Mentalitäten aufgeweicht und beeinflusst (erhöhte Ausländerdichte, Tourismus, Binnenwanderungen). All diese Faktoren erschütterten das Weltbild vieler Menschen zu Lebzeiten Gotthelfs und so nimmt der Autor diese auch in sein Schaffen auf.¹⁷

¹⁵ http://de.spiderman.wikia.com/wiki/Die_Echse (24.1.2014)

¹⁶ Vgl. Heath, John: Fremdverwandlungen der Fremden: Gotthelfs Schwarze Spinne als Ächtungsdiskurs. In: Blècourt, Willem de / Tucsay, Agnes Christa (Hrsg.): Tierverwandlungen. Tübingen: Francke Verlag. 2011. S. 334.

¹⁷ Vgl. <http://technik.geschichte-schweiz.ch/industrialisierung-schweiz.html> (5.4.2014)

In der Erzählung findet sich die Spinne als Titel- und zugleich als Kernmotiv wieder. Im Gegensatz zu den meisten anderen Charakteren lässt sich bei ihr eine Entwicklung verfolgen, welche sich in unterschiedlichen Etappen vollzieht:

- Der Zeugungsakt durch den verhängnisvollen Kuss des Grünen
- Erstmals sichtbares Wachstum zum Zeitpunkt der Taufe des ersten Kindes, das dem Teufel versprochen wurde
- Der Geburtsvorgang zahlreicher Spinnen, der sich vollzieht, nachdem das zweite Kind getauft wurde
- Die dritte Taufe und der Kontakt mit geweihtem Wasser führen dazu, dass Christine gänzlich von der Spinne übermannt wird
- Es folgt eine Zeit der Schreckensverbreitung
- Das Übel wird durch die junge Mutter des letzten Kindes gebannt
- Nachdem sich die Dorfgemeinschaft nach und nach der Hoffart hingegeben hat, kommt es zur Befreiung der Spinne und dem neuerlichen Wüten, welches noch fürchterlicher beschrieben wird als zuvor in der ersten Binnenhandlung
- Erneute Einkerkierung durch Christen in der zweiten Binnenerzählung

Obgleich die Spinne innerhalb der Rahmenhandlung nicht in Erscheinung tritt, wird doch von ihr und ihrem Gefängnis berichtet. Sie ist somit in allen drei Erzählsträngen präsent.

Die Wirkungsweise der Spinne ist eine nähere Betrachtung wert. Prinzipiell fällt auf, dass dem Tier in keinem Handlungsverlauf sein typisches Attribut zugesprochen wird: das Netz. Gerade die Spinne ist wie kein anderer Räuber im Reich der Insekten für seine Hinterlist bekannt. Ihre Netze sind unsichtbar und erweisen sich für die erwünschte Beute somit als tödliche Falle. Hanns Heinz Ewers setzt in seinem Werk *Die Spinne* das Spinnen der Fäden sehr gezielt ein, um den männlichen Protagonisten in eine bedrohliche Situation zu manövrieren, Gotthelf hingegen verzichtet auf den Einsatz solcher. Stattdessen bleibt der Pfad, der für beinahe alle tödlich endet, die ihren Weg mit dem der Spinne kreuzen, rätselhaft:

Bald war sie zuvorderst, bald zuhinterst in der Gemeinde; auf den Bergen, im Tale erschien sie zu gleicher Zeit. Wie sie früher meist hier einen, dort einen

gezeichnet hatte zum Tode, so verließ sie jetzt selten ein Haus, ehe sie alle vergiftet;¹⁸

Die Verbreitung des Todes kann durch die Spinne nicht mehr als chronologische Abfolge erklärt werden, die zweite Binnenerzählung verweist hier auf Gleichzeitigkeit. Zudem nennt der Autor das Tier auch *schwarzer Tod*, was unweigerlich ein Synonym für die Pest darstellt.¹⁹ Der Bezug zu dieser Krankheit ist durchaus nachvollziehbar, zumal die Expansion der Todesfälle als infektiös beschrieben werden kann. Wie es im Mittelalter durch die Rattenflöhe geschah, ist auch hier der nahende Tod oftmals nicht ersichtlich und daher unvorhersehbar. Der literarische Bezug zur Pest kann auch geschichtlich untermauert werden. In Sumiswald wütete der schwarze Tod 1434 verheerend, also genau zu jener Zeit, in der die Novelle die zweite Binnenhandlung präsentiert.²⁰ Es ist bekannt, dass Gotthelf verschiedene Sagenstoffe in sein Werk eingearbeitet hat, der Teufel und die Pest waren innerhalb dieser Gattung beliebte Motive. Hier lässt sich jener Bezug verorten, der die Brücke zur außerliterarischen Realität schlägt und somit das Schauerliche mit konstituiert.

Das Spiel mit dem Irrealen wird beim Spinnenmotiv besonders durch die Formulierungen des Autors ersichtlich. Hier kann das Tier giftig „glotzen“, es wird flammensprühend beschrieben und aus den zornigen Augen sprühen seinem Gegenüber Blitze entgegen. Diese irrealen Elemente sprechen die realen Ängste vieler Menschen vor diesen Tieren an und versuchen diese noch zu steigern.

Letztlich transportieren auch die Reaktionen der literarischen Charaktere eine Stimmung, die nicht ohne Auswirkungen bei der Leserschaft bleibt. Als in Mitten einer Menge plötzlich ein Mensch vor Grauen und Schmerzen aufschreit, stellt Gotthelf die Reaktionen der Dorfleute wie folgt dar:

Der Haufe fuhr auseinander, und alle Augen sahen nach dem Fuße, gegen den die Hand des Schreienden fuhr. Auf dem Fuße aber saß schwarz und groß die Spinne und glotzte giftig und schadenfroh in die Runde. Da starrte allen zuerst das Blut in den Adern, der Atem in der Brust, der Blick im Auge, und ruhig und schadenfroh glotzte die Spinne umher, und der Fuß ward schwarz, und im Leib war's, als

18 Jeremias Gotthelf, *Die Schwarze Spinne*. Stuttgart: Reclam. 2002. S. 105.

19 Gotthelf (2002), S. 88.

20 <http://www.sumiswald.ch/de/portrait/rundgang-schwarze-spinne.php> (25.2.2014)

kämpfe zischend und wütend Feuer mit Wasser; die Angst sprengte die Fesseln des Schreckens, der Haufen stob auseinander.²¹

Nach Momenten, in denen die Zeit still zu stehen scheint - Gotthelf inszeniert diese Augenblicke durch die Wortwiederholung des Adjektivs *schadenfroh* sowie durch das ruhige Ausharren des Spinnenwesens – , werden die BewohnerInnen des Emmentals von Panik gepackt und ergreifen die Flucht, was vielen jedoch misslingt. Über die Entkommenden schreibt der Autor weiter:

In Windeseile, in Todesschrecken, wie das gespenstige Wild vor der wilden Jagd stoben sie ihren Hütten zu, und jeder meinte hinter sich die Spinne, verrammelte die Tür und hörte doch nicht auf zu beben in unsäglicher Angst.²²

Erst starr vor Angst, dann panisch fliehend und letztlich sich verbarrikadierend, werden die Charaktere der Dorfgemeinschaft in ihren Reaktionen gegenüber dem Übernatürlichen beschrieben. Dass er hier gänzlich anders vorgeht als Ewers, wird noch aufzuzeigen sein.

3.1.2 Der Teufel

Innerhalb der christlichen Kultur ist eine der häufigsten Manifestationen des Bösen in Literatur und Film der Teufel. Er kann zu Recht als ein Archetyp des Schauerlichen gesehen werden und wird in unzähligen Darstellungsformen auch mit genauso vielen Namen genannt, obgleich er innerhalb des Horrorgenres des 21. Jahrhunderts aus der Mode gekommen sein dürfte. Heute findet dieses Motiv nur noch selten Gebrauch, doch viele Klassiker operieren mit dem Fürsten der Finsternis - oder zumindest mit seinen Heerscharen, Boten und Handlangern. Über Gott hat der gefallene Engel in der Regel keine Macht, er befindet sich zwar in Opposition zu diesem, vielmehr tritt er allerdings als Verführer und/oder Verderber des Menschengeschlechts auf. Goethe lässt in seiner Darstellung des Fauststoffes den Mephistopheles als Teil des göttlichen Planes auftreten, er gehört somit zur Einheit, also zu Gott. Dies wird durch den *Prolog im Himmel* deutlich, aber auch in folgenden Worten des Verführers:

Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war,

21 Gotthelf (2002), S. 80.

22 Gotthelf (2002), S. 80.

Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,²³

Die Popularität des Teufels mag u.a. auf die unzähligen Darstellungsformen zurückgehen, die ihm die verschiedenen Künste gewidmet haben. Und auch das Ausbrechen aus starren (christlichen) Normen und Regeln, welches er in seinem Wirken oftmals fordert und fördert, mag auf die Menschen unterschiedlichster Zeiten sicherlich ihren Reiz gehabt haben. Lässt sich der Figur des Teufels innerhalb eines weltlichen Rahmens noch attraktive Züge entnehmen, wird er spätestens in seiner Funktion als Herrscher der Hölle zu einer furchteinflößenden Gestalt. Hier sieht man ihn bereits als sadistischen Seelenmarterer, der jenen, die in sein Reich fallen, bis in alle Ewigkeit die furchtbarsten Leiden und Qualen auferlegt.

Gotthelf lässt seinen Teufel als grüne Jägersgestalt auftreten. Weniger Beachtung fand bei der Untersuchung des Teufelsmotivs bisher der mögliche Bezug zur heidnischen Mythologie, die den Autor durchaus inspiriert haben könnte. Als politisch aktiver Gelehrter kann davon ausgegangen werden, dass Jeremias Gotthelf auch mit den vorchristlichen Mythen seines Kulturraums vertraut war. Obgleich sich der Bezug zum germanischen Heidentum zeitlich nicht in die Handlung der Novelle einfügen möchte, setzt der generelle und nicht näher definierte Begriff *heidnisch* doch negative Akzente innerhalb des Handlungsverlaufs. So beschreibt Gotthelf, dass die geistlichen Ritter sich so sehr an das heidnische Leben gewöhnt hatten, dass sie meinten, sie könnten ein solches auch in der Heimat führen. *Heidnisch* meint in diesem Kontext somit *nicht-christlich* zugleich also *fremd*. Auffallend ist in diesem Zusammenhang die Ähnlichkeit, die der Grüne mit dem germanischen Loki aufweist, wie er in der Edda, einem in altisländisch verfassten Werk über die Mythen der Germanen, dargestellt wird. Hat der Autor seinen Teufel - motiviert durch eine heidnische Gottheit - adaptiert? Einige Merkmale weisen darauf hin, etwa Lokis Bezug zu Feuer, zu Spinnen, seine Fähigkeit der Gestaltwandlung sowie der Geschlechtsumwandlung. Den Germanen galt Loki als listige Gestalt, der, obgleich er zu den Göttern zählte, mehrfach Verkehr mit den feindlichen Riesen unterhielt. Es lag somit schon früh nahe, diese Gestalt nach der Christianisierung mit dem Teufel gleichzusetzen, wird in der Mythologie doch mehrfach darauf hingewiesen, wie Loki seinem eigenen Geschlecht Schaden zufügt. Zwar macht er diesen oftmals auch wieder gut, dennoch wird sein Charakter vorwiegend negativ gezeichnet, etwa wenn er als Vater einer Triade von Ungeheuern

23 Goethe (2000), S. 39.

genannt wird, dem Fenriswolf, der Midgardschlange und der Unterweltsgöttin Hel. Im Gegensatz zu anderen prominenten GöttInnen wie Odin, Thor oder Freya, rückte Loki erst spät in den Fokus der Forschung. Die als stiefmütterlich zu bezeichnende Behandlung dieser Gestalt änderte sich erst mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Wahrscheinlichkeit, dass Jeremias Gotthelf mit der Thematik in Kontakt kam, erscheint unter diesem Gesichtspunkt als möglich. Gotthelf beschreibt den Grünen in seiner Novelle als dürr und lang. Er gilt als schlau und listig, gibt sich beharrlich aber auch unbeständig und reagiert unvorhersehbar. Auf seinem Barett schwankt eine rote Feder, das Gesicht ist schwarz und wird von einem roten und flammenähnlichen Bärtchen geziert. Er zieht viel umher, da er nach eigenen Angaben an vielen Orten zu tun hat. In der Jüngerer Edda wird Loki wie folgt beschrieben:

Loki ist schmuck und schön, aber bös von Gemüt und sehr unbeständig. Er übertrifft alle anderen an Schlaueit und jeder Art von Betrug.²⁴

Der Gott gilt als Gestaltwandler. Mythenforscherin und Sprachwissenschaftlerin Yvonne S. Bonnetain schreibt:

Hildegard Celander publizierte im Jahr 1911 sein Werk *Lokes mystika ursprung*, in dem er erneut einen Zusammenhang zwischen Loki und *loki* „Spinne“ annimmt, diese Ableitung jedoch als sekundär einstuft: <<Die Anwendung des Wortes *loke-locke-nocke* als Bezeichnung der Spinne ist wahrscheinlich sekundär, aus dem Worte *loke-locke-nocke* = *Wicht* abgeleitet>>.²⁵

Und bei Kurt Oertel finden sich zusätzlich folgende Hinweise:

In der späteren skandinavischen Volksüberlieferung erscheint Loki als Schöpfer von Flöhen und Spinnen. Der Name der Spinne selbst (*lokke*) kann womöglich eine gewisse etymologische Verwandtschaft mit ihm aufweisen.²⁶

Der Umstand, dass Loki sowohl mit Gestaltwandlungen als auch mit Spinnen in Zusammenhang gebracht werden kann, muss in Bezug zu Gotthelfs Novelle als auffällig bezeichnet werden. Auch das Feuer, in *Die schwarze Spinne* symbolisiert

24 Manfred Stange (Hrsg.), *Die Edda – Götterlieder, Heldenlieder und Spruchweisheiten der Germanen*. Wiesbaden: Marix Verlag. 2004. S. 282.

25 Yvonne S. Bonnetain, *Loki – Bewegter der Geschichten*. Rudolstadt: Edition Roter Drache. 2013. S. 74.

26 Kurt Oertel, *Ásatrú: Die Rückkehr der Götter*. Rudolstadt: Edition Roter Drache. 2006. S. 193.

durch den züngelnden Spitzbart sowie die rote Feder des Grünen, könnte auf eine solche Verbindung hinweisen. Das Opus magnum von Richard Wagner wurde zwar erst 1876 uraufgeführt, spätestens ab hier wurde der germanische Loki ganz allgemein auch mit Feuer in Verbindung gebracht – auch wenn Wagner ihn *Loge* nennt. Doch schon zuvor gab es bereits etymologische Theorien, die einen Zusammenhang zwischen seinem Namen und dem Feuerelement sahen.²⁷ Auch Jakob Grimm setzt Loki mit einem Feuerriesen namens Logi gleich, so wird er bereits hier als Personifikation des Feuers selbst angesehen.²⁸ Als Trickster-Figur der germanischen Mythologie fällt Loki zudem die Aufgabe zu, an der bestehenden Weltordnung zu rütteln. Dies scheint sein Geburtsrecht zu sein. Die Edda nennt ihn als Sohn zweier Riesen, einem Geschlecht, dass innerhalb der Götterlieder beständig bemüht ist die Götter und die von ihnen aufrecht erhaltenen Ordnung in das Chaos zu stürzen. Dies gelingt letztlich auch, die alte Weltordnung geht unter und macht Platz für eine neue. So kann auch Loki als Teil jener Kraft gesehen werden, die stets das Böse will und zugleich doch das Gute schafft. Auch in Gotthelfs Darstellung ist eine solche Polarität durchaus ersichtlich. Denn die Spinne kann sicherlich u.a. als ein Symbol dafür gesehen werden das Gleichgewicht wiederherzustellen, das durch den Eidbruch Christines erst gestört wurde. So ist die Spinne zwar ein teuflisches Geschöpf, das Tod und Verderben über seine Mitmenschen bringt, letztlich zeigt sich aber auch in den Erzählungen des Großvaters innerhalb der Rahmenhandlung, dass das Gute, das aus ihren Gräueltaten hervorgegangen ist, auch darin besteht, die Menschen auf einen gottesfürchtigen Pfad zurückgeführt zu haben. Man kann in diesem Zusammenhang somit durchaus von einem Läuterungsprozess sprechen.

Lindemann sieht in der Spinne nicht mehr Christine, sondern den Leibhaftigen selbst.²⁹ Diese Sichtweise macht den Schluss zulässig, der Teufel sei nicht nur Gestalt - sondern auch Geschlechtswandler, zumal die Spinne durch ihre ursprüngliche Gestalt, aber auch durch den bestimmten Artikel vor dem Nomen laufend weiblich konnotiert ist. Eine solche Deutung lässt weitere Bezüge zu dem germanischen Loki zu, denn auch dieser weist eine gewisse Androgynie auf. So verkleidet er sich etwa im *Thrym-Lied* als Anstandsdame des Gottes Thor:

27 Vgl. Selig Korn, *Etymologisch – Symbolisch – Mythologisches Reallexikon*. Stuttgart: Cast. 1843. S. 47.

28 Vgl. Jakob Grimm. *Deutsche Mythologie*. 1. Band. Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag. 1953. S. 199f.

29 Vgl. Klaus Lindemann, *Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen*. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 1983. S. 85.

Da sprach Loki, Laufeyjas Sohn:
>> Nun muß ich mir dir als deine Magd:
Wir beide, wir reisen gen Riesenheim.<< ³⁰

Ein weiterer Hinweis findet sich an anderer Stelle, an der Loki das Streitross des Gottes Odin gebiert. Und in *Lokasenna* (oder *Oegisdrecca*) wird ihm vom Göttervater vorgeworfen, er habe acht Winter lang als Frau unter der Erde gelebt und dort Kinder geboren:

Unter der Erde acht Winter warst du
Milchende Kuh und Mutter
(Denn du gebarst da:
Das dünkt mich eines argen Art.) ³¹

Der Trickster der germanischen Götterwelt vereint somit beide Geschlechter, obgleich er zumeist als Mann in Erscheinung zu treten pflegt. Auch der grüne Jäger der Novelle zeigt sich in männlicher Gestalt, er wird jedoch als zierlich und daher wenig mannhaft beschrieben. Und obwohl sein Aussehen wenig schreckhaft gezeichnet wird, fallen die Reaktionen der literarischen Charaktere bei diesem nicht anders aus, als später bei der monströsen Spinne. Gotthelf stellt die Dorfgemeinschaft in hohem Maße ängstlich dar:

Und mitten unter ihnen stand mit grinsendem Gesicht der Grüne, und lustig schwankte die rote Feder auf seinem Hute. Da hob der Schreck die Männer von dannen, sie stoben die Halde auf wie Spreu im Wirbelwind. ³²

3.1.3 Die Verwandlung Christines

John Heath schreibt bezogen auf den Verwandlungsvorgang:

Unumgänglich für jede Leseart der Schwarzen Spinne ist der Ovid'sche Arachne-Mythos, nach dem die Weberin Arachne im Wettbewerb mit der Göttin Pallas Athene siegte, dafür aber von Pallas geschlagen wurde und aus Angst vor weiterem Zorn sich erhängte. Daraufhin besprühte Athene die Leiche mit dem

³⁰ Stange (2004.), S.94.

³¹ Stange (2004), S. 85.

³² Gotthelf (2002), S. 40.

Saft des Eisenhutkrauts, um sie als in alle Ewigkeit lebende Spinne weiterleben zu lassen.³³

Einen wissenschaftlichen Erklärungsversuch lässt Gotthelf für die Verwandlung Christines vermissen. Basierend auf dem genannten mythologischen Aspekt, steht hier die christliche Religion und das Befolgen ihrer Regeln im Vordergrund, wer letzterem nicht nachkommt, wird bestraft. Heinz Gockel schreibt:

Schelling betont des öfteren, daß die Mythologie nicht das Ergebnis der Einbildungskraft einzelner ist, sondern Sache eines ganzen Volkes, das sich als Individuum versteht.³⁴

Mythen sind somit durchaus identitätsstiftend, bezogen auf die BewohnerInnen Europas nehmen somit die christlichen sowie die antiken germanischen, griechischen und römischen Mythen eine zentrale Rolle in deren Kultur ein. Gotthelfs Intention mag mythologisch inspiriert sein, sie auf ein mythisches Weltbild zu reduzieren scheint allerdings zu simplifiziert und natürlich kann hier auch nicht von der Aktivierung eines schamanischen Atavismus auf physischer Ebene gesprochen werden.

Der Kuss, den Christine vom Teufel erhält, besiegelt einerseits den Pakt, den beide geschlossen haben, andererseits leitet dieser die Verwandlung ein, die sich nach und nach vollzieht. Aus Christine wird das furchtbare Spinnenwesen. Dieses bricht nicht allein aus ihrem Körper hervor, wie das parasitäre Wachstum zuvor vermuten lässt, es übermannt letztlich ihren eigenen Leib, es kommt zu einer Umwandlung des menschlichen Körpers in die Spinne, die auch im weiteren Verlauf allein schon durch den bestimmten Artikel weiblich konnotiert ist, was bei der Untersuchung der weiblichen Motive noch relevant werden wird.

Darf eine todbringende Spinne teuflischen Ursprungs - sowie eine diesbezügliche Verwandlung - gänzlich dem Irrealen zugesprochen werden, vermengt Gotthelf dieses Wesen noch mit dem Fremden:

Es war Christine, die Lindauerin, des Hornbachbauern Eheweib, zu dem derselbe gekommen war, als er einmal mit seinem Herrn zu Felde gezogen war.³⁵

33 Heath (2011), S. 335.

34 Gockel, Heinz: Mythologie als Ontologie. Zum Mythosbegriff im 19. Jahrhundert. Koopmann, Helmut (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1979. S. 30.

35 Gotthelf (2002), S. 39

Das Fremde erfährt durch die Verwandlung eines Charakters, der an sich schon als fremd beschrieben wird, eine zusätzliche Übersteigerung. Eine Frau, die nicht ursprünglich in die beschriebene Dorfgemeinschaft hineingeboren worden war, tritt den LeserInnen somit als jener Charakter entgegen, der die gottesfürchtige Norm durchbricht und damit zeitgleich zur Regelbrecherin wird, die sich versündigt und damit der ursprünglichen Gemeinschaft Verderben bringt. Man kann in diesem Zusammenhang somit durchaus von der Idealisierung eines statischen und homogenen Gesellschaftsbildes sprechen. Zugleich scheint hier ein hohes Maß an Xenophobie zugrunde zu liegen, was sich auf die verändernden gesellschaftlichen Bedingungen zu Lebzeiten des Autors zurückführen lässt, die in Analogie mit der Verwandlung Christines gesehen werden können. Die junge Industriegesellschaft stand der alten - und gewohnten - Agrargesellschaft gegenüber, die Auswirkungen ersterer fanden bereits Erwähnung. Gotthelf wählte die Spinne für jene Verwandlung, die er seine Protagonistin vollziehen lässt. Weist der Verwandlungsprozess auf die gesellschaftliche Transformation hin, so kann das Spinnenwesen als Ausdruck der Veränderung, des Fremden, des Verhassten, des Gefürchteten und des Monströsen angesehen werden. Mag sein, dass Gotthelf sie auch als Repräsentantin des Kommunismus oder eines antireligiös-materialistischen Radikalismus gewählt hat.³⁶ Dass die Spinne hier zudem eng mit dem Weiblichen verknüpft wird, ist sicher kein Zufall. Allein der Name der Protagonistin fällt auf und kann kaum unbeachtet bleiben. Christine fügt sich - trotz ihres Namens, der sie als Christin auszeichnet - mit ihren Eigenschaften und ihrem Charakter nicht in das traditionelle Frauenbild. Sie tritt energisch und furchtlos auf, lässt sich in ihrem Wirken nicht auf Haus und Hof beschränken und scheut sogar die offene Auseinandersetzung mit den Männern nicht. Ihr Auftreten ist zumeist unkonventionell. Gotthelf lässt jene Frau, die nicht der Norm entspricht, in seiner Novelle bestrafen. Wie auch an anderen Stellen des Werkes lässt sich besonders hier seine pädagogische Intention vermuten.

Den Beginn der Transformation leitet ein Kuss ein, mit dem Christine einen Pakt besiegelt:

Jetzt schauderte es Christine doch an Leib und Seele, jetzt, meinte sie, komme der schreckliche Augenblick, wo sie mit Blut von ihrem Blute dem Grünen den Akkord unterschreiben müsse. Aber der Grüne machte es viel leichtlicher und

³⁶ Vgl. Bengt Algot Sørensen, Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: C.H.Beck. 1997. S.54.

sagte: von hübschen Weibern begehre er nie eine Unterschrift, mit einem Kuss sei er zufrieden. Somit spitzte er seinen Mund gegen Christines Gesicht, und Christine konnte nicht fliehen, war wiederum wie gebannt, steif und starr. Da berührte der spitzige Mund Christines Gesicht, und ihr war, als ob von spitzigem Eisen aus Feuer durch Mark und Bein fahre, durch Leib und Seele.³⁷

Der verhängnisvolle Kuss des Fremden kann als blasphemischer Zeugungsakt mit einer verheirateten Frau interpretiert werden, aus dem letztlich die Spinne hervorgeht. Christine wird auch lüstern und somit unschicklich gezeichnet, in dem hier behandelten Kontext ist sie somit das ideale Objekt für den Verwandlungsvorgang:

Christine wollte die Sache verdrehen, denn sie nahm sie nicht gerne auf sich, sie wäre sogar gerne zärtlich geworden, um Stündigung zu erhalten, allein der Grüne war nicht aufgelegt, wankte nicht;³⁸

Was bei Gotthelf durch den Kuss und die Annährungsversuche lediglich angedeutet wird, wird knapp 70 Jahre später bei Ewers bereits zu einem gewichtigen Element. Gotthelf streift das Thema Sexualität - sie wird hier zu einer Ursache der Transformation -, der Autor der *Alraune* setzt diese jedoch bereits weitaus stärker in das Zentrum seines Werkes, wie ich noch aufzeigen werde. Zunächst hinterlässt die Berührung der Lippen des Grünen lediglich ein Brennen auf der Wange der Protagonistin. Mit der ersten missachteten Gelegenheit, dem Teufel seinen Lohn zukommen zu lassen, erahnt das lesende Publikum, dass es nicht bei dem brennenden Schmerz bleiben wird:

Endlich konnte sie noch ein alt Weib erbitten; eben krähte der Hahn, der Morgen graute, da sah die Alte auf Christines Wange einen fast unsichtbaren Fleck. Es sei nichts, sagte die, das werde schon vergehn, und ging weiter.

Und Christine wollte sich trösten, es sei nichts und werde bald vergehn; aber die Pein nahm nicht ab, und unmerklich wuchs der kleine Punkt, und alle sahen ihn und frugen sich, was es da Schwarzes gebe in ihrem Gesicht.³⁹

Das beschädigte Ehesakrament lässt die Frau schwanger werden mit der finsternen Saat, die nun in ihr zu wachsen und zu reifen beginnt. Der Schmerz wird ihr ständiger

37 Gotthelf (2002), S. 43 f.

38 Gotthelf (2002), S. 43.

39 Gotthelf (2002), S. 58.

Begleiter und erinnert sie an den sündhaften Pakt, den sie waghalsig geschlossen hat. Gotthelf zeichnet ein drohendes Bild für all jene, die vom Befolgen der Glaubensregeln abfallen und ihren Pflichten gemäß dem christlichen Rollenbild innerhalb einer homogenen dörflichen Gemeinschaft nicht nachkommen. Dies mag auf die RezipientInnen der damaligen Zeit durchaus einen tiefen Eindruck gemacht haben. Interpretiert man die Transformation als eine Form von Schwangerschaft, lässt sich hier eine Analogie zur außerliterarischen Realität ziehen. In einer streng christlichen Gemeinschaft war es mit Sicherheit eine schwere Bürde für eine Frau, so diese das Kind eines Mannes empfangt, der nicht ihr rechtmäßig angetrauter Ehemann war. Als wieder ein Kind in Christines Umfeld erwartet wird, zeigt sich im Rahmen einer weiteren Transformationsstufe, welche Wesenheit sich in ihrem Körper eingenistet hat:

Je näher der Tag der Geburt kam, desto schrecklicher ward der Brand auf ihrer Wange, desto mächtiger dehnte der schwarze Punkt sich aus, deutliche Beine streckte er von sich aus, kurze Haare trieb er empor, glänzende Punkte und Streifen erschienen auf seinem Rücken, und zum Kopfe ward der Höcker, und glänzend und giftig blitzte es aus demselben wie aus zwei Augen hervor. Laut auf schrien alle, wenn sie die giftige Kreuzspinne sahen auf Christines Gesicht [...].⁴⁰

Erwähnenswert ist die Tatsache, dass sich Verwandlungen innerhalb des Genres oftmals schmerz erfüllt präsentieren. Die Umwandlung des Körpers geht somit nicht nur Hand in Hand mit psychischem Leid. Das Zitat weiß von einem Brennen der Wange zu berichten. Und schon das Einleiten der Metamorphose durch die Berührung der Lippen des Teufels wird bei Gotthelf als schmerzhaft beschrieben, diese lässt sich somit als von Pein erfüllte satanische Initiation interpretieren.

So gedeiht die Spinne, gewinnt an Größe und Kraft, die Verwandlung vollzieht sich in unterschiedlichen Etappen, bis das Wesen Christine schließlich überwältigt, es kommt zum Geburtsvorgang der monströsen Spinne. Das Monstrum kann als das bezeichnet werden, was der Mensch nicht (mehr) ist. Dennoch wandern beide innerhalb der Schauerliteratur oftmals nahe an der sie trennenden Grenze, die häufig auch aufgeweicht wird. In zahlreichen Monster-Mensch-Konstellationen nimmt das schauerliche Wesen nur kurzzeitig sein furchteinflößendes Aussehen an. So wird Dracula beispielsweise nicht durchgehend mit gefletschten Reißzähnen oder gar als Fledermaus dargestellt. Reales und Irreales gehen somit Hand in Hand und erzeugen

40 Gotthelf (2002), S. 59.

durch deren Gradwanderung Schauer. Auch gilt der Weg in die monströse Dimension nicht immer als unumkehrbar. Die Liebe oder der Tod vermögen meist eine Rückkehr zu bewirken, die Seelen können errettet werden und wahrer Frieden kann in das Antlitz der temporär Verfluchten zurückkehren. Bei Gotthelf findet sich dieses Element nicht. Die Verdammte bleibt auf dem Weg der (ewigen) Verdammnis, der drohende Verlust christlicher Werte durch die Gefahren von außen wird somit als unumkehrbarer Weg gezeichnet. Die Humantransformation Christines ist als radikale Ich-Auflösung zu verstehen und damit ist diese endgültig. Dadurch entzieht der Schöpfer der Novelle seiner Protagonistin nach der Verwandlung jegliche Möglichkeit auf Mitgefühl seitens der RezipientInnen. Die Tragik vieler zur Transformation Verfluchter liegt letztlich gerade darin, dass sie laufend zwischen menschlicher und animalischer/monströser Gestalt wechseln müssen. Sie gehören weder in die eine noch in die andere Welt und sind somit als GrenzgängerInnen anzusehen. Oftmals ist hier der Wunsch nach Erlösung, die Rückkehr zum Menschsein und der damit verbundenen Befreiung vom Monströsen seitens der AutorInnen intendiert. Christine wird diese Möglichkeit nicht eingeräumt, sie bleibt verflucht und endet letztlich eingekerkert in ihrem geweihten Gefängnis, zumal sie in ihrer menschlichen Form auch keine Anzeichen von Reue oder Einsicht zeigt.

Bemerkenswert ist weiters, dass im Zuge der Transformationsprozesse zumeist animalische Merkmale eine zentrale Rolle innerhalb der Schauerliteratur spielen. Als schauerlich wird in diesem Zusammenhang somit alles empfunden, das sich vom Menschlichen möglichst weit entfernt, gleichzeitig aber auch Raum in unserer Realität hat. So ist die Verwandlung in einen Werwolf zwar an sich dem Reich der Fantasie zuzuordnen, der Wolf gilt aber den meisten Menschen schon seit frühen Kindheitstagen als gefährliches Wesen, wird er doch bereits in Märchen als böse und menschenfressend dargestellt. Zudem existiert er in unserer Realität als frei lebendes Tier. Klauen, gefletschte Zähne und ein Wolfsfell entfalten somit ihre Wirkung beim Publikum. Selbiges gilt für die Spinne, obgleich sich die weit verbreitete Angst vor der Spinne rational noch weit weniger erklären lässt, zumal es in Mitteleuropa keine Spinnenart gibt, die über ein todbringendes Gift verfügt. Doch die langen und behaarten Beine und der dunkle Körper verfehlen ihre Wirkung nicht.

Den eigentlichen Verwandlungsprozess schildert Gotthelf folgendermaßen:

[...] vom geweihten Wasser berührt, schrumpft mit entsetzlichem Zischen Christine zusammen, wie Wolle im Feuer, wie Kalch im Wasser, schrumpft zischend, flammensprühend zusammen bis auf die schwarze, hochaufgeschwollene, grauenvolle Spinne in ihrem Gesichte, schrumpft mit dieser zusammen, zischt in diese hinein, und diese sitzt nun giftstrotzend, trotzig mitten auf dem Kinde und sprüht aus ihren Augen zornige Blitze dem Priester entgegen.⁴¹

Der Kontakt mit dem Weihwasser setzt den letzten Prozess der Transformation in Gang. Der Autor bedient sich daraufhin einiger Adjektiva, die gemeinhin nicht mit einer Spinne assoziiert werden. Zischende, flammen- oder blitzesprühende Insekten existieren in Wahrheit nicht. Zudem findet an dieser Stelle ein Anthropomorphisieren statt, ausgedrückt durch das *trotzig*. Gemeinhin wird trotziges Verhalten kaum in Verbindung mit Tieren gebracht. Der Autor könnte dieses Adjektiv verwendet haben, um aufzuzeigen, dass die Spinne nicht rein animalisch konstituiert ist. Irgendwo in ihr steckt noch eine menschliche Komponente. Dennoch fehlt der Bezug zur Realität nicht, denn das Schrumpfen verweist auf die Größe des Tieres, die mitunter als bedrohlich empfunden wird, da ihr diese ein unerwartetes sowie lautloses Auftreten oder Annähern ermöglicht. Weiters finden sich die Bezeichnungen *schwarz* und *hochaufgeschwollen* in der Beschreibung des Transformationsprozesses. Hier mag man neben der Assoziation mit einem dunklen Spinnenkörper auch eine erneute Verbindung zur Pest und den als Symptomen auftretenden dunklen Beulen am Körper sehen.

3.2 Das Ritual

3.2.1 Die Taufe

Auffällig oft steht die Taufe als christliches Ritual im Zentrum der unterschiedlichen Erzählstränge des Werkes. Rituale sind ein universelles Phänomen und zugleich kulturelle Konstrukte. Sie sind entscheidend für das Zusammenleben von Individuen und ihre spezifischen Ausformungen sind geprägt von der Weltansicht der Menschen. Selbst in Zeiten größter Not ist es das Ritual, das Schutz verspricht und das die (innere) Ordnung zu einem gewissen Grad wieder herzustellen vermag. Innerhalb von Gotthelfs Werk wird dies ersichtlich. In einem Kontext, indem der Mensch und sein Dasein in

41 Gotthelf (2002), S. 76.

Beziehung oder sogar Abhängigkeit mit/von größeren Gewalten gesehen wird, ist meist auch der Glaube an den Determinismus präsent. Die einfache Schweizer Bauernseele mag sich das eigene Leben durchaus von höheren Mächten bestimmt vorgestellt haben. Wer sich in den Händen höherer Gewalten sieht, hat zumeist wenig Glaube an die eigene Gestaltungsfreiheit des persönlichen Schicksals und muss daher laufend mit dem Eindringen solcher Instanzen in das eigene Leben rechnen. Das Ritual kann innerhalb eines solchen Weltbildes Sicherheit, Halt und Zuversicht schenken. Obgleich das Christentum mit einem Animismus früherer Zeitalter und den damit verbundenen Riten sicher nicht gleichgesetzt werden kann, liegt doch auch hier der Sinn eines Rituals stets in der Hingabe an das Göttliche und damit auch der Besänftigung dieser höheren Macht. Hier ist auch der für diese Untersuchung notwendige Unterschied zu gewöhnlichen habitualisierten Handlungen zu sehen. Das Ritual soll einen Bezug zur Transzendenz herstellen, also das Weltliche mit dem Jenseitigen verbinden. Literarisch mag man hier als Analogie die Verbindung zwischen der Wirklichkeit und dem Irrealen sehen, was besonders bei der Analyse des Teufelspaktens von Bedeutung sein wird.

Innerhalb der Ritualistik lassen sich unterschiedliche Differenzen zwischen den reformierten Strömungen und dem Katholizismus ausmachen, auf diese hier detailliert einzugehen ist bei der Untersuchung des Motives allerdings nicht notwendig. Es sei hier daher nur kurz erwähnt, dass die Sakramente letztlich in allen Ausprägungen einen hohen Stellenwert einnehmen, auch wenn diese teilweise unterschiedlich gewichtet werden. Rituale sind zudem auch immer Praktiken, die an Materie gebunden sind. Man benötigt Requisiten oder doch zumindest Körper. Besonders letztere sind für das sinnliche Erleben von zentraler Bedeutung. So spielt bei der Taufe der Kontakt des Kindes mit dem Weihwasser eine wesentliche Rolle, und innerhalb des Hochzeitsrituals wird das Eheversprechen des Brautpaares mit einem Kuss besiegelt. Anders als bei Ewers lässt Gotthelf in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Taufe als standfestes Element innerhalb einer vom Chaos bedrohten Weltordnung auftreten. Schon zu Beginn der Novelle wird in der Rahmengeschichte eine nahende Taufe geschildert. Dieser Umstand ist sicher kein Zufall, zumal dadurch die gottesfürchtige Ordnung – repräsentiert durch das christliche Ritual – den Rahmen bildet, der die Binnenerzählungen, in denen der Teufel und die monströse Spinne ihr Unwesen treiben, umschließt. Ein „Happy End“ ist somit bereits intendiert, mit einem tragischen Ausgang, von dem die BesucherInnen der Taufe des übergeordneten Handlungsstranges betroffen sein könnten, rechnen die LeserInnen in der Regel nicht. Dass die Bedrohung aber auch innerhalb der Ordnung

stets präsent ist, lässt folgende Episode aus der Rahmenhandlung erahnen, die vor dem eigentlichen Taufritual angesetzt ist:

Im Hast ob den vielen zu besorgenden Dingen und der Angst, zu spät zu kommen, hatte man die Mitteilung dieses Namens vergessen, und nach diesem Namen zu fragen, hatte ihr ihres Vaters Schwester, die Base, ein für alle Mal verboten, wenn sie ein Kind nicht unglücklich machen wolle; denn sobald eine Gotte nach des Kindes Namen frage, so werde dieses zeitlebens neugierig.⁴²

Die Angst der Patin, die den Namen, des Kindes nicht weiß, wächst zunehmend. Diese Tatsache stellt bereits früh in der Rahmengeschichte ein bedrohliches Element dar, das zudem mit einem vorhandenen Aberglauben untermauert wird. An letzterem lässt sich die Unterbrechung der nüchternen Realität erkennen, wie sie die Rahmenhandlung gemeinhin darstellt. Ihre eigene Unkenntnis mag nicht nur über jenen Spott entscheiden, den sie zu erwarten hat, auch das Schicksal des Kindes steht auf dem Spiel. Der eigentliche Höhepunkt dieser Angstsituation wird zugleich zum entscheidenden Wendepunkt. Denn der Autor erlöst die unwissende Patin von all ihren Befürchtungen:

Sie deckte ab, aber zitternd und bebend, reichte das Kind dar, und der Pfarrer nahm es, sah sie nicht an, frug sie nicht mit scharfem Auge, tauchte die Hand ins Wasser, netzte des plötzlich schweigenden Kindes Stirne und taufte kein Mädeli, kein Bäbeli, sondern einen Hans Uli, einen ehrlichen, wirklichen Hans Uli.⁴³

Dass es sich um einen *wirklichen* Namen handelt, der dem Knaben rituell verliehen wird, lässt die Gotte nach den Beschreibungen des Autors erleichtert zurück. Wie genau das *ehrlich* innerhalb des angeführten Zitats zu verstehen ist, lässt sich allerdings nur vermuten. Gotthelf zeichnet das Taufritual durchwegs positiv, dass er hier die Tugend der Ehrlichkeit anführt, mag diese positive Belegung noch zusätzlich unterstreichen, um ihr mehr Gewicht zu geben. Das christliche Ritual wird innerhalb der Novelle so zum Fels in der Brandung, das dem gottesfürchtigen Christen vor den Wogen der schicksalhaften Mächte Halt zu geben vermag.

Setzt man der idyllisch geschilderten Rahmenhandlung die Binnengeschichten gegenüber, so findet sich das Gegenteil der heiligen Taufe nicht zuletzt in dem Hinweis

42 Gotthelf (2002), S 16 & 17.

43 Gotthelf (2002), S. 18.

auf den Heiligen Abend, der nicht angemessen gefeiert wird.⁴⁴ Fluchen und Tanzen halten hier ebenso Einzug, wie die Schändung von Nahrungsmitteln.

3.2.2 Der Teufelpakt

Obgleich Gotthelf auf eine detaillierte Ritualbeschreibung verzichtet, kann auch das Schließen des Teufelpaktes durchaus als Ritual gesehen werden. Ein Sterblicher tritt mit einer für gewöhnlich immateriellen Macht in Kontakt, um sich diese durch ein Tauschgeschäft dienstbar zu machen. Nach dem oben angeführten Kriterium, schlägt auch dieses Ritual somit eine Brücke zu einer übernatürlichen Entität. Im christlichen Kontext ist dies zumeist der Teufel selbst, seltener tritt innerhalb der Schauerliteratur ein anderer Vertreter des Bösen an seine Stelle, beispielsweise ein Dämon. Wichtig ist jedoch, dass der gerufene Geist über die Macht der Wunscherfüllung verfügen muss und zugleich als böse, verschlagen und hinterlistig gezeichnet wird. Dem Publikum ist eigentlich schon vor dem Schließen des Paktes bewusst, dass die weltlichen VertragspartnerInnen letztlich als VerliererInnen auf der Strecke bleiben. Verpfändet wird nichts Geringeres als die eigene Seele, und der Anlassfall ist so gut wie immer eine bedrohliche und vermeintlich ausweglose Situation, in der sich ein Charakter befindet und deshalb Hilfe aus einer übernatürlichen Welt begehrt.

Hans Brittnacher schreibt hierzu:

Der Teufelsbündner, so die *communis opinio*, ist wie der Versucher selbst aus freien Stücken abgefallen, der Widersätzliche *par excellence*, ein Ärgernis der Schöpfung und ein Herausforderer Gottes.⁴⁵

Das Paradebeispiel eines Teufelsbündners ist Doktor Faust, über dessen historische Person es teils unterschiedliche und sich widersprechende Aussagen und Zeugnisse gibt.⁴⁶ Die Popularität dieses Namens geht letztlich auf Johann Wolfgang von Goethe und sein Werk *Faust – Der Tragödie erster Teil* zurück. Doch schon zuvor wurde dieser ausführlich in der berühmtesten Biografie des 16. Jh. - der *Historia von Doctor Johann Faustus* – behandelt, die als eine Art Warnung an christliche Menschen gelesen werden

⁴⁴ Vgl. Gotthelf, S.102 f.

⁴⁵ Brittnacher, Hans Richard: Die Rache der Zigeuner. In: Biedermann, Claudio / Stiegler, Christian (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Konstanz: UVK, 2008. S. 190.

⁴⁶ Vgl. Marianelli Sorvako-Spratte, Der Teufelpakt Fausts in deutscher, schwedischer und finnischer Literatur – ein unmoralisches Angebot? Dissertation: Universität Flensburg. 2007. S. 21.

kann. Goethes Protagonist war aber keineswegs der erste Mensch, der sich dem Teufel verschrieben haben soll. Schon im 1. Jh. n. Chr. findet ein Teufelsbündner namens Simon Magus Erwähnung, der auch als herausragender Magier bekannt war.⁴⁷ Und natürlich kursierten auch im Mittelalter eine Reihe von Legenden über den Leibhaftigen und Menschen, die sich mit diesem eingelassen hatten. Der v.a. in Europa beheimatete Hexenwahn im Rahmen der christlichen Inquisition gründete sich auf dem Glauben, dass einzelne Menschen im Bunde mit dem Fürsten der Finsternis standen. Zu den Geschichten um Teufelsbündnisse darf man also auch die Berichte über zahlreiche Hexen- und Werwolfprozesse zählen, die aus dieser Zeit stammen.

Genannt sei an dieser Stelle zuletzt noch die Theophilus-Legende, in der der Pakt eine zentrale Bedeutung hat. Bemerkenswert erscheint es, dass es hier noch eines jüdischen Magiers bedarf, um mit dem Teufel in Kontakt zu treten, womit man wohl auf die Nähe des Judentums zu Satan und der Zauberei hinweisen wollte. Nach Vertragsabschluss wird der Sünder von Reue ergriffen und mithilfe der Gottesmutter gelingt es ihm schließlich, den Vertrag zurückzuerhalten. Auch wenn die Läuterung hier recht simpel dargestellt wird, wird diese Legende doch oftmals als Vorläufer der Faust-Dichtung angesehen.⁴⁸

Ungewöhnlich ist in *Die schwarze Spinne* die überraschende Flexibilität des Teufels. Werden in früheren literarischen Werken die Teufelspakte in ihrem Ablauf und der Struktur noch relativ einheitlich geschildert, bricht Gotthelf mit dieser Tradition. So findet sich bereits in Apels *Der Freischütz* eine dämonische Macht, die durch spezielle (schwarz)magische Techniken dienstbar zu machen ist, um an die begehrten Freikugeln zu gelangen, die ihr Ziel nicht verfehlen sollen. Magisches Treiben Sterblicher spielt in der Literatur ohnehin häufig eine Rolle, wenn es um das Paktieren mit dem Teufel geht. Eindeutige Hinweise darauf findet man auch bei Goethe. Ein klassisches Element ist auch der Kontrakt, der mit dem Blut des Sterblichen unterzeichnet werden muss, um Gültigkeit zu erlangen. In *Der Mönch* von Matthew Gregory Lewis aus dem Jahr 1796 lässt der Autor seinen Protagonisten einen solchen unterschreiben:

Von der Nähe solcher Gefahr bis zum Aberwitz geängstigt, den nahen Tod vor Augen, eingeschüchtert von des Teufels Drohungen und ohne jede Aussicht auf andere Rettung, lieferte der Elende sich der Hölle aus: er unterschrieb den verhängnisvollen Kontrakt und streckte ihn in größter Hast dem Erzfeind

47 Vgl. Frank Baron Winkler, *Faustus - Geschichte, Sage, Dichtung*. München: Winkler Verlag. 1982. S. 55.

48 Vgl. Baron (1982), S. 65.

entgegen, dessen Augen, als er das Pergament entgegennahm, von boshafter Freude funkelten.⁴⁹

Derartige Faktoren hat Jeremias Gotthelf ausgespart, wie er auch generell auf die Erwähnung von magischen Utensilien oder detaillierten Ritualbeschreibungen verzichtet. Der grüne Jäger erscheint der bedrängten Gemeinschaft ganz ohne deren Rufen, auch auf die verhängnisvolle Unterschrift legt dieser keinen Wert. Er begnügt sich mit einem Kuss. Das nüchterne Unterschreiben eines Vertrages wird somit durch ein erotisch konnotiertes Element ersetzt, zudem wird bei den Verhandlungen auf den gängigen Preis – die Seele des Sterblichen – nicht eingegangen. Und auch mit anzüglichen Komplimenten spart der grüne Jägersmann nicht, wenn er auf der Jagd nach Seelen ist. Er nennt die künftige Vertragspartnerin „so ein schönes Weibchen“ und macht ein „zärtlich Gesicht“, zudem fasst er ihre Hand mit höflicher Gebärde.⁵⁰ Als Verführer erhält der Teufel bei Gotthelf somit eine erotische Komponente, was im Kontext des lustfeindlichen Christentums wenig verwundert. Durch diese abweichende Darstellung von der Tradition der Teufelsbündnisse, erscheint der Teufel noch unberechenbarer, sein Handeln wird noch unvorhersehbarer, denn an Normen und Regeln scheint er nicht gebunden zu sein. So kann der Grüne als das unbeständige Element innerhalb der Handlung gesehen werden. Der böse Feind wird auf diesem Weg zum Vertreter des Chaos, in das er die Eidbrüchigen zu stürzen droht. Doch selbst jene Charaktere, die keinen bewussten Pakt mit dem Teufel geschlossen haben, in ihrem Wesen aber negativ dargestellt werden, werden letztlich zum Opfer der Spinne und können dem Höllenfürsten daher nicht entkommen. Hier sind besonders die Ritter zu nennen, deren Verhalten und Benehmen als heidnisch konstituiert geschildert wird.⁵¹ Letztlich erwächst aus der Maßlosigkeit, dem fehlenden Verantwortungsbewusstsein, dem Egoismus und der Ermangelung an Mitgefühl jener Adelligen erst die Notwendigkeit und damit die Bedrohung durch den Pakt, von der zunächst nur die bäuerliche Gesellschaft betroffen ist. Dieses Verhängnis wird aber übermächtig und macht auch vor den Rittern nicht halt. So bezahlen sie ihren Hochmut schließlich mit dem Leben.

49 Matthew Gregory Lewis, *Der Mönch*. München: Carl Hanser Verlag. 1971. S. 499.

50 Vgl. Gotthelf (2002), S. 40 & 41.

51 Vgl. Gotthelf (2002), S. 28.

Auch die Ausgrenzung Christines als Fremde kann als eine Ursache des Paktes gesehen werden. Nach ihrer Begegnung mit dem Grünen kehrt sie in das Dorf zurück. Hierzu schreibt Gotthelf:

Eine Teilnahme, deren Christine sonst nicht gewohnt war, empfing sie, und jeder wollte ihr erzählen, was nun gedacht und gesagt, und wie man Kummer um sie gehabt.⁵²

Hierauf reagiert die Betroffene mit spöttischen Worten und Vorwürfen, sie untermauert dadurch ihre Position als Außenseiterin, indem sie eine anklagende Position bezieht. Ein Zurück gibt es für sie nach dem Beschließen des Paktes nicht mehr, ihr Schicksal gilt als besiegelt. An dieser Stelle ist die Protagonistin im eigentlichen Sinne bereits kein Teil der Gemeinschaft mehr, der eine interne kritische Randposition einnimmt, wie man zuvor noch annehmen hätte können. Durch den Pakt ist die Metamorphose zum Dämonischen bereits in Gang gesetzt worden, auch wenn diese zunächst nicht offensichtlich ist. Christine gehört zu diesem Zeitpunkt also bereits dem Teufel. Und selbst jene Frau, die in der 2. Binnenhandlung die Herrin im Hause des Erzählers ist, wird erneut als Fremde dargestellt. Sie kann diesbezüglich als jener Charakter bezeichnet werden, der in die Fußstapfen Christines tritt. Zwar ist diese aktiv an keinem Pakt beteiligt, ihre Herrschsüchtigkeit und die Hoffart, von der auch die anderen Bauern betroffen sind, sorgen jedoch für die Befreiung der Spinne, da sie sich für die Knechte und Bediensteten nicht verantwortlich fühlt. Gotthelf zeichnet hier somit ein drohendes Bild für all jene, die ihren Pflichten und ihrer Verantwortung nicht nachkommen und sich fremden Einflüssen hingeben, die die gewohnte Ordnung stören. Dies grenzt bereits an das Motiv des Weiblichen, wie man es bei Gotthelf findet. In einer Situation, in der alte Werte durch zahlreiche Neuerungen bedroht waren, mag dies durchaus Eindruck erweckt haben. Eine solche Darstellung mag für die damaligen RezipientInnen schauerlich erschienen sein, auch wenn der moderne Mensch zu dieser Art des Schauers keine Resonanz mehr haben dürfte.

Sieht man den Teufelspakt in seinem initiatorischen Charakter als Gegenstück zur christlichen Taufe, so muss auch Erwähnung finden, dass sich eine Verkehrung des Heiligen auch am Weihnachtsfest der zweiten Binnenhandlung zeigt. Ein nicht näher benannter Knecht treibt es hier besonders bunt, lästert alles Heilige, spottet über den Priester, karikiert die Taufe indem er dieser einem Hund zuteilwerden lässt und

⁵² Gotthelf (2002), S. 47.

schändet das Essen.⁵³ Interessant erscheint es auch, dass Gotthelf angibt, die Herkunft des Knechtes sei unbekannt. Zudem hat er ungleiche Augen, seine Haarfarbe ist nicht immer bestimmbar, wird letztlich aber doch als rot beschrieben. Er nennt auch ein Lachen sein Eigen, dass an den Teufel selbst erinnert.⁵⁴ Durch sein Treiben wird die Spinne schließlich erneut befreit. Und obgleich er den Tod findet, lässt sich durch seinen dämonischen Charakter, der ebenso unbeständig beschrieben wird, wie der des Grünen, durchaus vermuten, dass er ein (unbewusster) Handlanger des Teufels ist, der letztlich dem Vollzug der Vertragserfüllung unter die Arme greift.

3.3 Das Weibliche

In den verschiedensten kulturellen Bereichen bilden und bildeten sich laufend geschlechtsbezogene Kategorien aus, die von der Annahme ausgehen, bestimmte Stereotype ließen sich archetypisch zuordnen. Dorothee Alfermann schreibt hierzu:

Dabei ist das männliche Stereotyp gekennzeichnet durch Aktivität, Kompetenz, Leistungsstreben und Durchsetzungsfähigkeit; das weibliche Stereotyp enthält Eigenschaften von Emotionalität (freundlich, sanft, weinerlich) und von Soziabilität (einfühlsam, hilfsbereit, sozial umgangsfähig, anpassungsfähig), von Passivität und praktischer Intelligenz. Typisch für unsere Kultur ist die Höherwertigkeit des männlichen Stereotyps und der männlichen Rolle. (...) In Termini sozialer Rollen gesprochen, entspricht das männliche Stereotyp der instrumentellen und das weibliche Stereotyp der expressiven Rolle.⁵⁵

Auf ein solches Rollenbild greift Gotthelf zu, zeichnet er die „anständige“ Frau doch als fügsam, ruhig und pflichtbewusst. Dem gegenüber stellt er die Protagonistin Christine, die gegen die Männerwelt aufbegehrt und sich nicht in die ihr zugeordnete Rolle fügen möchte. Frauen haben bei ihm somit eine sehr ambivalente Stellung. Sie werden von ihm gerne als fremd dargestellt, womit er auf externe Einflüsse hinweist, die eine geschlossene Gemeinschaft gefährden können, so sie in diese eindringen und dort - ähnlich einem (Spinnen)Gift - ihre Wirkung verbreiten. Dass Christine als Fremde

⁵³ Vgl. Gotthelf (2002), S. 103.

⁵⁴ Vgl. Gotthelf (2002), S.102 & 103.

⁵⁵ Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich: Androgynie und die Folgen. In: Pasero/Braun (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Centaurus -Verlagsgesellschaft. Paffenhofen. 1995. S.32.

bezeichnet wird, wurde bereits näher erläutert. Dieser Umstand beschränkt sich allerdings nicht allein auf diese Protagonistin:

So wurden, nachdem viele Geschlechter dahingegangen, Hochmut und Hoffart heimisch im Tale, fremde Weiber brachten und mehrten beides.⁵⁶

Die Schuld wird hier eindeutig und unmissverständlich den Frauen zugeschrieben. Im Gegensatz dazu wird aber auch offensichtlich, dass die Frau nicht als endgültig verlorenes Wesen dargestellt wird. Für sie gibt es Hoffnung, wenn sie sich auf die christlichen und gemeinschaftlichen Werte besinnt. So ist es eine junge Mutter, die sich der Spinne am Ende der ersten Binnenhandlung entgegenstellt und diese einkerkernt. Zwar bezahlt sie diese Tat mit ihrem Leben, dennoch wird ihr Tod äußerst positiv beschrieben:

Die treue Mutter aber freute sich noch, dass sie ihre Kindlein gerettet, dankte Gott für seine Gnade, dann starb sie auch den gleichen Tod wie alle, aber ihre Muttertreue löschte die Schmerzen aus, 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.⁵⁷

Diese pathetische Beschreibung verweist gleich zweimal auf die Tugend der Treue. Diese mag hier Bezug zu mehreren Ebenen aufweisen. Zum einen ist natürlich die Treue zum eigenen Kind gemeint, selbst in Zeiten größter Gefahr weicht die Mutter ihrer Familie nicht von der Seite. Sie setzt sich nicht nur für deren Überleben ein, vielmehr opfert sie sich selbst, um den Fortbestand ihrer Sippe zu gewährleisten und schenkt dieser somit Zukunft. Treue mag hier aber auch symbolisch auf die Pflicht des Eheweibes hinweisen. Christine wird ganz und gar untreu beschrieben, sie gilt als wankelmütig und freizügig und repräsentiert damit ein Frauenbild, das nicht die strengen christlichen Maßstäbe erfüllt. Im Rahmen weiblicher Motivik stehen sich Christine und die junge Mutter also diametral gegenüber. Letztere wird hier sehr offensichtlich als positive Opfergestalt dargestellt. Obgleich das Christentum den Verkehr mit Toten nicht befürwortet, darf in der Novelle die von Treue erfüllte Mutter sogar Hilfe aus dem Jenseits erwarten, nachdem der Schlaf sie überwältigt hat:

56 Gotthelf (2002), S. 96.

57 Gotthelf (2002), S. 88.

Da war es ihr, als stürze der fromme Priester, der in der Rettung ihres Kindleins gestorben, herbei aus weiten Räumen und rufe aus der Ferne her:>Weib, wache auf, der Feind ist da!< Dreimal rief er so, und erst beim dritten Mal rang sie sich los aus des Schlafes engen Banden;⁵⁸

Weiters ist auffällig, dass sich Christine - im Gegensatz zu der jungen Mutter in ihrem Hause - völlig unwillig zeigt, sich selbst zu opfern. Als sie der Dorfgemeinschaft von ihrem Erlebnis mit dem Grünen berichtet, wird dies deutlich:

Nur einer stund auf und redete kurz und deutlich: das Beste schiene ihm, Christine totzuschlagen, sei einmal die tot, so könnte der Grüne an der Toten sich halten, hätte keine Handhabe mehr an den Lebendigen. Da lachte Christine wild auf, trat ihm unter das Gesicht und sagte: er solle zuschlagen, ihr sei es recht, aber der Grüne wolle nicht sie, sondern ein ungetauftes Kind, und wie er sie gezeichnet, ebenso gut könne er die Hand zeichnen, die an ihr sich vergreife.⁵⁹

Die Drohung der Gezeichneten verfehlt ihre Wirkung nicht, der aufbegehrende Mann verstummt und sein Vorschlag wird nicht weiter aufgegriffen. So macht das Drohen deutlich, dass es ihr – obgleich sie zunächst das Gegenteil behauptet – keineswegs recht ist, würde man darauf bestehen sie zu töten, um dem Teufel zu entkommen.

Auch in der zweiten Binnenhandlung stehen Frauen an der Spitze der Beschreibung jener, die sich gotteslästerlich verhalten. Zwar befinden sich unter ihnen auch Vertreter des männlichen Geschlechts, ursprünglich scheint das Übel aber auf die herrschsüchtige Mutter Christens zurückzugehen. Wer denkt bei diesen Überlegungen nicht an die Sünde, die ursprünglich erst durch die Frau in die Welt kam, wie es die Bibel zu erzählen weiß? Die Mutter erhält sogar noch Verstärkung, sie verheiratet ihren Sohn mit einem nicht minder herrschsüchtigen Weib, beide nehmen nun negativen Einfluss auf den durchwegs positiv gezeichneten jungen Mann. Auch an dieser Stelle lässt sich auf den biblischen Mythos rekurrieren, in dem Eva als die Verführerin Adams auftritt. So äußert sich das Bedrohliche nicht, wie man vermeintlich innerhalb der Schauerliteratur annehmen könnte, allein durch das Monströse. Auch im Schönen (Geschlecht) findet dieses seinen Ausdruck, in *Die schwarze Spinne* geschieht dies durch die

58 Gotthelf (2002), S.88.

59 Gotthelf (2002), S. 65.

Außenseiterposition noch bevor der Verwandlungsprozess Christines überhaupt eingeläutet wurde. Bei Ewers wird diesbezüglich noch auf die *Femme fatale* reflektiert werden. Ansätze der „Männerverderberin“ finden sich allerdings durchaus auch bei Gotthelf. Zumal sich das biblische Verführungsdrama auch an anderer Stelle finden lässt. Denn Christine schreckt auch nicht davor zurück, den Vater jener jungen Mutter zu beeinflussen, die letztlich die Spinne einkerkern soll:

Da übernahm Christine, ihn zu gewinnen, und sie gewann ihn. Er wollte um die Sache nicht wissen, wollte seinem Weibe zu Willen sein, den Priester holen, aber nicht eilen, und, was in seiner Abwesenheit vorgehe, darnach wolle er nicht fragen;⁶⁰

So lässt sich an dieser Stelle interpretieren, dass Christine schon vor der physischen Transformation ein Netz aus Intrigen spinnt, um den Vater zu umgarnen und ihn für sich einzunehmen.

Im Rahmen der Untersuchung weiblicher Elemente muss auch erneut auf das Tierreich hingewiesen werden. Dass es weibliche Vertreterinnen bestimmter Spinnenarten gibt, die nach dem Zeugungsakt ihre männlichen Gefährten überwältigen und verzehren, erscheint in diesem Zusammenhang ebenfalls auffällig zu sein. Der Bezug zur Psychoanalyse lässt sich hier im Rahmen der Untersuchung des Schauerlichen mit der Angst vor der verschlingenden Vagina herstellen.

Auch der Annäherungsversuch Christines gegenüber dem grünen Jäger sei innerhalb dieser Analyse des Weiblichen erwähnt, da es sich letztlich um einen Versuch handelt, sich selbst zu prostituieren.⁶¹ Christine verfolgt die Absicht DEN Verführer zu verführen. Zwar lehnt der Teufel körperliche Gefälligkeiten ab, letztlich erhält Christine aber dennoch eine sexuelle Geste, den schmerzhaften Kuss, mit dem er sie überrascht. Dass die Ausbreitung und das Wirken der Spinne in Bezug zur Pest – und damit einer ansteckenden Krankheit - gesetzt werden kann, war bereits ein Thema dieser Arbeit. In Verbindung mit einem sexuell konnotierten Akt, eröffnen sich jedoch neue Blickwinkel auf die Position der Frau. Gotthelf bezieht hier eindeutig Stellung zur Prostitution und schlägt somit erneut eine Brücke zum realen Leben. Prof. Dr. med. Albrecht Scholz schreibt:

60 Gotthelf (2002), S.68.

61 Vgl. Gotthelf (2002), S. 43.

Die Geschlechtskrankheiten wurden seit dem 16. Jh., in dem sie durch die hohe Verbreitung besondere Aufmerksamkeit erregten, grundsätzlich den „äußeren Krankheiten“ zugeordnet, die ursächlich mit speziellen Stellungen der Sterne, falschen Säftemischungen, unmoralischem Verhalten oder venerischen Giften in Verbindung gebracht wurden.⁶²

Krankheit mit unmoralischem Verhalten in Verbindung zu bringen, war also bereits im 16. Jh. gängige Praxis. Im christlichen Kontext mag es daher nahe liegen, dass eine Frau, als Repräsentantin jener Gestalt, auf die der Sündenfall zurückgeht, als die Ursache einer Seuche gesehen wurde. Besonders dann, wenn man dieses Fehlverhalten mit freizügiger Sexualität in Beziehung setzt. Zudem ist es nicht nur im literarischen Kontext durchaus keine Neuheit, Fremde und Außenseiter mit Krankheiten und deren Verbreitung in Verbindung zu bringen. Innerhalb der Schauerliteratur wird gerne mit dieser Angst vor dem Fremden gespielt und häufig äußert sich diese „infektiös“. So kann auch der Vampirismus durchaus als Seuche interpretiert werden, für den ein unkontrolliertes Wachstum und eine ungezähmte Verbreitung charakteristisch ist. Ähnliches gilt für Werwölfe, deren Bisse als ansteckend gelten, da sie die Opfer bei nächstem Vollmond selbst zu Gestaltwandler werden lassen. Bei beiden Beispielen ist es in Literatur und Film auch durchaus üblich sich weiblicher Motive zu bedienen, hier spielt auch häufig hetero- sowie homosexuelle Erotik eine gewichtige Rolle. Dass die Frau auch als konservative Bewahrerin einer alten Ordnung auftreten kann, zeigt Gotthelf in der Rahmengeschichte an der Figur der Großmutter. Als die Gotte noch nicht eingetroffen ist, äußert sich diese wie folgt:

Ehemals ist das doch nicht so gewesen, da wusste man, dass man an solchen Tagen zu rechter Zeit aufzustehen habe und der Herr niemandem warte.⁶³

Die Alte verweist somit auf die gute, alte Zeit. So verwundert es nicht, dass sie es dem Großvater untersagen möchte, die Geheimnisse um den alten Fensterposten preiszugeben, enttarnen seine Erzählungen doch die Vergangenheit als weit weniger positiv, als sie diese gerne darstellen möchte. Obgleich sich der Großvater zunächst bitten lässt, erweist sich dieser letztlich jedoch als redselig und erzählfreudig. Somit tritt er als krasser Gegensatz zu seinem weiblichen Pendant auf, da er die offene

62 Albrecht Scholz, Zur Geschichte der Geschlechtskrankheiten im 19. Und 20. Jahrhundert. Berlin/Heidelberg: Springer Verlag. 1999. S. 269.

63 Gotthelf (2002), S.8.

Auseinandersetzung mit Vergangenen nicht scheut und sich mit seinem offenen Verhalten auch gegenüber der Frau durchsetzt. Da die Rahmenhandlung im Gegensatz zu den Binnengeschichten kein offensichtlich irrales Element aufweist, mag man ihr auch die größte Realitätsnähe zusprechen. Mag sein, dass Gotthelf hier auf den Machtkampf der Geschlechter innerhalb des bäuerlichen Haushaltes hinweist, der zu seinen Lebzeiten durchaus präsent war, denn die Frau war gezwungen viele Kerngeschäfte des Hofes im Zuge der zunehmenden Industrialisierung dem Mann zu überlassen.⁶⁴ Die Angst vor der Macht der Frau mag hier mitschwingen und ein wesentliches Element bei der Konstituierung des Schauerlichen innerhalb der Novelle darstellen.

4 Raumdarstellungen in *Die schwarze Spinne*

4.1 Das Heim

In der Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Motiven darf auch das Reflektieren auf die wesentlichsten Raumdarstellungen nicht fehlen, wie Gotthelf sie in seinem Werk darstellt. Der literarische Raum ist weit mehr als nur Ort der verschiedenen Begebenheiten. Er transportiert Stimmung und bildet damit ein wesentliches und konstitutives Element innerhalb der Handlung. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann schreiben hierzu:

Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation.⁶⁵

Innerhalb der Schauerliteratur lässt sich häufig die Konstruktion finden, dass der Ort, an dem sich das Grauen vollzieht, kein zufällig erwählter ist. Hier stößt man auf die Annahme, dass vergangene Taten Spuren hinterlassen, deren Auswirkungen bis in die Gegenwart spürbar sind oder sogar eine eigene Form der Wirkung entfalten. Einer materiellen Grundlage - beispielsweise einem Haus oder einem Friedhof - wird somit eine Form von Gedächtnis zugeschrieben, weshalb der Ort selbst Charakter erhält, es

⁶⁴ Vgl. Martine Segalen, *Die Familie – Geschichte, Soziologie, Anthropologie*. Frankfurt/New York/Paris: Campus, Ed. De la Maison des Sciences. 1990. S. 264.

⁶⁵ http://www.transcript-verlag.de/ts1136/ts1136_1.pdf (2.3.2014)

findet also in gewisser Weise eine Personifizierung statt. Viele dieser Schauplätze werden als altherwürdig beschrieben, sie überdauern meist zahlreiche Menschenleben und sind so über Generationen hinweg beständig.

Als gängiges Raummotiv innerhalb des Genres ist das Schloss zu nennen. Aber auch andere Gebäude lassen sich hier als Beispiele anführen, so begegnet den RezipientInnen in Stephen Kings *Shining* ein altes Hotel in der Abgeschiedenheit, das negativen Einfluss auf die Persönlichkeit seiner BewohnerInnen nimmt. Und in seinem Roman *Friedhof der Kuschtiere* lässt der moderne Horrorkönig seine ProtagonistInnen von einem alten Indianerfriedhof in den Bann ziehen. Bei all diesen Beispielen handelt es sich um einen alten Ort, der seine Einflussphäre bis in die Gegenwart auszudehnen vermag. Das Vergangene ist also nicht gebannt, die verronnene Zeit wirkt hier nicht beschützend.

Bei Gotthelf kann als wesentlicher Ort *das Heim* des erzählenden Großvaters genannt werden. Zunächst wird dieses am Beginn der Novelle auffallend positiv dargestellt. Hier finden sich ein schönes Haus, eine rein gefegte Bank, wohlgenährte stolze Hühner, schöne Tauben, besondere Sorgfalt beim Striegeln der Pferde, eine reine Küche, eine stattliche sowie eine schöne und blasse Frau und eine frisch gewaschene Magd in den Beschreibungen.⁶⁶ Es wird somit eine Ordnung dargestellt, in der sowohl Mensch wie Tier einen festen und angestammten Platz innehaben. Die Familienidylle erscheint in der realitätsnah dargestellten Rahmenhandlung dem Publikum in ihrer Perfektion, zumal auch der Großvater als Familienoberhaupt wie ein Wächter auftritt, dem sogar durch das Anzünden seiner Pfeife Fleiß zugesprochen wird:

Langsam und gebeugt ging an einem Hakenstock der Großvater um das Haus, sah schweigend dem Treiben der Knechte und Mägde zu, streichelte hier ein Pferd, wehrte dort einer Kuh ihren schwerfälligen Mutwillen, zeigte mit dem Stecken dem unachtsamen Buben noch hier und dort vergessene Strohhalme und nahm dazu fleißig aus der langen Weste tiefer Tasche das Feuerzeug, um seine Pfeife, an der er des Morgens trotz ihres schweren Atems so wohllebte, wieder anzuzünden.⁶⁷

Das Heim ist für Gotthelf zugleich Symbol für die bäuerliche Großfamilie, wie sie in der Rahmenhandlung dargestellt wird. Indem der Großvater, der auch als

⁶⁶ Vgl. Gotthelf (2002), S. 4 & 5.

⁶⁷ Gotthelf (2002), S. 5.

Familienoberhaupt gezeichnet wird, zuerst Erwähnung findet, verweist Gotthelf auf die patriarchalische Ordnung, die hier herrscht. Da der Hof traditionell vom Vater an den Sohn weitergereicht wurde, lebte an einem solchen nicht nur der Bauer mit seiner Frau und den Kindern. Mehrere Generationen waren hier vertreten und die große Anzahl an Personen, die sich hier Haus und Hof teilten, verlangte somit eine klare Führung. Zumal es auch für die Koordination der Dienstleute eine Führungs- und Ansprechperson geben musste. Die patriarchalische Struktur der Großfamilie, wie Gotthelf sie in der Rahmenhandlung darstellt, tritt hier als Ideal auf. Der Großvater ist zugleich Hausherr, somit hat er als Ältester das Recht, das reichhaltige Wissen um die Geschichte seines Heims an die nachfolgenden Generationen weiterzugeben.

Der alte Hof ist zudem jener Ort, der Christine als Behausung dient, zugleich wohnt auch jene junge Mutter hier, der die Spinne letztlich ihre Gefangennahme verdankt. Und auch die späteren Generationen der zweiten Binnenhandlung konzentrieren sich auf das alte Bauernhaus und den dazugehörigen Hof. Hier ist vorwiegend Christens negativ gezeichnete Mutter zu nennen, Christen selbst, aber auch seine Ehefrau und die gottlosen Bediensteten. Und letztlich wird die Spinne erneut in diesem Haus eingekerkert, wo sie - den Erzählungen des Großvaters zufolge - bis in die Gegenwart verweilen muss. Nach diesen Ausführungen drängt sich unweigerlich die Nähe zwischen dem *Heim* und dem *Un-heim-lichen* auf, wie man sie bei Freud erwähnt findet. Letztlich lassen sich aber gerade hier viele Merkmale des Biedermeier ausmachen. Das Heim wird hier oftmals als Idylle geschildert, Kinder versinnbildlichen die Unschuld, die Großeltern treten als pädagogische Leitbilder auf, die geprägt sind vom christlichen Weltbild. Familie, Ordnung und Pflege sind ebenso zentrale Themen, die hier anzutreffen sind.⁶⁸ Bemerkenswert erscheint es in diesem Kontext auch, dass der Verfasser der Novelle das Haus als Machwerk des Menschen in eine Analogie zu der Erde setzt, die die Schöpfung Gottes ist. Beides glänzt zu Beginn in reinstem Schmucke.⁶⁹

So sehr das Heim aber als Ort der Familie, der Eintracht und des geselligen Beisammenseins dargestellt wird, spätestens ab dem Vergessen des Taufnamens durch die Patin ist auch das Bedrohliche präsent, obgleich diese Begebenheit lediglich einen Vorgeschmack bietet, der seine volle Wirkung erst mit dem Auftreten der Spinne entfaltet. Die idyllische Überformung gilt also stets als gefährdet. Dennoch ist es

68 Vgl. Sørensen (1997), S.18.

69 Vgl. Gotthelf (2002), S.4.

auffallend, dass die Spinne gerade dieses Haus so lange meidet, obgleich sie all die anderen bereits heimgesucht hat:

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 anderen Orten war die Angst eingekehrt.⁷⁰

Das Heim als Zufluchtsstätte bleibt also möglichst lange erhalten sowie unangetastet und wird letztlich zum Schauplatz, an dem sich ein zentraler Wendepunkt der Handlung manifestiert: das Haus wird zum Ort der entscheidenden Auseinandersetzung und stellt letztlich das Gefängnis für die todbringende Kreatur dar. Zugleich wird aus dem offenen Raum biedermeierlicher Geselligkeit aber auch ein geschlossener. Die Angst vor dem Spinnenwesen treibt die BewohnerInnen in die eigenen vier Wände und lässt diese dort ausharren. Gerade hier lässt sich die Ambivalenz des Heims sehen, dass zwar ein Ort der Sicherheit, aber eben auch ein Gefängnis werden kann.

Es gibt tiefenpsychologische Interpretationen, die besagen, dass das Gebäude als materieller Repräsentant Analogien zur menschlichen Psyche mit ihrer Dreiteilung aufweist. Der Keller wäre demnach der Ort des Unbewussten.⁷¹ Nun befindet sich das Gefängnis der Spinne zwar nicht im Keller, dennoch lässt sich folgender Schluss ziehen: Christine bewohnt in ihrer hochmütigen Art und mit all ihren negativen Eigenschaften das Haus. Als die verdrängten negativen Schattenanteile ans Tageslicht drängen, offenbart sich ihr wahres Wesen, welches erst durch eine bewusste und mutige Auseinandersetzung wieder in Schach gehalten werden kann. Fortan pflegt man einen demütigen Umgang mit dem gebannten Schatten, gedenkt seiner und behandelt den Fensterpfosten als eine Art Mahnmal. Tut man dies nicht, zieht dies Folgen nach sich, wie die zweite Binnenhandlung zu erzählen weiß.

Das Bystal repräsentiert also eine Mahnung und markiert zugleich eine Grenze innerhalb der eigenen Behausung, wobei hier nicht nur das Haus, sondern auch das Innenleben des Menschen selbst gemeint sein könnte. Diese Grenze zum Bösen darf - weder im Außen noch im Innen - überschritten werden. Wird diese Warnung beherzigt, bleiben der Friede und die Ordnung des Heims und seiner Umgebung unangetastet. Zugleich ist der Pfosten jener Rahmen, der das Kernmotiv – also die schwarze Spinne – umschließt, zumal er in der Rahmenhandlung zweimal die Erzählmotivation des Alten

70 Gotthelf (2002), S. 86.

71 Vgl. Baumann (1989), S.328.

bildet und in den Binnengeschichten jeweils das Einsperren der Spinne ermöglicht. So ist dieser auch der rote Faden, der sich von der frühen Vergangenheit des 13.

Jahrhunderts bis in die Gegenwart des 19. Jahrhunderts zieht und kann demnach auch als eine Form des Beweises angesehen werden, was den LeserInnen Realitätsnähe suggeriert und somit entscheidend seinen Beitrag zum Schauerlichen leistet. Die Begebenheiten werden vom Großvater als wahr angenommen und als solche auch weiter transportiert, so wird das Bystal den RezipientInnen als Beweis vorgeführt, der von einem Schrecken aus alter Zeit Kunde geben soll. Dass es sich hier um ein Gefängnis innerhalb des Fensters handelt, mag dazu inspirieren, die Fenster eines Hauses als dessen Augen zu sehen. Wie der Volksmund die Augen des Menschen als Spiegel der Seele bezeichnet, mag dies auch für ein Gebäude gelten, um bei der psychoanalytisch geprägten Analogie zu bleiben. Irgendwo dahinter in den Tiefen der Seele verbirgt sich der Schatten, wehe dem, der diesen befreit!

Das Haus der Rahmenhandlung lässt sich aber auch als Gegensatz zu den Gebäuden der Binnenerzählungen sehen. Wie auch bei der Taufe und der weiblichen Motivik ersichtlich, zeichnet Gotthelf hier all jenes negativ, das sich nicht in eine bestehende Ordnung einfügen möchte. So wird bereits das Schloss des Hans von Stoffeln an einem ungewöhnlichen Ort erbaut und nicht - wie eigentlich üblich - über den Straßen.⁷² Seine Motivation, den Sitz auf dem Bärhegenhubel errichten zu lassen, bleibt im Dunkeln, der Großvater weiß von dieser nichts zu berichten. Auch dieses Unbekannte trägt seinen Teil zur Konstitution des Schauerlichen bei, zumal die heidnisch verschrienen Ritter durch ihre Weigerung des Einfügens in die Ordnung als unberechenbar gelten - ein Umstand, der auch auf den Grünen zutrifft, wie bereits gezeigt wurde. Und letztlich geht aus der zweiten Binnenerzählung hervor, dass das Errichten eines neuen Hauses aus Motiven wie Prunksucht, Prestigedarstellung und Hoffart negative Konsequenzen nach sich zieht. Die Analogie zum „Bau der Schöpfung“ durch Gottes Hand ist dadurch unweigerlich gestört. Selbst das rätselhafte Surren im Haus während der dreitägigen Kilbi wird als Drohung nicht wahrgenommen, so wird auch an dieser Stelle das *Heim* vom *Unheimlichen* *heim*gesucht.

72 Vgl. Gotthelf (2002), S.28.

4.2 Die Natur

Über die Berge hob sich die Sonne, leuchtete in klarer Majestät in ein freundliches, aber enges Tal und weckte zu fröhlichem Leben die Geschöpfe, die geschaffen sind, an der Sonne ihres Lebens sich zu freuen. Aus vergoldetem Waldessaume schmetterte die Amsel ihr Morgenlied, zwischen funkelnden Blumen in perlendem Grase tönte der sehnsüchtigen Wachtel eintönend Minnelied, über dunkeln Tannen tanzten brünstige Krähen ihren Hochzeitreigen oder krächzten zärtliche Wiegenlieder über die dornichten Bettchen ihrer ungefederten Jungen.⁷³

Mit dieser Beschreibung lässt Jeremias Gotthelf seine Novelle beginnen. Bemerkenswert erscheint es, dass Gotthelf einen real existierenden Schauplatz für seine Novelle wählte – das Emmental. Mit dieser Methode unterstreicht und suggeriert der Autor den Wahrheitsgehalt seiner Geschichte, er baut somit eine Brücke zur außerliterarischen Realität. Dies hat - neben dem Schauereffekt - durchaus einen pädagogischen Sinn und mag eine erzieherische Beeinflussung auf das Publikum haben. In den weiteren Zeilen wird das Land als sonnenreich und fruchtbar dargestellt. Auch an dieser Stelle begegnet den RezipientInnen die Idylle, es wird ein prächtiger Baumgarten beschrieben, von dem alleine die Apfelbäume Erwähnung finden.⁷⁴ Das Sublime tritt hier auffällig in Erscheinung, majestätische Schönheit und Pracht werden beschrieben, der Bezug zum Garten Eden kann somit kaum übersehen werden. Die Natur und ihre Gewalten mögen aber auch als Spiegelbild der menschlichen Taten und Gesinnung gesehen werden. So harmonisch sich die Charaktere innerhalb der Rahmenhandlung verhalten, so lieblich präsentiert sich auch deren Umwelt. Ein Gegensätzliches wird an jener Stelle in der ersten Binnenerzählung offenbar, an der Christine den Pakt schließt. Schon bevor sich dies im Wetter manifestiert, verwendet Gotthelf folgende Formulierungen nach dem verhängnisvollen Teufelskuss, um ihr inneres Empfinden darzustellen:

Endlich war sie ihrer Glieder wieder mächtig, aber im Gemüte brauste und sauste es ihr, als ob ein mächtiges Wasser seine Fluten wälze über turmhohen Felsen hinunter in schwarzen Schlund. Wie man im Donner der Wasser die eigene

⁷³ Gotthelf (2002), S.3.

⁷⁴ Vgl. Gotthelf (2002), S.3.

Stimme nicht hört, so ward Christine der eigenen Gedanken sich nicht bewusst im Tosen, das donnerte in ihrem Gemüte. Unwillkürlich floh sie den Berg hinan, und immer glühender fühlte sie ein Brennen auf ihrer Wange, da wo des Grünen Mund sie berührte;⁷⁵

Der Autor verweist auf die Gewaltigkeit der Natur und ihrer Kräfte anhand des Gemütszustandes eines seiner Charaktere. Brausen und sausen mag sonst nur der Wind, es ist von mächtigen Wassern die Rede, von turmhohen Felsen und gleich mehrmals wird Bezug auf den Donner genommen, dessen Begleiter - der Blitz - zu glühen und zu brennen vermag. Erst nach diesem Ereignis reagiert die Umwelt, die äußere Natur folgt der inneren und geht mit dieser in Resonanz. Der Großvater erzählt von einer wilden Nacht, wie man sie zu dieser Jahreszeit noch nicht erlebt hat. Verletzte Menschen, tote Tiere und zahlreiche Sachschäden gehen aus dieser hervor. Und auch als Christine das Kind stiehlt, um es dem Grünen zu übergeben, wüten die Naturgewalten und bilden damit den Raum, in dem sich der Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen einem Höhepunkt der Novelle annähert:

Es sauste und brauste und tosete, als sollten diese Töne zusammenschmelzen zur letzten Posaune, die der Weltenuntergang verkündet, und feurige Garben fielen über das Dorf, als sollte jede Hütte aufflammen; aber der Diener dessen, der dem Donner seine Stimme gibt und den Blitz zu seinem Knechte hat, hat sich vor diesem Mitknecht des gleichen Herren nicht zu fürchten, und wer auf Gottes Wegen geht, kann getrost Gottes wettern das Seine überlassen. Darum schritt der Priester unerschrocken durch das Wetter dem Kilchstalden zu, die geweihten heiligen Waffen trug er bei sich, und Gott war sein Herz.⁷⁶

Aus dieser Passage lässt sich entnehmen, wie Gotthelf das Wetter als personifizierten Ausdruck Gottes darstellt. Wer das Herz an der rechten Stelle trägt, wie hier der Priester, muss auch das Wüten der Naturgewalten nicht fürchten. Im Rahmen dieses Gewittersturms wird ersichtlich, dass in der Novelle Gott die große Bühne repräsentiert, auf der sich das Leben vollzieht. Durch die Wahl seiner Formulierung weist der Autor in seiner Raumdarstellung sogar den Teufel in seine Schranken, denn er nennt ihn einen Mitknecht, der dem gleichen Herren untersteht, wie der Blitz und der Donner. Beide

75 Gotthelf (2002), S.44.

76 Gotthelf (2002), S.74.

bilden, wie manchmal auch der Sturm, häufig innerhalb der Schauerliteratur den Raum, an dem sich furchtbare Ereignisse manifestieren. Die Natur zeigt sich von ihrer wilden und ungestümen Seite. Oft wird dadurch auf die Hybris des Menschen angespielt, Mutter Natur zeigt sich durch ihr Toben erhaben und übermächtig, soll den hochmütigen Menschen also seines Platzes verweisen. Besonders deutlich wird dies bei Mary Shelley, in *Frankenstein* sieht sich der gleichnamige Protagonist, der danach trachtet künstliches Leben zu schaffen, häufig mit der Härte der Natur konfrontiert, die ihn umgibt und den Raum für zahlreiche Handlungsstränge bildet. Ein einsamer Gletscher der Schweizer Alpen, ein tosendes Gewitter oder das lebensfeindliche Polarmeer des hohen Nordens werden hier zu wunderschönen aber tödlichen Räumen, in denen es zu Begegnungen mit der erschaffenen monströsen Kreatur kommt. Und auch Theodor Storm lässt in *Der Schimmelreiter* seinen Protagonisten gegen die Sturmfluten kämpfen. Beim Deichbau hatte dieser mit einer alten Tradition gebrochen, die das Opfern eines Lebens vorsieht, sobald der Wall errichtet wird. Dieses Opfer wird am Ende der Erzählung nachgereicht, der Protagonist reitet mit seinem Schimmel in die Sturmfluten und findet dabei den Tod, während er Gott anruft, die anderen zu verschonen und sich mit seinem Leben zu begnügen.

In den Erzählungen des Großvaters lässt sich bei Gotthelf die Natur als Ort des Todes ebenfalls wiederfinden:

Man trieb das Vieh auf die Weiden, man trieb es nur dem Tode in den Rachen. Denn, wie eine Kuh auf eine Weide den Fuß setzte, so begann es lebendig zu werden am Boden, schwarze, langbeinige Spinnen sprossen auf, schreckliche Alpenblumen, krochen auf dem Vieh, und ein fürchterlich wehlich Geschrei erscholl von den Bergen nieder zu Tale.⁷⁷

Die Schönheit von Bergen, Tälern und Alpenblumen, in der man die Nutztiere in Sicherheit glaubt, erweist sich als trügerisch und wird so zum Ort des Todes, vor dem es kein Entrinnen gibt. Wie schon beim Motiv des Weiblichen zeigt sich auch hier, dass das Schauerliche gerade durch das Schöne in Erscheinung treten kann. Dieses ist hier nicht offensichtlich und drängt erst im letzten Moment an die Oberfläche, wenn es für die Opfer kein Entrinnen mehr gibt. Sucht man dabei den Bezug zur außerliterarischen Realität, so muss darauf verwiesen werden, dass die Natur in einer nicht industrialisierten Welt noch eine weitaus größere Herausforderung darstellte, als dies

⁷⁷ Gotthelf (2002), S.63.

auf den Mitteleuropäer des 21. Jahrhunderts zutrifft. So waren Unwetter den damaligen Menschen noch eine bedrohliche Last, zumal durch deren Wüten nicht selten auch die eigene Existenz bedroht war, etwa wenn Hagel und Sturm ganze Ernten vernichteten und beträchtliche Sachschäden an Haus und Hof hinterließen. Weiters muss bei der Motivuntersuchung Erwähnung finden, dass auch die *Heimat* als makrokosmische Entsprechung zum Haus (als Heim) angesehen werden kann. Der Einbruch einer unerwarteten sowie tödlichen Bedrohung in das gewohnte Lebensumfeld zeigt somit ebenfalls Wirkung beim Publikum.

Räumlich steht die Rahmenhandlung den Binnerzählungen bei Gotthelf gegenüber, beide bilden die Seiten einer Polarität, die nicht nur Reales und Irreales positioniert, sondern auch den Kampf Gut gegen Böse markiert.

4.3 Das Dorf

Das Dorf wird bei Gotthelf als hermetisch abgeschottete Gemeinschaft beschrieben, dem zudem ein hohes Maß an Homogenität innewohnt. Das mag auf die Realität vieler mittelalterlicher Dörfer in Zentraleuropa durchaus zutreffend gewesen sein. Mehrere Höfe lagen in geringer Entfernung voneinander entfernt. Zwar gab es auch Einzelhöfe, diese hatten allerdings den wesentlichen Nachteil, dass sie weitaus mehr zum Ziel von Räuberbanden werden konnten. Ein räumlicher Zusammenschluss mehrerer Höfe zu einer Dorfgemeinschaft hatte somit Vorteile, etwa auch was den nächtlichen Einfall hungriger Wolfsrudel betraf. Zu dieser Art von realen Bedrohungen gesellten sich damals auch die irrealen Furcht vor dem Fegefeuer, der Hölle, dem Teufel und der Magie. Diese Bedrohungen überschatteten das alltägliche Leben, das in hohem Maße von religiösen Vorstellungen geprägt war. Zudem war die Armut innerhalb des Bauernstandes meist präsent, oft war man den Launen und Konflikten verschiedener Landadeliger ausgeliefert - ein Element, dem Gotthelf durch die Ritter in seiner Novelle Raum gibt. Denn die sozialen Unterschiede zwischen den Ständen waren in der Tat enorm. Das Reisen sowie der Kontakt zu anderen Kulturen waren für Bauern, die oftmals auch als unfrei galten, undenkbar. Erst die Reformen des 19. Jahrhunderts führten zu Freiheit und materiellem Wohlstand der bäuerlichen Bevölkerung.⁷⁸ Unter diesen Bedingungen stand Weltoffenheit somit nicht im Zentrum des Weltbildes einer mittelalterlichen Bauernkultur. Eine Skepsis gegenüber Ungewohntem, Fremden und

⁷⁸ Vgl. Karl Vocelka, *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik*. München: Heyne. 2002. S. 57 f.

Neuem muss stets präsent gewesen sein. Obgleich Gotthelf zahlreiche Elemente in seiner Novelle in Analogie zu Entwicklungen seiner Zeit setzte, zeigen diese Beispiele doch auf, wie (geschichtlich) tiefverwurzelt manche Ängste innerhalb einer Gesellschaft sitzen können. Auf diese greift der Autor zu, der bereits das Anbrechen einer neuen Zeit erkannt hatte, die die Gesellschaft, wie er sie kannte, grundlegend verändern sollte. Die dargestellte Homogenität der Dorfgemeinschaft wird letztlich als Sicherheit präsentiert und dem Fremden diametral gegenübergestellt. Die Existenz von Letzterem erzeugt Schauer, zumindest aber Unbehagen, und sollte zudem die gebildete Leserschaft auch zu einem Nachdenken anregen, was wohl Gotthelfs dringlichere Intention gewesen sein dürfte - auch wenn dies teilweise seine Wirkung verfehlte. Die Vorteile dieser homogenen Gesellschaft zeichnet der Autor durch eine Reihe von klischeehaften Tugenden, wie sie sich in den Köpfen vieler Menschen befunden haben dürften. So zeigt die bereits analysierte Taufszene der Rahmenhandlung, dass auch in Zeiten der Not Hilfe durch den Nächsten zu erwarten ist. Aber auch auf die Vorteile der Arbeitsteilung bei schwierigen Aufgaben wird im Rahmen des dörflichen Raumes hingewiesen, etwa beim Bau des Schlosses. Der Gemeinschaftssinn wird positiv überzeichnet, so etwa in dem gemeinsamen Leiden der Bauern, die es allesamt nicht wagen tätig zu werden und in ihrer Furcht vor den Rittern sowie dem Grünen gelähmt sind. Doch scheint hier geteiltes Leid halbes Leid zu sein.

Auffällig umschiffte Gotthelf eine ausführliche räumliche Beschreibung des Dorfes, die auf eine Visualisierung bei den RezipientInnen abzielt. Beschrieben wird meist nur das Haus, indem die Spinne letztlich ihr Gefängnis finden soll. So bleibt etwa das Aussehen anderer Höfe und Häuser unerwähnt, obwohl auf deren Existenz hingewiesen wird.⁷⁹ Auch ein Kirchturm findet sich in den Beschreibungen, welcher die Menschen daran erinnern soll, an Gott zu denken. Doch über das Aussehen und die Beschaffenheit der Kirche schweigt der Autor.⁸⁰ So fehlt dem dörflichen Raum in Gotthelfs Novelle ein wesentliches Element: die Dimension der Weite. Symbolisch drückt er damit Geschlossenheit, zugleich aber auch ein hohes Maß an Enge, aus. Diese hermetische Abschottung kann Sicherheit suggerieren, zugleich kann sie – ähnlich wie beim Motiv des Heims – aber auch zum Gefängnis werden.

⁷⁹ Vgl. Gotthelf (2002), S. 97.

⁸⁰ Vgl. Gotthelf (2002), S. 72.

Das Dorf als Raum konstituiert sich bei Gotthelf größtenteils durch das Auftreten seiner BewohnerInnen, aber auch durch die Rollenverteilung, die in der Dynamik der Charaktere ersichtlich wird:

- Innerhalb der Rahmenhandlung tritt der Großvater schon zu Beginn als weiser Wächter der bestehenden Ordnung auf. Dass seine Existenz notwendig ist, weist darauf hin, dass es feindliche Elemente geben muss, die abgewehrt werden müssen. Durch das Erzählen macht er deutlich, dass er bereit ist, diesem Feindlichen ins Auge zu blicken. Die vergessliche Patin symbolisiert ein unsicheres Element, das durch das Eingreifen des hilfreichen Priesters ausgeglichen wird, der die bereits wankende Ordnung wiederherstellt. Und selbst die Großmutter kann als eine bewahrende Instanz gesehen werden, die ihre Funktion auch unter der Bedingung zu erfüllen bereit ist, dass sie Tatsachen beschönigt oder zumindest den Mantel des Schweigens über Vergangenes breitet.
- In der ersten Binnenerzählung konstituiert sich das Dorf durch den Zusammenhalt der Gemeinschaft, der letztlich von Christine als externer Eindringling infiltriert wird. Gegenüber diesem Einfluss scheinen alle machtlos, selbst der Vater in spe unterliegt diesem, indem er sich bereit zeigt, sein Kind zu opfern. Lediglich der Priester als Repräsentant christlicher Ordnung stellt sich dem Übel, gefolgt von der jungen Mutter, die als treu und selbstaufopfernd beschrieben wird.
- In der zweiten Binnenerzählung scheinen die dunklen Charaktere übermächtig. Christens Mutter und seine Frau werden negativ gezeichnet, sie nehmen Einfluss auf den positiv dargestellten Mann. Doch auch die Mägde und Knechte werden zügellos und unschicklich beschrieben. Nach der Befreiung der Spinne verbündet sich sogar das ganze Dorf gegen Christen, indem die BewohnerInnen diesem Vorwürfe machen.

Durch diese Erläuterungen wird ersichtlich, dass Gotthelf anhand der Dynamik seiner Charaktere das Dorf als jenen Raum zeichnet, in dem sich eine Verfallsgeschichte vollzieht. Auf Visualisierungen, wie er sie beispielsweise bei der Natur einsetzt, verzichtet der Autor zumeist, dennoch wird ersichtlich, dass der Ort der Geselligkeit und des alltäglichen Lebens auch zur Brutstätte des Bösen werden kann. Hier konstituiert sich das Schauerliche, vermischen sich reale und irreale Elemente. Um aufzuzeigen, wie der dörfliche Rahmen beschaffen ist, in dem das berüchtigte Haus

steht, bedient er sich seiner ProtagonistInnen und NebenakteurInnen. Aus deren Handlungsweisen, Interaktionen und Reaktionen wird für die RezipientInnen jener Raum ersichtlich, der hier als absolut schützenswert dargestellt wird: die dörfliche Gemeinschaft, die in sich stark und zusammenhaltend agieren kann, so sie den Verführungen des Außen einig und standhaft entgegen tritt, um diese abzuwehren. Hier mag man erneut eine pädagogische Intention vermuten, durch die Gotthelf auf die Erfahrungswelt seines Publikums abzielt. Wer kennt es nicht, dieses Gefühl, dass sich Neues verlockend anfühlt, obgleich die Stimme des Gewissens einem gebietet, davon abzulassen?

Ein weiteres Element scheint im Rahmen dieses Motivs auffallend zu sein, denn sieht man von einzelnen ProtagonistInnen ab, bleiben die meisten Charaktere der unterschiedlichen Handlungsstränge namentlich unerwähnt. Es existiert ein Großvater, eine Großmutter, eine Hebamme, eine Gotte oder auch ein Götti. Namen finden hier aber kaum Erwähnung. Der Autor belegt einen großen Teil seiner Dorfgemeinschaft mit Anonymität, es entsteht der Eindruck, als handele es sich bei der dörflichen Gemeinschaft lediglich um eine Ansammlung von Männern und Weibern. Dies unterstützt die Darstellung der kleinen und guten Welt, die Gotthelf hier zum Ausdruck bringt, denn sie ist zugleich zeitlos. Die individualisierte Ausformung eines Charakters, zu der in der Regel auch die Namensgebung gehört, transportiert zugleich Vergänglichkeit. Menschen leben nicht ewig. Indem sich Gotthelf aber lediglich der Bezeichnungen bedient, die seinen Charakteren innerhalb der Gemeinschaft eine Rolle zusprechen, verweist er zugleich auf die Zeitlosigkeit, die hier herrscht. Großväter, Großmütter, usw. gab es immer, es wird sie auch weiterhin geben. Tradition und Brauchtum stehen somit im Mittelpunkt, sie sind in der Welt des Autors von Bestand und werden die Zeiten überdauern.

Grundsätzlich ist dieser enge und kleine Raum in *Die schwarze Spinne* freundlich. So sicher das Dorf als Festung gegen Fremdes aber auch auftreten kann, Gotthelf zeigt zugleich auf, dass diese Sicherheit keineswegs unumstößlich ist. Externe Kräfte wollen hier eindringen und deren negativen Einfluss verbreiten. So konstituiert sich der Schauer gerade an dieser Stelle wohl ganz im Sinne von H.P. Lovecraft: durch die Angst vor dem Unbekannten.

5 Motive in *Alraune*

5.1 Die Alraunenwurzel, der Alraunenmensch und andere magische Utensilien

Hanns Heinz Ewers' Roman *Alraune – Die Geschichte eines lebenden Wesens* baut auf einer Sage um die Alraunenpflanze auf. Demnach ist die Wurzel der Mandragora *Officinarum* menschenähnlich, obgleich sie zumeist von androgynem Aussehen sein soll, deren Beine zusammengewachsen sind. Schon die Zusammensetzung der Bezeichnung *Alraune* lässt auf den geheimnisvollen Charakter schließen, der ihr stets zugeschrieben wurde. Der *Alb* ist ein mythologisches Wesen, der in der germanischen Mythologie Erwähnung findet und gemeinhin auch als Elfe gesehen wird. So werden beispielsweise in der Jüngerer Edda Licht- und Schwarzalben genannt.⁸¹ Im späteren Volksglauben des Mittelalters wurde der Alb gänzlich negativ gesehen. Oftmals mit Incubus oder Succubus gleichgesetzt, war man davon überzeugt, dass er nachts schlechte (oft sexuell geprägte) Träume bringt. Weiters findet sich in der deutschen Bezeichnung der Mandragora ein Bezug zum Geheimen, das veraltete Wort *raunen* existiert auch heute noch, findet jedoch kaum mehr Gebrauch.

Der Sage nach soll die Alraunenwurzel Glück bringen, schon in der Antike wurden ihr besondere Fähigkeiten zugesprochen, was wohl nicht zuletzt an den psychoaktiven Substanzen liegt, die in ihr schlummern.⁸² Deren Wirkung muss erstaunlich sein, zumal Hildegard von Bingen der Meinung war, es handele sich um einen Wohnort des Teufels. Wenn ein Mörder nackt auf einem Kreuzweg gehängt wurde, so soll, nachdem ihm im Augenblick des Todes ein letzter Samenerguss verlassen hatte, die Erde darunter befruchtet worden sein, weshalb man in der nächsten Vollmondnacht an dieser Stelle eine Alraune finden sollte. Beim Ausgraben der Wurzel würde diese einen tödlichen Schrei ausstoßen, weshalb man während dieser Tätigkeit die Ohren verschlossen halten sollte. Tritt nicht der sofortige Tod ein, so soll man zumindest dem Wahnsinn verfallen.⁸³ Wer eine Alraune besaß, lief jedoch Gefahr, von dieser besessen zu werden, was den eigenen Untergang nach sich ziehen soll.

Auf dieses Fundament stellt Ewers die Handlung seines Romans, der - trotz der eben beschriebenen mythischen Aspekte - an keiner Stelle offensichtlich mit dem Irrealen operiert. Monströse Spinnenwesen, Vampire oder Werwölfe sucht man hier vergebens.

81 Vgl. Stange (2004.), S. 274.

82 Vgl. Horst Miers, Lexikon des Geheimwissens. München: Goldmann. 1993. S.42.

83 Vgl. <http://www.hanns-heinz-ewers.com/zufall.htm> (7.4.2014)

Vielmehr handelt es sich während des Handlungsverlaufs um ein beharrliches Spiel mit dem Zufall, der allein deshalb bei den RezipientInnen nicht als solcher wahrgenommen wird, da man anfangs über die Sage in Kenntnis gesetzt wurde. Sabine Frost vertritt die Ansicht, dass der Zufall nur dann wirklich auffällt, wenn er massenhaft auftritt bzw. sich im Bereich extremer Situationen bewegt. Sie klassifiziert drei Arten von Ereignissen, die positiven, negativen und die normalen, wobei letztere in der Regel kaum Beachtung finden, da sie uns zu banal erscheinen. Sie schreibt weiter:

Eine sonderbare menschliche Eigenschaft ist das Vertrauen auf die gleichmäßige Verteilung des Zufalls. Jedoch hat der Zufall kein Gedächtnis und kann demnach nicht "gerecht" handeln. Ähnlich einem Würfelspiel wächst die Wahrscheinlichkeit, einen hohen Wurf zu erzielen nicht mit der Häufigkeit der Würfe. Jeder Wurf hält die gleichen Chancen bereit und welche Zahl dann tatsächlich liegt - das entscheidet nur der Zufall. Das Spekulieren mit der Wahrscheinlichkeit, wie eben beim Glücksspiel, dass nach unzähligen niedrigen Würfeln nun doch endlich ein hoher Wurf kommen muss, ist in dem Sinne recht unlogisch. Doch entgegen der Logik des Zufalls glauben wir an seine Gerechtigkeit: Soldaten suchen Schutz in Kratern in der Annahme, eine Bombe wird dort kein zweites Mal einschlagen bzw. gerät unser Glauben an die Gerechtigkeit des Zufalls erst dann ins Wanken, wenn beispielsweise mehrere Flugzeuge an ein und derselben Stelle abstürzen.⁸⁴

So lässt sich auch im Kontext der drei genannten Ereignisse kein Intervall bestimmen, welches Auskunft darüber gibt, welches Ereignis zu welchem Zeitpunkt eintreten wird. Eine Regelmäßigkeit ist somit nicht vorhanden, auch wenn diese angenommen wird. Mit dieser angenommenen Gleichmäßigkeit spielt Ewers sehr deutlich in seinem Roman. Zudem treten Bezüge zur Sage und anderen Mythen innerhalb der Handlung gehäuft auf, werden in die literarische Realität eingebettet und verunsichern das Publikum gezielt, sodass letztlich niemand mit Sicherheit sagen kann, was es genau mit den vielen rätselhaften Vorkommnissen auf sich hat. Liegen diese im Bereich des Möglichen? Oder sind sie dem Reich des Irrealen zuzuordnen? Diese Fragen begleiten die RezipientInnen während des Lesens. Der Bezug zu materiellem Besitz ist hier einer der offensichtlichsten Hinweise. Das geschaffene Wesen wird als eine Art Geldmagnet dargestellt, besonders Bodenschätze treten hier vermehrt auf und fallen der

⁸⁴ <http://www.hanns-heinz-ewers.com/zufall.htm> (7.4.2014)

Protagonistin sowie ihrem Vormund zu, was den Bezug zum Mythos noch unterstreicht, gilt die Erde doch als Geburtsstätte der Alraunenwurzel. Hier trifft man bereits auf ein wesentliches - wenn auch nur angedeutetes - irrationales Element, während Ewers gekonnt auch reale Bezüge herstellt, etwa wenn er das erschaffene Wesen mit einer starken sexuellen Aura zeichnet. Es ist bekannt, dass die Alraune durchaus auch als Aphrodisiakum genutzt wurde, Lust und Leidenschaft wurden also auch außerhalb des Sagenhaften durchaus mit der Pflanze in Verbindung gebracht. Dennoch baut sich die Wirkung des Romans verstärkt dadurch auf, dass der gehäufte Zufall als eine spezielle Form der Magie angesehen werden kann. Noch heute gilt die Alraune als DIE Hexenpflanze, Zauberei und Magie werden somit mit ihr assoziiert. Vor dieser Assoziation gibt es für die LeserInnen kein Entkommen. Besonders deutlich wird dies durch das Duell zwischen den Figuren Dr. Mohnen und Graf Geroldingen. Letzterer, der von der Protagonistin Alraune zuvor einen Brief mit einem vierblättrigen Kleeblatt erhalten hat, wird tödlich verletzt:

Die Kugel war in den Unterleib eingedrungen, hatte alle Eingeweide durchschlagen und war dann im Rückgrat stecken geblieben. Aber es war, als ob sie dahin gelockt worden sei mit geheimer Kraft: gerade durch die Westentasche war sie gedrungen, durch das Brieflein Alraunens, hatte das vierblättrige Kleeblatt durchschlagen und das liebe Wörtlein: >>Mascotte<< - ⁸⁵

Magisch konnotiert sind auch andere Objekte, etwa der Knobelbecher und die Würfel, die aus den Knochen der verstorbenen Eltern Alraunes hergestellt werden. Deren Körper werden der Anatomie übergeben und somit in die Obhut von cand. med. Fassmann:

Er vergaß sie während der Ferien und ließ sich dann, da er schon genug Schädel hatte und das Ding zu einem sauberen Präparat doch nicht mehr zu gebrauchen war, aus der Schädeldecke einen hübschen Knobelbecher machen. Er besaß schon fünf Würfel aus Wirbelknochen des hingerichteten Mörders Noerrissen, und benötigte für diese nun einen geeigneten Becher. Herr cand. med. Fassmann war

85 Hanns Heinz Ewers, Alraune – die Geschichte eines lebenden Wesens. München/Berlin: Manfred Pawlak. 1973. S. 214

nicht abergläubisch, aber er behauptete, daß dieser Schädelbecher beim Ausspielen von Frühschoppen ganz außerordentliche Dienste leistete.⁸⁶

Wie genau diese außerordentlichen Dienste beschaffen sind, wird nicht näher beschrieben. Letztlich werden die genannten Utensilien als Glücksmagneten dargestellt, denn als Fassmann sein Examen bei dem gefürchteten Prüfer ten Brinken absolviert, besteht er dieses erfolgreich, auch wenn - wie angedeutet wird - der Professor von ihm Becher und Würfel verlangt, ein Umstand, der als eine Art von Erpressung gedeutet wird. Nichtsdestotrotz verhalfen sie ihrem Besitzer zum Erfolg. Alraune, sowie Becher und Würfel, haftet somit stets das Magische an. Hier wird auf einen Zustand fokussiert, den Freud für Zivilisationsmenschen als überwunden ansieht. Den Animismus, also die Überzeugung, die ganze Welt wäre beseelt und ließe sich durch Gedanken oder Wünsche formen und beeinflussen, sieht er lediglich noch im Weltbild von Kindern und betitelt diesen als eine *narzisstische Selbstüberschätzung*.⁸⁷ Die Annahme, dass der moderne Zivilisationsmensch diesen Zustand hinter sich gelassen hat, bedeutet jedoch nicht, dass davon nicht weiterhin eine Faszination ausgeht. Die Beschäftigung mit dem Magischen ist durchaus lustvoll, dies zeigt sich nicht nur in dem präsenten Boom der Fantasyliteratur. Auch die heute starke Popularität esoterischer Werke und AutorInnen mag u.a. auf diesen Umstand zurückzuführen sein. Hier könnte man den Wunsch nach einer „Wiederverzauberung der Welt“ sehen, um der nüchternen Betrachtungsweise des alltäglichen Lebens zu entkommen. Die Ambivalenz wird in der Beschäftigung mit dem magischen Weltbild zumeist dann ersichtlich, sobald es von offensichtlich destruktiven Elementen infiltriert wird. Mit diesem Lust-Unlust-Prinzip wird innerhalb der Schauerliteratur häufig operiert, der klassische Kampf des Guten gegen das Böse erzielt gerade in dessen Rahmen seine Wirkung beim Publikum.

Ewers spielt in seinem Werk auch auf die Dichotomie von Zauberei und Religion an, wie sie seit dem Aufkommen des Christentums auf dem europäischen Kontinent besteht. Hierfür führt er zwei Symbole an, einerseits das knorrige Alraunenmännlein, das im Haus der Gontrams seinen Platz hat und durch sein „zufälliges“ Abfallen von der Wand für die Schöpfung jener Gedanken verantwortlich gemacht werden kann, die letztlich den künstlichen Zeugungsakt ersinnen. Zugleich gibt es einen Schutzheiligen, der über das Anwesen des Geheimrats ten Brinken wachen soll, den Johann von Nepomuk. Kann die Alraune als ein okkultes Symbol gesehen werden, deren Bedeutung

⁸⁶ Ewers (1973), S 133

⁸⁷ <http://www.uni-frankfurt.de/fb/fb10/IDLD/NDL/mitarbeiter/lehrende/profs/geulen/downloads/Literaturtheorie7.pdf> (19.4.2014)

ein irreales magisches Weltbild transportiert, steht diesem der christliche Heilige diametral gegenüber. Anders als bei Gotthelf wird die christliche Religion zwar nicht als sicherer Hafen vor den Unruhen des Schicksals über- bzw. gezeichnet, dennoch scheint letztlich der Heilige die Oberhand zu behalten. Der Neffe Frank Braun spricht Johann von Nepomuk - mehr im Übermut, als aus tiefem Glauben - an, er möge ihn vor der Liebe schützen. Zwar verliebt sich Braun später in Alraune, dennoch ist er der einzige männliche Charakter, der überlebt, obwohl er sich dieser auf der Gefühlsebene angenähert hat. Obwohl die übermäßige Hervorhebung des Christentums fehlt, suggeriert der Roman auf der einen Seite, dass das Okkulte aufregend und abwechslungsreich ist, dass von diesem zwar eine Faszination ausgeht, der man sich schwerlich entziehen kann, dennoch wird andererseits offensichtlich, dass die Anhäufung unerklärlicher Phänomene unberechenbar in Erscheinung tritt. Nicht selten werden diese begleitet von persönlichem Ruin oder sogar vom Tod, der sein Recht auf das Leben der Sterblichen einfordert. In der Taufszene lässt sich ein weiteres Indiz dafür finden, dass das Okkulte und das Christentum als polare Gegensätze dargestellt werden:

Es wird dann weiter berichtet, daß das Baby, das er einstweilen in der Klinik selbst unter der Obhut der Oberwärterin gelassen habe, ein ganz ungewöhnliches stilles und zartes Kind sei. Nur ein einziges Mal noch habe es geschrien und zwar bei der Gelegenheit der heiligen Taufe, die der Kaplan Ignaz Schröder im Münster vornahm. Da allerdings habe es fürchterlich gebrüllt, [...].

Von dem Augenblick an, als man es hinaustrug aus dem Hause, habe es begonnen zu schreien und habe nicht eher wieder aufgehört, bis es wieder von der Kirche dorthin zurückgebracht worden sei. Im Münster selbst sei sein Geschrei so unerträglich gewesen, daß Seine Hochwürden die heilige Handlung nach Möglichkeit beschleunigt habe, um nur sich selbst und die Anwesenden bald von diesem greulichen Ohrenschmause zu befreien.⁸⁸

Es mag prinzipiell nicht seltsam anmuten, dass ein Kind im Rahmen eines Taufrituals unruhig ist. Der Kontext lässt jedoch erahnen, dass Alraune als Wesen, das der okkulten Sphäre zugeschrieben werden kann, ein christliches Ritual ablehnt, das an ihrem eigenen Leib vollzogen wird. Diese Ahnung unterstreicht Ewers durch die Beschreibung, das Kind habe geschrien, sobald man sich in Richtung Kirche aufmachte und erst dann mit dem Schreien geendet, als man es wieder nach Hause gebracht hatte.

88 Ewers (1973), S 139

Hier wird mit einer grundsätzlichen Skepsis gegenüber dem Zaubenhaften gearbeitet. Zauberei ist im Kontext des Christentums grundsätzlich von Magie zu unterscheiden, wie ein Blick in die Renaissance zu zeigen vermag (auch, wenn diese Differenzierung heute kaum noch Beachtung findet). Zauberer galten in der mittelalterlichen Tradition stehend, „Disziplinen“ wie die Geomantie, Pyromantie, Hydromantie, Chiromantie oder meist nicht näher definierte Schwarzkünste waren hier angesiedelt und rekurrten auf Autoritäten wie Isidor von Sevilla. Dieser Art von Zauber stand man - besonders in gebildeten Kreisen - skeptisch gegenüber, wie zahlreiche Berichte aus dem 16. Jahrhundert zu belegen wissen.⁸⁹ Im Gegenzug dazu können die Renaissancemagier genannt werden, die sich durch Techniken, die als „höher“ klassifiziert wurden, um die Erfassung des Göttlichen bemühten. Magie und Wissenschaft bildeten hier oftmals noch eine untrennbare Einheit. Als eine solche höhere Technik kann beispielsweise die Kabbala genannt werden. Zu den prominentesten deutschen Vertretern dieser Magie gehörten Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim sowie Theophrastus Paracelsus von Hohenheim. Es muss jedoch gesagt werden, dass die Grenze zwischen Zauberei und höherer Magie nicht bindend festgeschrieben war. Die individuellen Meinungen zu den alten mantischen Künsten wichen durchaus voneinander ab, so war Paracelsus beispielsweise selbst der Nekromantie gegenüber positiv gestimmt. Folgt man jedoch dieser wagen Trennung von Zauberei und Magie, so kann die Macht, die Alraune umgibt und (möglicherweise) durch sie wirkt, wohl eher dem ersteren Bereich zugeschrieben werden.

Eine weitere Gradwanderung an der Grenze zwischen dem Irrealen und der dargestellten literarischen Realität findet sich im Geburtsvorgang der Protagonistin Alraune:

Weiter war erwähnt, dass das Kind, ein Mädchen, sogleich noch im Mutterleibe, ein ganz außerordentliches Geschrei erhob, so heftig und so durchdringend schrill, wie es weder die beiden Herren noch die assistierende Hebamme je bei einem Neugeborenen erlebt hätten. Das Geschrei habe beinahe etwas Bewußtes gehabt, als ob das Kind bei der gewaltsamen Lostrennung von dem Mutterschoße außerordentliche Schmerzen empfunden hab; es sei so eindringlich und entsetzlich gewesen, daß sie sich eines gewissen Grauens kaum hätten enthalten

⁸⁹ Vgl. Frank Baron Winkler, *Faustus – Geschichte, Sage, Dichtung*. München: Winkler Verlag. 1982. S.24f

können, ja, daß sein Kollege, Dr. Perscheidt, sich habe niedersetzen müssen, während ihm ein kalter Schweiß aus den Schläfen gebrochen sei.⁹⁰

Der Zusammenhang mit dem gellenden Schrei, den die Alraunenwurzel der Sage nach von sich geben soll, so ein Mensch sie auszugraben versucht, ist an dieser Stelle offensichtlich. Doch auch physisch weist das Baby ein Merkmal auf, der auf das Irreale rekurriert:

Die Hebamme habe beim Baden sofort bei dem überhaupt sehr zarten und dürrtigen Kind eine außergewöhnlich stark entwickelte Atresia vaginalis festgestellt, so zwar, daß auch die Haut beider Beine, bis oberhalb der Knie, zusammengewachsen sei. Diese merkwürdige Erscheinung sei aber nach eingehender Untersuchung nur eine oberflächlich Verbindung der Epidermis, die durch eine baldige Operation leicht behoben werden könne.⁹¹

Mag man bei dieser Degenerationserscheinung von Zufall sprechen, bezieht man die Tatsache ein, dass der Vater Alraunes als erblich belastet geschildert wird? Der Samenspender, der von Trinkern abstammt, weist als Geburtsfehler fehlende Finger an der Hand auf. Wieder bleibt es im Ermessen der LeserInnen, ob man in der abnormen Physis von Alraune eine Resonanz zu dem Alraunenmännlein sehen möchte oder eine körperliche Vererbung innerhalb ihrer Blutlinie. Da nie Sicherheit besteht, ob das Geschehen nun dem Okkulten oder dem Zufall, dem Irrealen oder einer möglichen Realität zugeschrieben werden kann, wird gerade durch diese Gradwanderung das Schauerliche etabliert und transportiert. Die Anhäufung von Zufällen, die ein persönliches Glück oder Unglück noch begünstigt, findet sich in der Erfahrungsdimension der meisten Menschen wieder. Hier schlägt Ewers einen Bezug zur außerliterarischen Realität und berührt damit die Erfahrungswelt seines Publikums. Was das Schauerliche hier noch zu steigern scheint, ist die Tatsache, dass es gegen das Wesen Alraune keinerlei Abwehrmöglichkeiten gibt. Hilft gegen den Vampir noch das Kruzifix, gegen eine monströse Spinne der aufrechte Glaube an Gott, so sind die Opfer Alraunes dieser wehrlos ausgesetzt. Schon im Kloster stiftet das junge Mädchen die Mitschülerinnen zur Tierquälerei an.⁹² Selbst der gutmütige Wolfram Gontram wird unter dem Einfluss Alraunes zum Tierpeiniger, obgleich er während seiner Tat mehr zu

90 Ewers (1973), S 131 & 132.

91 Ewers (1973), S. 132.

91 Vgl. Ewers (1973), S. 160.

leiden scheint als das gequälte Tier.⁹³ Die Kunst der Manipulation wird von der Protagonistin somit bereits im Kindesalter gewissenlos eingesetzt. Durch ihre Geisteskraft und sexuelle Ausstrahlung vermag sie Macht über andere auszuüben, Männer sind hiervon ebenso betroffen wie Frauen. Im krassen Gegensatz zu ihrem Einfluss, den das Mädchen auf seine Umwelt nehmen kann, steht ihre körperliche Konstitution. Sie wird schon als Kind schlank und zerbrechlich beschrieben, jugendhafte Züge haften ihr bereits in diesem Alter an. Die Androgynie dieses Wesens wird letztlich zum Grundstein für die sexuelle Macht, die es auch im Erwachsenenalter innehat. Ewers steigert im Laufe des Romans Alraunes Exzesse zu einem tödlichen Spiel mit dem Sadismus, dem Masochismus und letztlich dem Vampirismus, wobei auch laufend homoerotische Elemente präsent sind.

Dem Fehlen jeglicher Verteidigungsmaßnahme gegen die Macht Alraunes muss noch hinzugefügt werden, dass sie über ein hohes Maß an körperlicher Widerstandskraft verfügt. Diese kann etappenweise sogar als eine Form der Unverwundbarkeit gedeutet werden. So erkrankt sie beispielsweise nie, Masern und eine Typhusepidemie gehen spurlos an ihr vorüber und sogar einen Autounfall, der für den männlichen Fahrer tödlich endet, überlebt sie mühelos. Besonders anschaulich wird ihre körperliche Robustheit bei der Berührung mit Brennnesseln und japanischen Primeln:

Und Alraune brach, eine Blüte um die andere. Sie mußte hinaufklagen, hoch sich recken, überall kamen ihre Arme in Berührung mit den giftigen Blättern. Aber nirgends zeigte sich der brennende Ausschlag.

>>Sie ist also immun<<, murmelte der Professor.⁹⁴

Fände die Protagonistin am Ende nicht den Tod -kurz nachdem auch das Alraunenmännlein zerstört wird -, man könnte sie für unantastbar und unverwundbar halten.

Bemerkenswert erscheint es auch, dass der Roman nicht aus der Innensicht des erschaffenen Geschöpfes erzählt wird, seine Perspektive bleibt den RezipientInnen verborgen. Motivation und Beweggründe für das Handeln Alraunes bleiben damit stets ungewiss, sie liegen im Geheimen. Dies schafft Distanz zu den LeserInnen, das Mädchen wird nicht zur Identifikationsfigur. Obgleich Alraunes Charakter damit zwar

93 Vgl. Ewers (1973), S. 162.

94 Ewers (1973), S. 148.

keine Tiefendimension erhält, trägt diese Darstellungsform doch dazu bei, sie dämonisch, gefühlskalt und unberechenbar in Erscheinung treten zu lassen. Die Reaktionen der literarischen Charaktere auf das Wesen und seine Wirkung gestalten sich unterschiedlich, transportieren aber auch hier Stimmung zu der Leserschaft. Die sexuelle Faszination dominiert meist. Dies wird bereits im Internat deutlich, die MitschülerInnen Alraunes scheinen ihr hörig zu sein. Raspe, der Chauffeur des Fräuleins, verfällt dieser sogar, obwohl er verheiratet ist. Die übrigen Bediensteten des ten Brinken – Stammsitzes treten Alraune skeptisch gegenüber. Dies tut auch der Rechtsanwalt Manasse, der sogar schützend einzugreifen versucht, was allerdings bezogen auf Wolf Gontram misslingt. Die voyeuristisch gezeichnete Fürstin Wolkonski reagiert auf den Unwillen der Protagonistin, sie vor dem Ruin zu bewahren, sogar mit Hysterie und Wutanfällen. Die Bandbreite der Wirkung, die das geschaffene Wesen in seinem Umfeld auszulösen vermag, ist somit weit angelegt, obgleich sexuell angelegte Reaktionen dominieren und sich häufig mit Skepsis und sogar Schauer verbinden, da sich das Wesen Alraunes nicht genau fassen lässt, wie noch gezeigt werden wird.

5.2 Die künstliche Erschaffung von Leben

Das Erschaffen von Leben außerhalb des konventionellen Zeugungsaktes scheint eine tiefverwurzelte Sehnsucht des Menschen zu sein, zumal sich derartiges Gedankengut bereits in der antiken Mythologie finden lässt. Obgleich die Moderne oftmals als Abkehr von antiken Traditionen gesehen werden kann, erscheint es in Zusammenhang mit Ewers' Roman unumgänglich auf das Alter dieses Menschheitstraumes hinzuweisen. So erzählt bereits der Pygmalion-Mythos von der künstlichen Erschaffung eines Wesens durch die menschliche Hand, obgleich hierbei auch eine göttliche Komponente zum Tragen kommt.⁹⁵ Der Wunsch des Menschen, selbst schöpferische Macht zu erlangen, ist somit ein alter. Auch in anderen Kulturen finden sich Darstellungen zu diesem Thema, vorwiegend in Schöpfungsmythen werden solche Prozesse des Erschaffens von Leben beschrieben, hier jedoch meist ausgehend von einem oder mehreren göttlichen Instanzen. So wird beispielsweise in der germanischen Mythologie das erste Menschenpaar - genannt Ask und Embla - von der Trinität Odin, Hönir und Lodur aus Bäumen geformt.⁹⁶ Doch auch innerhalb der Schauerliteratur tritt

⁹⁵ <http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb1/prof/PSY/HBF/mindmag82-tgb.pdf> (8.4.2014)

⁹⁶ Vgl. Stange (2004), S. 15.

diese Thematik häufig auf, etwa bei E.T.A. Hoffmann, der gekonnt in *Der Sandmann* mit den Ängsten seiner Zeitgenossen spielt, indem er aus alchemistischen Vorgängen künstlich ein Wesen in die Schöpfung treten lässt, welches selbst auch künstlich konstituiert ist, ohne dass dies für Uneingeweihte zunächst offensichtlich wäre. Neben den bereits erwähnten Vorgängen, die in *Alraune* als magisch konstituiert angesehen werden können, spielen innerhalb dieses Motivs auch bei Ewers alchemistische Einflüsse eine Rolle. Miriam Racker schreibt:

Zur Zeit des ausgehenden Mittelalters, da die Beschäftigung mit der Alchemie ihren Höhepunkt erreicht hatte und zugleich ihr rascher Niedergang einsetzt, wird der eigentliche Homunkulus-Gedanke, die Idee von der Erzeugung eines organischen Menschen mittels chemischen Prozessen, geboren. Der Weg, der nun eingeschlagen wird, weicht wesentlich ab von allen bisher begangenen. Der Homunkulus ist zu recht das Produkt jener Epoche, die den Uebergang von kirchlicher Befangenheit zu freier Forschung bedeutet, die zwar noch erfüllt ist von Bildern und Gedanken, die jahrhundertlang die Menschheit in Bann hielten, leidenschaftlich jedoch nach neuen Erkenntnissen strebt. Ein Mensch, in dem diese Richtungen mit besonderer Kraft zusammenfließen, ist Theophrastus Paracelsus von Hohenheim, der in mehr als einer Beziehung ein Repräsentant seiner Zeit genannt werden kann. Mit seinem Namen ist nicht nur die Homunkulus-Idee untrennbar verknüpft. Wohl berichtet die Sage auch von anderen Alchemisten, die Homunkuli geschaffen hätten, von Paracelsus besitzen wir jedoch das authentische Zeugnis dafür, dass sich die Gelehrten jener Zeit mit diesem Problem beschäftigt haben.⁹⁷

Im Rahmen der Alchemie treffen sich somit zwei Weltbilder, einerseits das Alte, mythisch geprägte, andererseits das Neue, welches sich bereits durch sein Streben nach wissenschaftlicher Methodik und Erkenntnis auszeichnet. Dieses Element lässt sich auch in *Alraune* erkennen. Es wird zwar Bezug zu der alten Sage genommen, der eigentliche Zeugungsakt wird jedoch streng wissenschaftlich als künstliche Befruchtung beschrieben, der sich frei von jeglichen übernatürlichen Einflüssen vollzieht. Eine weitere Rolle spielt hier der im 20. Jh. präsente Sozialdarwinismus. Markus Vogt schreibt:

97 Miriam Racker, *Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Diss.: Wien 1932. S.9.

Der Sozialdarwinismus stellt keine in sich geschlossene oder auch nur kohärente Theorie dar. Er ist voller logischer Brüche und hat keine klare innere Einheit, sondern spaltet sich in eine Unzahl unterschiedlicher Richtungen und Synthesen mit anderen Traditionen auf. Bemerkenswert ist dabei, dass sich teilweise völlig inkonsequente Ausdeutungen von Darwins Evolutionstheorie als die wirkmächtigsten Varianten entfaltet haben. Enorme Breitenwirkung konnte der Sozialdarwinismus gerade dadurch erreichen, dass er ein sehr offenes, variables und damit an die jeweiligen Bedürfnisse und Traditionen anpassungsfähiges Konzept darstellt. Löst man nämlich die Lehre Darwins aus ihrem biologischen Kontext, werden zahlreiche Begriffe so unbestimmt und vieldeutig, dass sie einen überaus breiten Auslegungsspielraum offen lassen.⁹⁸

Dem Sozialdarwinismus haftet somit eine Reihe von Mängeln an, weshalb er in der heutigen wissenschaftlichen Diskussion als diskreditiert gilt. So lässt sich beispielsweise keinesfalls von einem kausalen Zusammenhang zwischen (angenommenen) angeborenen Fähigkeiten wie Fleiß und wirtschaftlichem Erfolg im Leben eines Menschen sprechen. Und auch ein biologisch begründbarer Rassenbegriff wurde längst ad absurdum geführt. Trotzdem lässt sich in Ewers' Roman deutlich die Idee erkennen, positives oder negatives Erbmaterial ließe sich nach bestimmten Vorstellungen und Wünschen manipulieren, kontrollieren und weitergeben. Zwar ist diese Verbindung im Roman stets auch magisch geprägt (bzw. vom Zufall bestimmt), dennoch lassen sich hier Einflüsse der zeitgenössischen Vererbungslehre erkennen, wodurch der Bezug zur außerliterarischen Realität hergestellt wird. Letztlich lässt sich ein Spannungsfeld zwischen dem Natürlichen und dem Widernatürlichen feststellen, die LeserInnen werden angesichts der zahlreichen verwerflichen Taten der literarischen Charaktere zu einem moralischen Urteil motiviert. So stellt die Handlung auch die stets präsente Frage, wieweit der Wissenschaftler gehen darf, welche Grenzen überschritten oder gewahrt werden müssen?

⁹⁸ http://www.kaththeol.uni-muenchen.de/lehrstuehle/christl_sozialethik/personen/1vogt/texte_vogt/vogt_sozialdarwin-tp.pdf (21.4.2014)

5.2.1 Schöpfer und Geschöpf

Der Geheimrat ten Brinken trägt dennoch die Züge eines Alchemisten. Zwar gilt er als akademisch anerkannte Persönlichkeit, der in seinem Umfeld - trotz zweifelhaftem Charakter - Anerkennung und Respekt genießt. Dennoch vollzieht Ewers auch hier eine Gradwanderung, indem er einerseits mehrfach darauf hinweist, der Geheimrat würde nicht an das Übernatürliche glauben, andererseits jedoch immer wieder das Vermehren von Geld und Gut in Zusammenhang mit Alraune setzt:

Die Alraune zieht Gold aus dem Boden, dachte er, und so blieb er bei dem, was mit der Erde zusammenhing. Er glaubte nicht eine Sekunde lang selbst daran; aber doch hatte er bei jeder wildesten Grundspekulation das sichere Vertrauen, daß sie gelingen müsse. Alles andere lehnte er ab, ohne es auch nur zu prüfen.⁹⁹

So überlässt der Professor es ihr mehrfach, Orte ausfindig zu machen, an denen Bodenschätze verborgen sind. Woher er das sichere Vertrauen für seine Erfolge bezieht, wenn nicht aus dem Glauben an Alraunes Fähigkeiten, bleibt unerwähnt. Letztlich ist aber auch der bereits erwähnte Erwerb des Knobelbechers und der Würfel auffällig, zumal der Professor sogar zu Erpressung greift, um in deren Besitz zu kommen, wie der Erzähler es andeutet. Äußerlich als Wissenschaftler gezeichnet, enthält dieser Charakter unter der Oberfläche durchaus die Züge eines alten Alchemisten, der danach trachtet die Welt hinter der Welt zu ergründen und diese zu manipulieren. Hierauf spielt auch Frank Braun gegenüber seinem Ohm Jakob an:

Schaff ein Alraunenwesen: eines, das lebt, eines, das Fleisch hat und Blut! – Du kannst es, Onkel, du allein und sonst kein Mensch auf der Welt!¹⁰⁰

Auch an späterer Stelle stachelt der Neffe die Hybris des Professors an und tritt in diesem Rahmen als übermütiger Versucher auf:

Dann mußt du es tun, und nichts wird dich mehr retten. Denn es ist dir etwas gegeben, was nur einem wird unter aber Millionen Menschen: *es ward dir die*

⁹⁹ Ewers (1973), S. 145.

¹⁰⁰ Ewers (1973), S. 45.

*Möglichkeit - - Gott zu versuchen! Wenn er lebt, dein Gott, so muss er dir Antwort geben auf diese freche Frage!*¹⁰¹

Nach dem geglückten Zeugungsakt und der erfolgreichen Geburt Alraunes, scheint sein wissenschaftliches Weltbild nach und nach ins Wanken zu geraten. Das laufende Gewinnen in geschäftlicher Hinsicht bekräftigt den in ihm schlummernden Glauben an die Fähigkeiten Alraunes, welcher letztlich die Oberhand gewinnt. Das Okkulte, wofür die erschaffene Alraune symbolisch steht, übermannt den Geheimrat, und letztlich führt es ihn in sein Verderben. Wie sonst wäre es zu erklären, dass er Frank Braun aus Rachegeleuten zu Alraunes Vormund bestimmt, in der Hoffnung sie würde diesen ebenfalls vernichten? Zu diesem Zeitpunkt muss der Geheimrat ten Brinken somit längst von der übernatürlichen Wirkung seiner Schöpfung überzeugt sein.

Hier lässt sich bereits auf die Hybris verweisen, die den Geheimrat und seinen Neffen auszeichnet, und ersteren schließlich zu Fall bringt. Innerhalb der Literatur wird der Wunsch nach der unkonventionellen Erschaffung von Leben oftmals von der Hybris-Thematik begleitet. Darf es sich der Mensch anmaßen Gott zu spielen? Darf der Mensch selbst zum Schöpfer werden? Schon der Titel von Mary Shelleys berühmtesten Werk *Frankenstein oder Der Moderne Prometheus* impliziert die Auseinandersetzung mit dieser extremen Form der Selbstüberschätzung des Menschen im Zuge des künstlichen Erschaffens von Leben. Der Mythos vom Golem sei an dieser Stelle lediglich erwähnt, bildet er doch eine bemerkenswerte Ausnahme, da hier der Hybris-Gedanke keine zentrale Rolle spielt. Die Grundidee ist von dem antiken Vorläufer und damit einer alten Tradition abgekoppelt. Ein echter Rabbiner gilt als in die Mysterien eingeweiht, er hat die „richtige Religion“ und darf – als Beweis für seine Treue zu Gott – ein künstliches Wesen erschaffen. Diese Vorstellung steht bereits in direktem Zusammenhang mit kabbalistischem Gedankengut.

In Ewers' Roman wird der Schöpfer von seinem Geschöpf vernichtet. Der pädophile Geheimrat unterwirft sich zunächst seinem Wesen, wird letztlich durch ihre unerwiderte Liebe aber in den Selbstmord getrieben. Das Blatt hat sich für den Professor damit zur Gänze gewendet, denn eingangs fühlt er sich - wie auch Frank Braun - Alraune überlegen. Petra Porto verweist hier darauf, dass sich der männliche Intellekt über die

101 Ewers (1973), S. 55.

weibliche Naturerscheinung stellt, diese Hierarchie wird letztlich in ihr Gegenteil verkehrt.¹⁰²

Das Springen zwischen wissenschaftlichem und mythischem Weltbild findet auch in Bezug auf Alraunes Schöpfungsprozess Anwendung. Obwohl als Produkt der Wissenschaft dargestellt, fehlt der Bezug zur Sage nicht. Für diese wählte der Autor das vertrocknete Alraunenmännlein als Repräsentant, das anwesend ist, während Frank Braun seines Onkels Motivation zu entflammen versucht. Das Männlein ist somit Zeuge der eigentlichen Geburtsstunde Alraunes, in der von ihrem Erzeugen erstmals gesprochen wird. Ob dieses selbst durch seine Präsenz einen übernatürlichen Einfluss auf die beiden Männer - oder generell seine Umwelt - ausübt, bleibt unerwähnt, kann aber vermutet werden. Zumal es durch sein Herunterfallen von der Wand schon zuvor eine Art von Eigenleben gezeigt hat. Oder war auch dies nur Zufall?

5.3 Das Weibliche

Sieht man von der Protagonistin ab, werden die meisten Frauen bei Ewers gänzlich einfältig beschrieben. Hierbei spielt es kaum eine Rolle, welche soziale Herkunft diese aufzuweisen haben. Angesichts dieser einfach gestrickten weiblichen Charaktere, die zusätzlich häufig sexualfixiert dargestellt werden, verwundert es wenig, dass sich Männer hier stets als überlegen präsentieren, sieht man einmal von Wolfram Gontram ab. Einzig an Alraune selbst scheitern diese. Ansonsten gelingt die Kontrolle der Frauen durch die Vertreter des männlichen Geschlechtes. So zeigen sich die Freundinnen Frieda Gontram und Prinzessin Wolkonski schon im zarten Mädchenalter an potentiellen Liebhabern interessiert. Sie empfinden die Schilderungen über den Lustmörder, von dem Justizrat Gontram (angeblich) zu berichten weiß, als belustigend. Auch werden sie als Zuhörerinnen von Dr. Mohnen genannt, der ihnen zweideutige Geschichten erzählt.¹⁰³ Diese angedeutete Sensationsgeilheit entlädt sich in der Fürstin Wolkonski in ihrer ganzen Bandbreite, die sich noch dazu wenig standhaft zeigt, lässt sie sich doch vom Geheimrat zum Kauf eines Schlosses überreden. Zudem nutzt er ihre Leichtgläubigkeit aus, er verwickelt sie in zwielichtige Geschäfte, weshalb nach dem Tod des Professors auch der finanzielle Ruin auf sie wartet. Einzig hier zeigt die Fürstin

102 Vgl. Petra Port, Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte der literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890 – 1930). München: belleville Verlag Michael Farin. 2011.

103 Vgl. Ewers (1973), S. 24

plötzlich Kampfkraft, will die unwillige Alraune dazu bewegen, ihren Untergang zu verhindern. Als ihr dies nicht gelingt, holt sie zu einem letzten verzweifelten Schlag aus, sie offenbart Alraune die Umstände ihrer Erschaffung ebenso wie die Identität ihrer Eltern. Ihren Untergang wendet sie damit nicht ab - ebenso wenig den ihrer Tochter, der Gräfin Olga.

Alma Raune, die Mutter von Alraune, wird ebenfalls leichtgläubig dargestellt, die Manipulationskünste von Frank Braun treiben die Frau in die Hände des Professors, aus dessen Fängen sie nicht mehr entkommen soll. Auch die anderen Dirnen, denen man auf der Suche nach einer geeigneten Gebärmachine begegnet, werden kleingeistig beschrieben, hier etappenweise in einer Art, die schon als belustigend bezeichnet werden kann:

Da fuhr sie auf. >>Wat? Meerschweine? – En Schwein bin ick, meinswegen – sohar `ne olle Sau! Aber ein Meerschwein – dat hat mir noch keiner jesagt! Und du, jlatzköppiger Igel, willst, da tick mir von euch behandeln lassen soll wie en Meerschwein? – Nee, verstehste, det macht Jenny Lehmann nich!<< ¹⁰⁴

Die derbe Sprache, derer sich die Prostituierte bedient, zeigt nicht allein ihr Bildungsniveau auf, sie ist auch grundlegend voller sexueller Anspielungen. Das Animalische wird allein durch die Nennung dreier Spezies aus dem Tierreich unterstrichen, die Frau wird hier auf die pure Sexualität reduziert. Dies scheint maßgeblich für den Erfolg bei der Suche nach einer Kandidatin für die bevorstehende künstliche Befruchtung zu sein:

Er ging langsam durch den Saal, betrachtete die Dirnen. Aber er fand keine, die ihm lasterhaft genug erschien. Da war überall noch ein letzter Rest bürgerlicher Ehrbarkeit, irgendein instinktives Sicherinnern der Zugehörigkeit zu irgendeiner Gesellschaft. Nein, nein, da war keine, die losgelöst war von allem, die frech und selbstbewußt ihren Weg ging: da seht – ich bin eine Hure. ¹⁰⁵

Dieser Umstand wird auch bei der Analogie ersichtlich, die Frank Braun mit der Erde herstellt. Entammt die Alraunenwurzel noch dem Schoße von Mutter Erde, muss es bei der Gebärenden eine Frauengestalt sein, die zur schamlosen Metze geboren wurde:

104 Ewers (1973), S. 87 & 88.

105 Ewers (1973), S. 81.

Aber die Erde ist auch die ewige Metze, sie ist allen dienstbar. Sie ist die ewige Mutter, ist die immer feile Dirne für unendliche Milliarden. Keinem versagt sie den geilen Leib, jeder, der will, mag sie haben. Alles, was Leben hat, befruchtet ihren gebärfreudigen Schoß, durch die Jahrtausende hin.¹⁰⁶

Hier bricht Ewers mit der Tradition. Gilt die Erde in zahlreichen Mythen noch als Mutter Natur, als große Lebenserhalterin, die ehrwürdig in Erscheinung tritt, erfährt sie im Roman durch diese Darstellung eine Abwertung und Reduktion. Die Gaia der Griechen, die Nerthus der Germanen, die Dana der Kelten, die Pacha Mama südamerikanischer Kulturen – hier wird sie zur Hure, manipulierbar durch den Mann. Ihre einzige Bestimmung ist das Gebären, – und in diesem Fall – wenn der Mann es wünscht. Alma Raune gilt als Äquivalent zur Mutter Erde. Wobei an dieser Stelle darauf hingewiesen werden muss, dass Ewers Fruchtbarkeit, welche gemeinhin mit positiver Gesundheit in Verbindung gebracht wird, und Prostitution, in der Regel eher als negativ, verrucht und mit Krankheit beladen dargestellt, nicht als unvereinbare Gegensätze positioniert. So wird gerade hier deutlich, dass Prostitution bei Ewers eine andere Darstellung erlebt, als sie dies bei Gotthelf erfährt. Der strenge christliche Kontext erlaubte es dem Autor Bitzius nicht anders, als diese von ihrer schlechten und sündigen Seite zu zeigen. Unterschwellig mag hier auch Krankheit eine Rolle spielen, wie dies die infektiöse Verbreitung der Spinne vermuten lässt. Typischerweise tritt der Versuch der Prostitution den LeserInnen auch genau in jener Szene entgegen, in der auch der Teufel präsent ist. Der Höhepunkt ihrer Darstellung bei Ewers macht den Unterschied deutlich:

Ihr Leib hob sich, ihre Brüste reckten sich, den Männern zu. Heiße Lust jauchzte ihr weißes Fleisch, geile Gier strömte ihr Blut durch die blauen Adern. Und ihre Blicke und ihre bebenden Lippen, und ihre verlangenden Arme und fordernden Beine und ihre Hüften und Brüste schrien die wilde Sehnsucht: Empfangen - empfangen! Keine Dirne mehr schien sie – war, aller Hüllen entblößt, frei aller Fesseln des Weibes letztes, gewaltiges Urbild: nur Geschlecht vom Scheitel bis zur Sohle.¹⁰⁷

106 Ewers (1973), S. 52 & 53.

107 Ewers (1973), S. 103.

Prostitution wird bei Ewers somit zu einem zentralen Element, die Darstellung der Hure ist durchaus typisch für die Literatur der Moderne:

Walter Benjamin konstatiert, sie stelle ein Bild des Warenfetisches dar, mithin der kapitalistischen Gesellschaft der Moderne.¹⁰⁸

Die Mutter Alraunes wird frei von gesellschaftlichen Konventionen zu DEM Weib, erfährt aber auch einen Prozess der Verdinglichung. So wenig respektvoll sich ihre Beschreibungen gestalten, so wird auch mit ihr umgegangen. Manipuliert durch die Lügengeschichten Brauns, bei dem sie vorerst wenigstens als Gesprächspartnerin auftreten darf, treibt dieser sie in die Fänge des skrupellosen Geheimrats ten Brinken. Ab hier lässt sie der Erzähler kaum noch das Wort ergreifen, die Entmenschlichung des Charakters schreitet voran. Professor ten Brinken lässt sie einweisen und – da er sie nicht zu bändigen weiß – sogar inhaftieren. An der Gefangenen wird dann letztlich die künstliche Befruchtung durchgeführt. Im hier beschriebenen Kontext kann dies durchaus als Misshandlung betitelt werden, an der mehrere Personen bewusst beteiligt sind. Hier setzt auch der Schauer ein. Denn weder der Geheimrat noch sein Neffe zeigen Anzeichen von Bedenken, Mitgefühl oder Reue. Schon die Verurteilung des inszenierten Einbruchs macht die Kältherzigkeit deutlich, mit der hier gegen die Frau vorgegangen wird. Einzig Dr. Petersen tritt kurzfristig als Stimme des Gewissens auf den Plan, vermag sich aber nicht gegen den dominanten Geheimrat durchzusetzen. Mit eisiger Entschlossenheit besiegeln die Männer das Schicksal der Frau, ein Entkommen ist ausgeschlossen. Auch nach dem Tod wird ihr kein Respekt entgegengebracht, eine Bestattung findet nicht statt. Sie wird dem Anatomieinstitut überstellt. Als auch dieses keine Verwendung mehr für die Überreste hat, werden Knochen und Fleischfetzen in einer Grube hinter dem Institut verscharrt. Ein solcher Umgang mit einem menschlichen Wesen mag durchaus schockieren und schauerlich wirken. Alma Raune dient dem unterkühlten Wissenschaftler als Mittel zum Zweck, als Gebärmaschine. Kaum hat sie ihren Dienst getan, werden ihre Überreste entsorgt. Dass die Akteure handeln, als würden ihre menschenverachtenden Verhaltensweisen der Norm entsprechen, wirkt befremdlich. So ist sich das Publikum durchaus bewusst, dass dies keineswegs der Normalzustand ist. Allerdings weiß man auch um die Tatsache, dass derartiges Verhalten Teil des menschlichen Repertoires ist, vor dem sich letztlich niemand in Sicherheit wiegen kann. Hier schlägt Ewers die Verbindung zur außerliterarischen

¹⁰⁸ Isabelle Siemens, *Die Prostituierte in der literarischen Moderne 1890 – 1933*. Düsseldorf: Hagemann. 2000. S. 8.

Realität. Selbst Ansehen und sozialer Status innerhalb einer Gesellschaft sagen nichts über die Abgründe aus, die in der Seele eines Individuums schlummern können.

5.3.1 Die Femme fatale

Die Protagonistin ist dagegen jedem männlichen Charakter des Romans überlegen. Lange Zeit erhält das Publikum keinen Einblick in ihr Innenleben. Dies unterstreicht die kühle Ausstrahlung Alraunes, die zugleich auf so viele unwiderstehlich wirkt. Sieht man von Frank Braun ab, bringt sie den Männern, die sich ihr emotional hingeben, Tod, Ruin und Verderben. Allein sie vermag es die Triebe der Männer zu ihren Gunsten zu nutzen, daher verkehrt sie die Verhältnisse, die Ewers vor ihrem Auftreten zeichnet. In dieser Rolle hebt sie sich ganz klar von den übrigen weiblichen Charakteren ab – mit Ausnahme von Frank Brauns Mutter, auf die noch einzugehen sein wird. Die Vielschichtigkeit der sexuellen Dimension des Charakters mag mitverantwortlich sein, für die Faszination, die von ihr ausgeht. Sie wird als androgyn und an zahlreichen Stellen als junger Mann beschrieben. Auch tritt sie zuweilen in Bubenkleidung auf. Hier mag der Autor bereits eine nicht offen angesprochene Homoerotik intendiert haben, die, bei der Vielzahl an Verehrern, die der androgynen Alraune den Hof machen, doch offensichtlich zu sein scheint. Besonders der pädophile Geheimrat ten Brinken zeigt sich mehr und mehr entzückt von seinem Geschöpf, ihretwegen wird er sogar zum Vergewaltiger eines jungen Mädchens, um seine Potenz einer Probe zu unterziehen. Die dreizehnjährige Tochter des Klempners wird sein Opfer:

Und er zog sie hinein in die Bibliothek. Still, wie ein krankes Wild, schlich die Kleine hinaus, nach einer halben Stunde. Drückte sich eng an den Mauern vorbei, mit weit offenen, starren Augen.¹⁰⁹

Die Anspielung an ein krankes Wildtier lässt den Geheimrat als erbarmungslosen Jäger in Erscheinung treten. Dessen Jagdkünste versagen jedoch bei dem eigentlichen Objekt seiner Begierde: Alraune. Als er aufgrund der Vergewaltigung und zahlreicher ominöser Geschäfte zur Verantwortung gezogen werden soll, rät man ihm zur Flucht. Alraune weigert sich ihn zu begleiten, verhöhnt und erniedrigt ihn. Unfähig diese Zurückweisung zu akzeptieren, nimmt er sich letztlich das Leben.

¹⁰⁹ Ewers (1973), S. 239.

Manipulation, Dominanz, Demütigung, Sadismus und Masochismus zählen zu den Waffen, die die Protagonistin gegen ihre Umwelt einsetzt. Zugleich wird sie dämonisch beschrieben. Auffallend ist in diesem Zusammenhang auch, dass sie in sexuell konnotierten Situationen allzu gerne die Führungsrolle einnimmt:

Und so hieß sie ihn niederlegen vor ihrem Sessel, setzte die Füßchen leicht auf seine Brust. Strich ihm über die Wangen mit den kleinen Wildlederschuhchen; warf sie dann fort, bohrte die Spitzen ihrer Zehen zwischen seine Lippen.

>>Küß, küß!<< lachte sie.

Dann küßte er ringsherum den feinen Seidenstrumpf, der ihren Fuß umschloß. ¹¹⁰

Lediglich Wesen, die eine höher entwickelte Sensibilität aufweisen, scheuen ihre Gegenwart. Von Tieren sagt man, sie können eine nahende Naturkatastrophe schon Stunden vorher erahnen. Auch gegenüber Alraune zeigen sich diese vorsichtig, scheuen ihre Präsenz. Ihre unwiderstehliche Ausstrahlung verfehlt bei den Vertretern des Tierreiches ihre Wirkung:

Die Tiere – die Pferde und Hunde. Der schlank Rehbock, der im Garten herumlief und selbst die kleinen Eichhörnchen, die durch die Kronen der Bäume huschten. Wolf Gontram war ihr großer Freund, sie hoben den Kopf kamen heran, wenn er nur in ihre Nähe kam. Aber sie schlichen still weg, wenn das Fräulein nahte. ¹¹¹

Obgleich das Animalische im Roman eine starke Gegenwart aufweist, werden Tiere in dieser Situation dem Menschen als überlegen dargestellt. Anders als die zahlreichen triebgesteuerten Männer, die Alraune zum Opfer fallen, wittern diese instinktiv die Gefahr, die von der Protagonistin ausgeht und meiden diese daher.

Das Animalische wird auch bei der Betrachtung der beiden Pole sichtbar, die der Erzähler von Alraune zeichnet. Einerseits als liebe Freundin ¹¹², blondes Schwesterchen ¹¹³ oder einfach nur Schwesterlein bezeichnet ¹¹⁴ wird die Protagonistin zugleich als wilde Schwester ¹¹⁵ und Satans Kind ¹¹⁶ benannt, deren blanke Zähne leuchtenden

¹¹⁰ Ewers (1973), S. 184.

¹¹¹ Ewers (1973), S. 185.

¹¹² Vgl. Ewers (1973), S. 5.

¹¹³ Vgl. Ewers (1973), S. 6.

¹¹⁴ Vgl. Ewers (1973), S. 136.

¹¹⁵ Vgl. Ewers (1973), S. 360.

¹¹⁶ Vgl. Ewers (1973), S. 362.

Opale gleichen, wie auch die goldenen Locken als feurige Vipern beschrieben werden.¹¹⁷ Und weiter schreibt der Erzähler:

Wilde Schwester, da wachte deine heiße Seele, aller Schanden froh, voll aller Gifte.¹¹⁸

Braun zeichnet somit ein sehr ambivalentes Bild von seiner Geliebten, dass einerseits voller Zuneigung ist, andererseits auf die tödliche Gefahr hinweist, die stets ihr Begleiter zu sein scheint. Das erschaffene Wesen wird medusenhaft und dämonisch beschrieben, das mit ihrem Gift - einer Schlange gleich - tötet. Doch auch in diesem Zusammenhang treibt Ewers sein Spiel mit der Unsicherheit der LeserInnen. Denn Braun deutet mehrfach an, dass er die eigene sündhafte Natur lediglich in sein Gegenüber hineinprojiziert haben könnte:

Vor dem Spiegel saß ich, geliebte Freundin, trank aus dem Spiegel die Überfülle deiner Sünden.¹¹⁹

Die Darstellung von Alraunes dunkler Seite könnte somit überzeichnet sein. Letztlich wird hier deutlich gemacht, dass die Beschreibungen auf subjektiven und somit selektiven Wahrnehmungen beruhen. Unterstützt wird diese Annahme noch dadurch, dass die Protagonistin einen plötzlichen Wandel erfährt, als Frank Braun in ihr Leben tritt. Gibt sie sich zunächst noch gewohnt kühl und distanziert, entwickelt schließlich sogar sie Gefühle für den Mitbewohner. Erstmals wird für die RezipientInnen ersichtlich, dass auch dieses Wesen Gefühle hat, sie ist zu Liebe fähig. Dies war bis zu diesem Zeitpunkt ungewiss, zumal sie selbst den harmlosen und hoffnungslos verliebten Wolfram Gontram demütigt und ihm den Tod bringt, obgleich dieser mit ihr - einem Bruder gleich - aufwuchs. Bemerkenswert ist jedoch, dass durch die Einführung der Gefühlsebene Alraunes auch ersichtlich wird, dass ihre Macht willentlich nicht steuerbar oder gar umpolbar ist. Ihr Einfluss bleibt destruktiv, auch für Braun, der sich ebenfalls mehr und mehr in sie verliebt und selbst nur knapp dem Tod entkommt, als ein versehentlich losgelöster Schuss ihn streift:

>>Dicht über dem Herzen<<, murmelte sie, >>dicht über dem Herzen.<<

¹¹⁷ Vgl. Ewers (1973), S. 360.

¹¹⁸ Ewers (1973), S. 360.

¹¹⁹ Ewers (1973), S. 361.

Dann plötzlich griff sie mit beiden Händen nach ihrem Kopf. Ein jäher Schrecken faßte sie, sie sah ihn an mit entsetzten Blick, riß sich los aus seinen Armen, lief zum Hause, sprang die Stufen hinauf – ¹²⁰

Diese Szene macht deutlich, dass Alraune hier bereits tiefe Gefühle für Braun empfindet. Dennoch schützt ihn dies nicht, ihre Liebe ist nicht weniger vernichtend, als die Ablehnung, die sie anderen zuteilwerden lässt. Durch diesen Umstand erhält der Charakter im letzten Drittel des Romans ein tragisches Element. Selbst wenn die Liebe sie läutert, ihr die Kaltherzigkeit raubt, ihr Einfluss bleibt destruktiv. Sie kann ihrem Schicksal nicht entkommen, ihr Wesen ist determiniert zum Bösen, ist nicht wandelbar. Obgleich sich die Protagonistin entwickelt, bleibt ihre zerstörerische Natur doch unverändert.

Alraune verkörpert nicht alleine den bloßen Trieb – wie es ihre Mutter tut. Sie emanzipiert sich in dem männlich dominierten Umfeld, bleibt in ihrer Darstellung zwar stets sexuell geprägt, jedoch zugleich in einer höchst aktiven Rolle. Als Gegenpart zu den weiblichen Charakteren, die im Roman häufig eine starke sexuelle Prägung aufweisen, kann einzig die Mutter Frank Brauns genannt werden. Sie bleibt namentlich unerwähnt, wie schon bei Gotthelf ersichtlich, transportiert dieser Umstand Zeitlosigkeit und Beständigkeit. Beständig wird ihr Charakter auch gezeichnet. Schon ihr Haus wird idyllisch und geordnet beschrieben. Sie wohnt neben einem Kloster, in dessen Gärten sie von ihrem Balkon aus zu blicken vermag. Die umherwandernden Mönche symbolisieren die Keuschheit, die mit dem Charakter verbunden ist. Die Mutter ist offensichtlich fest mit ihrem Heim verankert. An diesem Ort des Friedens verweilt sie, wartet stets auf den unruhigen Sohn, der in der Weltgeschichte umherzieht. Zugleich sammelt und verwahrt sie die zahlreichen Utensilien, die Frank Braun von seinen abenteuerlichen Reisen immer wieder zu ihr bringt. Dieser weibliche Charakter scheint eine bewahrende Funktion zu haben, er fungiert als eine Art „Fels in der Brandung“ – besonders für den Sohn. Denn bereits gleich nach dem tödlichen Sturz Alraunes, spricht Braun noch unter Schock stehend:

>>Ich will nach Hause<<, flüsterte er. >>Die Mutter wartet.<< ¹²¹

120 Ewers (1973), S. 340 & 341.

121 Ewers (1973), S. 359.

Gerade in der Rolle der Femme fatale wird das Spiel mit dem Lust-Unlust-Prinzip deutlich, das Ewers für seine LeserInnen inszeniert. Da sexuelle Freizügigkeit am Beginn des 20. Jahrhunderts nicht in der Art präsent und etabliert war, wie dies heute der Fall ist, kann davon ausgegangen werden, dass der Roman viele Menschen schockiert hat. Da es sich aber um eines der auflagenstärksten Werke des Autors handelt, darf angenommen werden, dass die Faszination ebenso präsent war. Sadomasochistische Elemente, verbunden mit einer nicht ausgesprochenen Homoerotik, wirkten auf das Gros der Leserschaft sicher exotisch, fremd, und gerade deshalb auch interessant. Ewers baut somit aus, was sich bei Gotthelf lediglich angedeutet findet. Die attraktive Protagonistin tritt auch hier aus der Masse heraus, individualisiert sich, fällt aus der Norm und geht ihren eigenen Weg. Doch wird ihre Fremdartigkeit durch die sexuelle Anziehungskraft erweitert, die dem Charakter anhaftet. Hier konstituiert sich Alraunes Macht, sie kehrt die Schattenseiten ihrer Mitmenschen hervor. Diese Schattenseite wird oftmals sexuell ausgelebt. Obgleich sich die Darstellungsformen solcher Spielarten in der Kunst verändert haben, Schmerz und Lust liegen auch heute oft noch beieinander. Der Autor greift damit gezielt auf die verborgensten Sehnsüchte vieler Menschen zu und schafft gerade mit diesem Zug eine Brücke zur außerliterarischen Realität. Denn in jeder Leserin und jedem Leser schlummert ebenso ein Schatten, dessen Abgründe zugleich lockend und angsteinflößend sein können.

5.3.2 Der Vampirismus

In unzähligen Kulturen existieren Sagen und Mythen über sogenannte Vampire. Resultierend aus dieser Tatsache gibt es global betrachtet ursprünglich auch keinen einheitlichen Namen für diese Wesen. In deutschsprachigen Ländern haben sich die Bezeichnungen *Untoter* bzw. *Blutsauger* durchgesetzt. Die etymologische Untersuchung des Wortes *Vampir* gestaltet sich schwierig, es gibt hierzu unterschiedliche Deutungen. Aribert Schroeder geht von der Herleitung des serbischen Wortes *vanpiri* aus, das Wort Vampir hielt somit in latinisierter Form Einzug in den deutschen Sprachraum.¹²² Je nach Ableitung wird dieser Begriff mit *geflügeltes Gespenst*, *Blutgieriger* oder sogar *Hexe* angegeben. Im Duden findet sich folgende Beschreibung:

¹²² Vgl. Aribert Schroeder. *Vampirismus -Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft. 1973. S. 12f.

(nach dem Volksglauben) Toter, der nachts als unverwester, lebender Leichnam dem Sarg entsteigt, um Lebenden, besonders jungen Mädchen, Blut auszusaugen, indem er ihnen seine langen Eckzähne in den Hals schlägt ¹²³

Borrmann schreibt bezüglich der Ursprünge:

Erste Spuren eines „Vampirgenres“ begegnen uns in fast allen alten Hochkulturen: In China soll man sich bereits um 600 v. Chr. Vampirgeschichten erzählt haben, und aus Indien sind die bereits an anderer Stelle erwähnten Abenteuer von König Vikram mit einem Vampir überliefert. Sage und Mythos, aus denen der Vampir entsprungen ist, standen natürlich auch immer in enger Verbindung zu den heiligen Schriften der Völker. [...] Was uns in diesen frühen Dichtungen begegnet, ist eine Mischung aus historischen Erinnerungen und neu erfundenen Elementen. ¹²⁴

Ungeachtet solcher Beschreibungen muss von einer allgemeingültigen Definition des Vampirs abgesehen werden, da das vage gezeichnete Bild des folkloristischen Vampirs selbst innerhalb eines Kulturkreises deutlich variieren kann.

„Blut ist ein ganz besondrer Saft“ ¹²⁵, wusste schon Goethes Mephistopheles. In zahlreichen Geschichten wird dieses zur Motivation des Vampirismus schlechthin. Es erscheint nicht übertrieben den Lebenssaft als Heiligen Gral der Vampire zu betiteln, verhilft der Konsum des Blutes den Untoten doch zu einem unsterblichen Leib. Hieraus resultiert eine der großen Ängste, die sich im Volksglauben bestimmter Erdteile hartnäckig bis heute halten konnte. Das eigene Blut, als Repräsentant für das persönliche Leben, an dämonische Mächte zu verlieren, ließ lange Zeit speziell die Bevölkerung ländlicher Gebiete um ihr Seelenheil und Leben bangen. So existieren in unterschiedlichsten Ländern verschiedene Methoden, sich gegen diese Wesen zur Wehr zu setzen. Die Palette der vermeintlichen Schutzmaßnahmen reicht von zauberkundigen Pflanzen - etwa Alraunen oder Knoblauch - und religiösen/kultischen Symbolen - als Beispiel sei hier das christliche Kreuz sowie einige altnordische Runen genannt - bis hin zu „natürlichen“ Schutzfaktoren wie etwa das Sonnenlicht.

Als besonders prominenter Vertreter des Vampirismus muss im Rahmen einer Behandlung dieses Themas *Graf Dracula* genannt werden. Bram Stoker schöpfte aus

¹²³ <http://www.duden.de/rechtschreibung/Vampir> (16.4.2014)

¹²⁴ Norbert Baumann. Vampirismus und die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Diederichs Verlag. 1998. S.60

¹²⁵ Goethe (2000), S. 48.

dem Volksglauben, er entlehnte aus Sagenstoffen, verwob diese Elemente geschickt mit einer historischen sowie berüchtigten Person und schuf so jenen Charakter, der bis heute als der König der Vampire bekannt ist. Eine Inspiration fand der irische Autor in anderen Geschichten über die blutsaugenden Untoten, als Beispiel kann hier die Novelle des irischen Autors Sheridan Le Fanu *Carmilla* genannt werden. Die weibliche Protagonistin Carmilla vereint in sich bereits viele typische Merkmale eines Vampirs, obgleich Le Fanu in seine Handlung Abweichungen vom Stereotyp des Untoten einbaute. So bewegt sich Carmilla zwar vorwiegend in der Nacht, sie ist aber nicht darauf angewiesen das Sonnenlicht zur Gänze zu meiden. Auch die typische Verwandlung in eine Fledermaus fand keinen Eingang in die Novelle, der Vampir nimmt hier die Gestalt einer schwarzen Katze an. Erwähnenswert ist das Werk allein deshalb, da der Autor den Vampirismus gekonnt mit der Homoerotik verbindet - Züge davon finden sich auch in Ewers' Roman. Obgleich bei Stoker dieses Element keine tragende Reichweite erhält, blieb die Homoerotik an der Vampirfigur haften und erreichte ihren Höhepunkt wohl viel später in der *Chronik der Vampire* von Anne Rice. Bemerkenswert erscheint Dracula jedoch auch aus anderen Gründen: die Quelle des Vampirismus ist eine männliche Gestalt. Zwar werden von dieser im weiteren Handlungsverlauf nur Frauen infiziert, der männliche Adelige bleibt jedoch Ursprung des Übels. Damit weicht Stoker bei diesem Element grundlegend von den beiden hier behandelten Werken ab, in denen stets die Frau die Unglücksbringerin ist. Der Schritt zur Beliebtheit weiblicher untoter Protagonistinnen war allerdings nicht erst durch *Carmilla* vollzogen. Schon zuvor gab es Legenden wie etwa jene um die Blutgräfin Elisabeth Báthory (1560-1614), einer ungarischen Adelige, die in der Geschichte *Lasst die Toten ruhn* von Ernst Raupach auch literarische Verbreitung fand und somit ein Wegbereiter für das weibliche Vampirmotiv war, auf das auch Hanns Heinz Ewers für seinen Roman zugreift.

Vampire sind beliebte Figuren innerhalb des Horror-Genres. Längst haben sie neben der Literatur auch Film und Musical erobert, und gerade in den letzten Jahren erfreuen sich die Blutsauger wieder zunehmender Beliebtheit. Worin der Reiz des Vampirismus liegt, versucht Bormann wie folgt zu beschreiben:

Gerade die für sie heute typische Mischung aus Realem und Irrealem, aus schicksalhafter Naturbefangenheit und nietzscheanischem Übermenschentum lässt

die Figur des Vampirs zu einer Projektion eigener Triebe und Sehnsüchte werden.¹²⁶

Das Schauerliche tritt uns hier durch die menschliche Gestalt entgegen, derer sich der Untote bedient. Er ist nicht nur Monster, wird zumeist nicht nur mit sichtbaren Reißzähnen dargestellt. Wieder verbirgt sich die monströse Natur unter einer schönen Fassade. Der Vampir wechselt somit laufend zwischen Irrealem und möglicher Realität. Großer Reichtum, ewiges Leben, außergewöhnliche Fähigkeiten, ätherische Schönheit, sexuelle Anziehungskraft sowie die ungezügelt Befriedigung der elementarsten Triebe sind Faktoren, die auf eine große Zahl von Menschen eine verführerische Anziehung ausüben. Gerade in der Kombination dieser Faktoren mag wohl einer der Erfolgsgaranten des Themas Vampirismus liegen. Viele Elemente lassen sich durchaus bei Ewers' Protagonistin finden. Sie wächst in materiellem Wohlstand auf und verfügt letztlich selbst über ein großes Vermögen, ihre Androgynie wirkt auf die Mitmenschen sexuell anziehend, sie verfügt über außergewöhnliche Fähigkeiten, nennt eine besondere körperliche Robustheit ihr Eigen und trinkt das Blut ihrer Liebhaber. Ihr erstes Opfer ist diesbezüglich Wölfchen, in der nächtlichen Szenerie des Maskenballs:

Da legte er die zitternden Hände auf die Knie und schloß die Augen. So küßte sie ihn, küßte ihn lange und heiß. Aber am Ende suchten ihre kleinen Zähne seine Lippen, bissen rasch zu, daß die roten Blutstropfen schwer hinabfielen in den Schnee.¹²⁷

Und auch Frank Braun kommt in den schmerzlichen Genuss ihrer Zähne:

Er trank ihre Küsse, sog das heiße Blut seiner Lippen, die ihre Zähne zerrissen. Und er berauschte sich, wissend und mit Willen, wie an schäumendem Wein, wie an seinen Giften vom Osten –¹²⁸

Wie häufig innerhalb der Schauerliteratur, tritt der Vampirismus an dieser Stelle in Verbindung mit Sexualität auf. Die Sequenz erzählt von einem Berauschen, das Blut wird hier zu einem Aphrodisiakum, einer Quelle für Lust und Leidenschaft. Ähnlich wie beim Pakt, spielt das Blut auch innerhalb des Vampirmotivs eine zentrale Bedeutung. Auch hier lässt sich oftmals von einer unheiligen Taufe sprechen, einem

126 Norbert Borrman, Vampirismus – Der Biss zur Unsterblichkeit. München: Diederichs Verlag. 2011. S.14

127 Ewers (1973), S. 234

128 Ewers (1973), S. 320

Initiationsritual, denn tauscht der Widergänger sein eigenes Blut mit dem Opfer, vollzieht sich bei diesem eine Transformation zum Vampir und somit ein Eintritt in die dämonische Sphäre.

Zwar tritt Alraune in Ewers' Roman nicht als klassische Untote auf, deren Überleben vom Konsum des roten Lebensaftes abhängt. Dennoch greift das beschriebene Trinken des Blutes auf die Vampirmotivik zurück. Es handelt sich hier symbolisch um einen Raub der Lebensenergie, unterstrichen durch die sexuelle Abhängigkeit der betroffenen Opfer, die das eigene Blut freiwillig zur Verfügung stellen und den damit verbundenen Schmerz begrüßen – oder diesen zumindest in Kauf nehmen.

Doch was genau ist nun diese Alraune, dieses Unglück der Männer? Eine Hexe? Ein Vampir? Ein Wesen, das dem Reich der Mythen und Sagen entstieg ist? Vielleicht eine Sirene? Oder doch nur eine Sadistin, deren laufender Weggefährte der Zufall ist? Diese Fragen bleiben offen. Ewers bedient sich mehrere Stereotypen, um seiner Protagonistin eine Form zu verleihen. Diese Form bleibt jedoch bewusst vage umrissen. Keine der oben genannten Bezeichnungen trifft vollkommen auf sie zu. Dadurch bleibt Alraune schwer fassbar, sie entzieht sich einer genauen Untersuchung. Was nicht genau definiert werden kann, erweckt auch Schauer. Denn wie soll man sich gegen das Unbeschreibbare wehren, sich diesem schützend entziehen? Die Vertreter des männlichen Geschlechts geben im Roman darauf die Antwort: durch gar nichts! Sechs Männer werden von dem Einfluss Alraunes zu Grunde gerichtet: Dr. Petersen, Karl Mohnen, Hans Geroldingen, Wolf Gontram, Jakob ten Brinken und Raspe. Vor der destruktiven Macht Alraunes gibt es für sie kein Entkommen, keinen wirksamen Schutz.

6 Raumdarstellungen in *Alraune*

6.1 Das Heim

Eine einheitliche Raumdarstellung des Heims, sucht man in Ewers' Roman vergeblich. Das Haus, in dem Alraune zuerst erdacht wird, ist der Wohnort der Familie Gontram. Es liegt am Rhein in einer großen Villenstraße. Der Garten wird als überaus hässlich beschrieben, angeblich habe dieser nie einen Gärtner gesehen, wie der Erzähler anmerkt.¹²⁹ Der Stuk ist porös, die Holztreppe im Haus wird als schmutzig und ungewaschen geschildert. Irgendeine große Katze treibt sich hier herum, zudem werden zwei freche Spitze, ein Bastardfox sowie ein winziger Zwergpinscher angeführt,

¹²⁹ Ewers (1973), S. 9.

letzterer ist braun wie eine Quittenwurst und kugelrund, also übergewichtig. Allein diese wenigen Eingangsbeschreibungen stellen das Heim des Justizrates Gontram als wenig gemütlich dar. Die biedermeierliche Ordnung, die Gotthelf in seinen Beschreibungen so detailliert darstellt, lässt der Roman vermissen. Dennoch finden sich zahlreiche Charaktere in dem Heim der Gontrams ein, schon zu Beginn des Romans wird ein geselliges Miteinander dargestellt. Zwölf Menschen und vier Hunde nächtigen daraufhin in dem Haus, hier führt der Erzähler unerwartet ein schauerliches Element ein:

Aber irgend etwas schlief nicht. Schlurfte langsam um das weite Haus - ¹³⁰

Mit diesem Satz wendet sich die Erzählinstanz wieder dem Umgebungsgeschehen zu. Hier liest man:

Katzen und Kater schoben sich durch die Büsche, fauchten, bissen, schlugen einander, fuhren los mit runden, heiß funkelnden Augen. Nahmen sich, lüstern, versagend, in schmerzender, quälender Lust - ¹³¹

Was genau da um das Haus schleicht, wird nicht beschrieben. Setzt man das darauffolgende Treiben der Katzen allerdings in Beziehung zu den späteren Geschehnissen um die Protagonistin Alraune, so lässt sich erahnen, dass eine fremde Instanz, die letztlich in Alraune ihren Ausdruck finden wird, sich hier annähert und dabei bereits negativen Einfluss auf das Verhalten der Tiere nimmt, die sich plötzlich wilden sexuellen Ausschweifungen hingeben. Diese Textstelle lässt großen Interpretationsspielraum. Deutet der Autor eventuell nur die Manifestation jener Gedanken an, die letztlich Alraunes Zeugung bewirken sollten? Schleichen diese um das Haus, bevor sie sich in Frank Brauns Gehirn einnisten? Die weiteren Beschreibungen lassen diese Vermutung unwahrscheinlich erscheinen. Dieses Etwas verschafft sich letztlich Zugang in das Heim:

Etwas schlich durch das stille Haus. Und wo es hinkam, da brach etwas. Nur ein Nichts fast, nur eine unnennbare Kleinigkeit. Aber wieder und immer wieder.

130 Ewers (1973), S. 27.

131 Ewers (1973), S. 27.

Wo es hinkam, wuchs aus der Nacht ein kleinstes Geräusch. Knirschte hell eine Diele, löste sich ein Nagel, bog sich ein altes Möbel. Knarrte es in den verquollenen Läden oder klirrte seltsam zwischen den Gläsern. Alles schlief in dem großen Haus am Rhein. Aber irgendetwas schlurfte langsam herum - ¹³²

Die Beschreibungen bleiben rätselhaft. Denn auf dieses Unbekannte wird kein weiteres Mal Bezug genommen. Die Fantasie der LeserInnen wird somit aufs Höchste angeregt. Was genau schleicht da um - und letztlich in - das Haus? Offensichtlich ist das Unbekannte in der Lage auf Materie einzuwirken, sein Fortbewegen erzeugt Geräusche. Die Laute werden jedoch als so minimal beschrieben, dass selbst das scharfe Gehör der Hunde diese nicht wahrzunehmen vermag. Offensichtlich liegt es in der Intention des Autors, durch die Einführung eines nicht näher definierten Phänomens Schauer zu erzeugen. Wie auch Alraune selbst entzieht sich das beschriebene Etwas jeglicher Untersuchung. Ewers greift hier eine alte Kindheitsangst auf, er stellt damit die Verbindung zur Erfahrungswelt seines Publikums her. Das Kind, alleine im dunklen Schlafzimmer liegend, scheut das Einschlafen, da es befürchtet, dass etwas Undefinierbares sich in der Finsternis bewegt und sich dem Bett nähert. An dieser frühen Stelle des Romans wird das Heim also bereits zum Ort der Manifestation des Schauerlichen.

Der Stammsitz der ten Brinkens wird im Gegensatz zum Gontramhaus zunächst kaum beschrieben, einzig, dass es sich um einen viereckigen Komplex mit Garten und Park handelt, findet Erwähnung. Aus diesen kurz gehaltenen Angaben lässt sich jedoch entnehmen, dass dem Geheimrat ten Brinken schon an dieser Stelle - also vor der Geburt Alraunes - materielle Fülle zur Verfügung steht. Erst als sein Geschöpf das Licht der Welt erblickt hat, werden das Grundstück und die Umgebung des Anwesens als Fundort für allerlei Schätze beschrieben. Alraune erweist sich als lebende Wünschelrute, die allerlei Relikte aus vergangenen Zeiten - aber auch Bodenschätze - zu finden vermag. An späterer Stelle werden auch die Beschreibungen des Gartens detaillierter. Verschiedene Baumarten sind hier vertreten, aber auch Rosenbeete, gefüllt mit unterschiedlichsten Züchtungen. Zudem befindet sich dort ein Teich mit einer Marmorbrüstung und zahlreichen Bronzestatuen antiker Figuren. ¹³³ Von letzteren ist man es gewohnt, dass diese nackt in Erscheinung treten und die zahlreichen

132 Ewers (1973), S. 28.

133 Vgl. Ewers (1973), S. 324.

Rosengattungen mögen hier Sinnbild für die unterschiedlichen Seiten sein, die Alraune in ihren zahlreichen sexuellen Spielarten zu zeigen vermag: Junges Mädchen, junger Bube, Sadistin und Masochistin. Zudem lässt sich das Heim Alraunes als jenes klassifizieren, indem das Böse heranwächst und gedeiht. Schon als Mädchen wirkt die Protagonistin hier ihren (vermeintlichen) Zauber, neben ihrem Heranwachsen vergrößert sich auch ihre Macht – materiell, wie auch immateriell. Zwar verbringt sie viel Zeit im Internat, wird dort aber stets als unheimlich wahrgenommen. Mit fortschreitendem Alter entfaltet sich ihre sexuelle Wirkung auf die Mitmenschen. Diese Zunahme an Einfluss und Macht lässt das Heim Alraunes auch als Brutstätte erscheinen, hier gedeiht ihr Wesen. Dies ist der Ort, an dem sie letztlich ungezügelt ihren sexuellen Exzessen mit Frank Braun nachgeht, zugleich ist es jener Raum, in dem auch das Alraunenmännlein aufbewahrt wird. Obgleich Ewers darauf verzichtet hier biedermeierliche Geselligkeit, Ordnung und Gemütlichkeit zu vermitteln, erfährt auch der Stammsitz der ten Brinkens eine Wandlung, er wird zum geschlossenen Ort und damit zu einer Art Gefängnis. Frank Braun vermag Alraune letztlich nicht mehr zu verlassen, er ist ihr vollkommen verfallen:

Sie fragte: >>Wirst du fahren heute? <<

>>Willst du, daß ich fahren soll? << gab er zurück.

>>Bleibe<<, flüsterte sie, >>bleibe! <<¹³⁴

Braun gehorcht ihr aufs Wort. Die Abhängigkeit von ihr zwingt ihn auf dem Stammsitz zu verweilen, erst nach ihrem tödlichen Unfall hört er den Ruf nach dem Heim der Mutter wieder in sich.

Dass auch das Personal mit dem Anwesen Alraunes wenig christliche Gesinnung verbindet, wird deutlich, als Frank Braun nach dem Tod des Geheimrats hier ankommt:

Die Köchin kam und die breithüftige Haushälterin, mit ihnen Paul, der Kammerdiener. Die ganze Gesindestube leerte sich, zwei alte Mägde drängten sich vor, ihm die Hände zu reichen, wischten sie vorher sorgfältig ab an den Schürzen.

>> Gelobt sei Jesus Christus!<< grüßte ihn der Gärtner. Und er lachte:>> In Ewigkeit, Amen!<<

¹³⁴ Ewers (1973), S. 321.

>>Der junge Herr ist da! << rief die grauhaarige Köchin und nahm dem
Dienstmann, der ihm folgte, den kleinen Koffer ab. ¹³⁵

Die Bediensteten scheinen diese Ankunft mit Freude und Erleichterung anzunehmen, sogar ein christlicher Gruß fällt hier. Diese Freude wird jedoch erstickt, sobald sich die Hausherrin zu Wort meldet. Sichtlich verwundert darüber, dass Braun bei dem Personal beliebt ist, schnippt sie mit den Fingern und erteilt dabei Befehle.

Sie ließen die Köpfe hängen, sprachen nicht mehr. Nur Froitsheim preßte ihm noch einmal die Hand, geleitete ihn zu der Herrentreppe. >> Es ist gut, daß sie da sind, junger Herr.<< ¹³⁶

Der Hausherrin steht man somit seitens der Angestellten skeptisch gegenüber. Sie führt ein strenges Regiment und ist zudem vielen unheimlich, was wohl auch auf den Unfalltod des Chauffeurs Raspe zurückzuführen ist, den Alraune wie durch ein Wunder überlebt hat. Obwohl es sich in den Formulierungen auf diese Art nicht findet, kann doch angenommen werden, dass Alraunes Heim als eine unheilige Stätte wahrgenommen wird, wie auch der Ausruf des Gärtners vermuten lässt. Dass Verbrechen und Sünde an diesem Ort eine lange Tradition zu haben scheinen, wird in einer Andeutung ersichtlich, die Frank Braun gegenüber seinem Onkel macht, bevor er ihm von seinem Einfall, ein Alraunenwesen zu schaffen, berichtet:

Aber die Menschen tuscheln nur, erzählen sich's in den Ecken, weil sie Angst haben vor dir, vor deiner Klugheit und deinem Gelde, vor deiner Macht und deiner Energie. – Ich weiß, woran die kleine Anna Paulert starb, weiß, warum dein hübscher Gärtnerbursche so schnell fort mußte nach Amerika. Ich kenne noch manche deiner kleinen Geschichten. ¹³⁷

Diese Anspielungen lassen vermuten, dass das Heim des Geheimrates schon so manchen Verbrechen als Schauplatz diente, es kann also durchaus als Brutstätte des Bösen bezeichnet werden, zumal die Persionen des Professors unter dem Einfluss von Alraune noch zu wachsen scheinen. Sie wird nach und nach zum Objekt seiner

135 Ewers (1973), S. 272 & 273.

136 Ewers (1973), S. 273.

137 Ewers (1973), S. 33 & 34.

Begierde, unter der auch andere zu leiden haben, wie eine weitere Vergewaltigung zeigt.¹³⁸

Zuletzt stellt der Roman den Herrensitz der ten Brinkens als Ort des Todes dar. Hier findet die verhängnisvolle Beziehung der Protagonisten ihr Ende, indem Alraune in den Tod stürzt. Auffälligerweise geschieht dies kurz nach der Vernichtung des Alraunenmännleins. Dieses könnte an dieser Stelle als Schutzsymbol über den Stammsitz gedeutet werden. Möglicherweise ist sein Lebensfaden auch untrennbar mit dem des Mädchens verbunden? Nachdem das Männlein zerstört wurde, endet die Glücksträhne des geschaffenen Wesens, sie stürzt in ihrem eigenen Haus zu Tode. Der Gegenpol tritt in dem Heim von Frank Brauns Mutter auf den Plan. Obgleich es sich hierbei um ein Haus mit Museumscharakter handeln dürfte, da die mütterliche Figur über die Andenken und Utensilien wacht, die ihr Sohn von seinen zahlreichen Abenteuern nach Hause bringt, lässt doch der nahe Klostergarten den Ort zum Raum der Keuschheit werden. Der Garten um sie liegt unter einer Decke von leuchtendem Blütenschnee, die Bäume werden als *lachend* beschrieben, werden vom Erzähler somit anthropomorphisiert.¹³⁹ Im Inneren befindet sich eine Ahnengalerie an den Wänden, der bewahrende Bezug zur Vergangenheit erhält hier eine Überzeichnung. Tradition, Ordnung und Sitte sind hier beheimatet, beides Kategorien, die Frank Braun offensichtlich immer wieder zur Flucht treiben. Obgleich er hier verwurzelt ist, reizt ihn doch das Fremde und Exotische. Wie die Mutter selbst ist ihm auch das dazugehörige Heim Fels in der Brandung, obgleich er durch sein unstetes Wesen nie lange hier verweilt.

6.2 Orte der Sinneslust

Innerhalb eines Handlungsverlaufes, der derart voyeuristische Züge trägt, erscheint es unumgänglich auch jene Räume einer Betrachtung zu unterziehen, die als Orte der Sinneslust dienen. Zunächst sind dies jene Etablissements, in denen der Geheimrat, Frank Braun und Dr. Petersen nach einer geeigneten Kandidatin für die künstliche Befruchtung suchen. Hierzu begeben sie sich in die Stadt und besuchen zunächst das Café Stern. Hier mag man bereits einen Hinweis auf jenes Klischee sehen, dass die Stadt als Ort des Verwerflichen darstellen möchte, ganz im Gegensatz zur idyllischen

¹³⁸ Vgl. Ewers (1973), S. 239.

¹³⁹ Vgl. Ewers (1973), S. 266.

Provinz. Das Lokal wird dann als überfüllt beschrieben, zahlreiche Menschen sitzen an Marmortischen:

Hier war ein guter Markt. Viele Dirnen saßen herum, aufgetakelt, mit gewaltigen Hüten und bunten Seidenblusen. Riesige Massen von Fleisch, das auf den Käufer wartete, sich möglichst breit hinreckte, wie in Schaufensterauslagen.¹⁴⁰

Ewers schafft an dieser Stelle die Voraussetzung, die an späterer Stelle wesentlich für die Konstitution des Schauerlichen innerhalb des Handelns der männlichen Akteure ist: Menschen werden nicht als solche dargestellt, sie sind Ware, Dinge, entseeltes Fleisch, dessen man(n) sich skrupellos bedienen kann. Das Trio hat sich somit zur Fleischschau eingefunden. Diese Tatsache schockiert weit mehr, als die Beschreibung des Etablissements selbst, welches zwar nicht vornehm, dafür aber relativ neutral geschildert wird:

Kleine Kommiss liefen herum; ein paar gute Bürger aus der Provinz saßen am Nebentisch, kamen sich sehr fortgeschritten vor und sehr unmoralisch in ihrem Geschwätz mit den dicken Dirnen. Und die unappetitlichen Kellner zwängten sich zwischen die Tische, brachten braune Saucen in Gläsern und gelbe in Tassen, die sie dann Bouillon nannten oder Mèlange. Auch volle Schnapskaraffen, die jedes kleine Gläschen in Strichen markierten.¹⁴¹

Ausschweifende Verruchtheit, wie man sie an diesem Ort eventuell vermuten könnte, lässt sich in den Formulierungen nicht finden, der Fokus liegt somit weit mehr bei den kaltblütigen Intentionen der Suchenden. Das Café Stern scheint zu wenig heruntergekommen zu sein, um DIE Metze zu finden. So wird das nächste Lokal, das Café Trinkherr, schon weitaus schmutziger gezeichnet. Die Luft ist verraucht und stickig. Plattfüßige Kellner in klebrigen Fracks eilen durch die Räume. Aus den Mündern der Gäste ergießt sich eine gewaltige Flut an Schmutz, zudem ist eine Reihe von Zuhältern anwesend, die sich ihre Zeit mit Kartenspielen vertreiben.¹⁴² Dem zweiten Ort des Rotlichtmilieus haftet weit mehr die Ruchlosigkeit an, die man hier erwartet. Skurrilität erlangt die Szenerie dann jedoch durch das Gespräch, dass Dr. Petersen und der Geheimrat mit den Prostituierten beginnen. Dessen banaler Inhalt mag

¹⁴⁰ Ewers (1973), S. 79.

¹⁴¹ Ewers (1973), S. 79

¹⁴² Vgl. Ewers (1973), S. 82

belustigen, aber keineswegs Schauer erzeugen. Dennoch wird Braun an diesem Ort fündig. Alma Raune verlässt das Lokal, Braun folgt ihr und kann sie letztlich durch Lug und Trug für sich gewinnen. Die kaltherzigen Absichten bleiben somit stets präsent, bilden den eigentlichen Schauer.

Auch das Heim der ten Brinkens wird als Ort der Sinneslust beschrieben. In der Bibliothek vollziehen Alraune und Braun ihr erstes Liebesspiel. Doch auch der Gartenteich wird zum Ort der Lust. Naturdarstellungen werden aber bereits innerhalb des Hauses zum Ausdruck sexueller Leidenschaft:

Gut, gut waren seine Küsse. – Schmeichelnd und weich, wie ein Harfenspiel in der Sommernacht. Wild auch, jäh und rau, wie ein Sturmwind über dem Nordmeer. Glühend, wie ein Feuerhauch aus des Aetna Mund, reißend und verzehrend, wie des Maelstroms Strudel – >Es versinkt<, fühlte sie, >alles versinkt. <

Dann aber schlugen die Lohen, brannten himmelhoch alle heißen Flammen. Flogen die Brandfackeln, zündeten die Altäre, wie mit blutigen Lefzen der Wolf durch das Heiligtum sprang.¹⁴³

Die Kräfte der Natur werden hier zu Repräsentanten der körperlichen Wonne, von der beide ergriffen werden. Haftet den Elementen in ihrer (durch menschliche Eingriffe) gezähmten Form noch eine lebensspendende und -erhaltende Bedeutung an, werden diese in ihrem entfesselnden Zustand zu einer zerstörerischen Kraft, ähnlich der Lust Alraunes, die in ihrer Entladung stets Dominanz, Abhängigkeit sowie körperliche und seelische Verletzung nach sich zieht. Bediente sich Gotthelf solcher Beschreibungen noch, um den inneren Schockzustand Christines nach dem verhängnisvollen Kuss des grünen Jägers darzustellen, wird das Wüten der Naturgewalten hier zu einer sich steigernden Darstellung sexueller Erregung. Sexualität wird auf diese Weise selbst als Naturkraft dargestellt, in den Fängen der Lust wird der Mensch somit zum Tier, befreit vom Intellekt, geleitet von seinen ureigensten Instinkten und Trieben, denen er sich hingibt und ausliefert. Das irdische Vehikel des Menschen wird vom Animalischen übernommen, die Natur gewinnt die Oberhand.

Am Teich wird diese Regression des Menschen durch die zahlreichen mythischen Gestalten symbolisiert, die hier in Bronze gegossen verweilen und zugleich längst vergangene Zeitalter, Entwicklungsstufen und Weltanschauungen repräsentieren. Hier

¹⁴³ Ewers (1973), S. 320 & 321

werden eine Nixe, sechs Najaden, Triton sowie zahlreiches Meervolk erwähnt. Repräsentanten des Animalischen lassen sich hier ebenfalls finden, es werden Hummer, Langusten, Schildkröten, Fische, Wasserschlangen und Reptilien genannt.¹⁴⁴ Unterstützt wird diese Raumdarstellung noch durch die Erzählung Frank Brauns. Er nennt Alraune eine Melusine und führt weiter aus:

Sie haben keine Seele, die Nixen, aber es heißt, daß sie dennoch manchmal ein Menschenkind lieben. Irgendein Fischer oder einen fahrenden Ritter. So lieben, daß sie hinauskommen aus der kühlen Flut, hinaus auf das Land. Dann gehen sie zu einer alten Hexe oder zu einem Zauberdoktor – der braut widrige Gifte, die müssen sie trinken. Und er nimmt ein scharfes Messer und beginnt zu schneiden. Mitten hinein in den Fischschwanz. Es tut sehr weh, sehr weh, aber Melusine verbeißt ihren Schmerz um ihrer großen Liebe willen. Klagt nicht, weint nicht, bis ihr der Schmerz die Sinne raubt. Aber wenn sie erwacht – ist ihr Schwänzlein verschwunden und sie geht daher auf zwei schönen Beinen – wie ein Menschenkind. – Nur die Narben sieht man, wo der Giftdoktor schnitt.¹⁴⁵

Frank Brauns Schilderungen beschwören ein mythisches Bild in die Raumdarstellung des Anwesens Alraunes. So wird der Garten zu einem Ort, an dem man sich einen verwunschenen Teich vorstellen kann, in dem die beschriebene Melusine schwimmt. Die mythische Szenerie setzt sich in Alraunes Schlafzimmer fort:

Ein gewaltiges Himmelbett stand in Alraunens Schlafzimmer, niedrig, auf barocke Säulchen. Zwei Schäfte wuchsen am Fußende, sie trugen Schalen mit goldenen Flammen. Schnitzarbeiten zeigten die Seiten: Omphale, der Herakles den Rocken spinnt, Perseus, der Andromeda küßt, Hephaistos, der Ares und Aphrodite in seinem Netze fängt – viele ranken woben sich dazwischen, Tauben spielten darin und geflügelte Knabe.¹⁴⁶

Das Schlafgemach, Ort der Ruhe, aber auch der körperlichen Begierden, ist somit voller mythischer Motive, Ewers' Protagonistin pflegt in einer Atmosphäre zu nächtigen, zu der auch sie zu gehören scheint, wie man annehmen könnte. Hier verbinden sich erneut Reales und Irreales, die Umgebung unterstreicht einen Teil von Alraunes Wesen, das

¹⁴⁴ Vgl. Ewers (1973), S. 324 & 325

¹⁴⁵ Ewers (1973), S. 326.

¹⁴⁶ Ewers (1973), S. 327.

der okkulten Sphäre zugeschrieben werden kann. Das real gezeichnete Schlafzimmer wie auch der Teich werden so zu Plätzen, die man als Übergang zur mythischen Dimension betiteln kann. Die Protagonistin bewegt sich zwischen beiden Reichen, ohne je zu erkennen zu geben, welches davon sie ihre wahre Heimat nennt. Der Autor setzt seine Raumdarstellungen, in denen sich Lust und Leidenschaft Platz verschaffen, somit bewusst ein, um die Protagonistin auch weiterhin vage zu zeichnen.

Auch Naturdarstellungen werden in Verbindung mit Sexualität beschrieben. Hier bricht Ewers mit einem zuvor etablierten Element innerhalb der Handlung. Denn ein Tier, ein weiblicher Esel mit Namen Bianka, meidet Alraune nicht, zeigt keine Anzeichen von Furcht oder Scheu, scheint ihr sogar wohlgesonnen zu sein. Frank Braun berichtet von folgendem Ereignis, dem er selbst beiwohnte:

>>Zieh mich aus!<< sagte Alraune. Dann löste er die Ösen und Haken und öffnete die Druckknöpfe.

Wenn sie nackt war, hob er sie auf die Eselin. Rittlings saß sie auf des weißen Tieres Rücken, hielt sich leicht an der zottigen Mähne. Langsam, im Schritt, ritt sie über die Wiesen, er ging ihr zur Seite, legte die rechte Hand auf des Tieres Kopf. Klug war Bianka, stolz auf den schlanken Knaben, den sie trug, blieb nicht einmal stehen, ging wie mit Samthufen leicht.¹⁴⁷

Der Weg führt sie zu einem Bach, der den bereits erwähnten Teich mit Wasser versorgt, zudem werden hier Frösche beschrieben, in der Nähe erstrecken sich Dahlienbeete. Obgleich es hier nicht zum Geschlechtsverkehr zwischen Braun und Alraune kommt, lässt sich an dieser Stelle eine starke Symbolik ausmachen. Das nackte, von Konventionen befreite, Weib thront erhaben über dem Tier, dem Repräsentant des Animalischen und reitet auf diesem durch die Schöpfung. Tatsächlich ist die Protagonistin stets in der Lage, die Triebe und Lüste ihres Umfeldes zu kontrollieren und anzustacheln, sie vermag diese sogar gegen andere Menschen einzusetzen. Sie wird diesbezüglich stets als überlegen präsentiert. Laufend übernimmt sie die führende und dominante Rolle, welche sonst eigentlich viel eher mit dem Männlichen assoziiert wird. Daher mag es auch kein Zufall sein, dass das geschaffene Wesen hier als schlanker Knabe bezeichnet wird. Braun, der einzige männliche Charakter, dem Alraune zugetan ist, darf neben ihr einherschreiten. Die Verbindung beider Protagonisten wird durch das Auflegen von Brauns Hand symbolisiert. Emotional ist er ihr verbunden, steht

¹⁴⁷ Ewers (1973), S. 330.

allerdings trotzdem unter ihr. Das anfängliche Kräftemessen hat dieser bereits verloren, hat sich seiner Geliebten längst unterworfen. Diese Darstellung der Hierarchie ist sexuell konnotiert. Emotional, aber auch körperlich, steht er unter der Macht Alraunes, letztere wird in der beschriebenen Szene durch die Nacktheit repräsentiert. Sie thront eindeutig über der Natur, durch die sie das weiße Tier trägt. Diese zeigt sich hier in Harmonie und Blüte, man mag in dieser Raumdarstellung ein Symbol für Fruchtbarkeit sehen, die weiße Farbe des Tieres suggeriert zugleich Reinheit und Unschuld. Beides trifft auf Alraune nicht zu, obgleich sie sich in der Beziehung zu Braun möglicherweise erstmals nach diesen Tugenden sehnt. Dennoch handelt es sich um eine Täuschung, das Weiß ist trügerisch. Die Fülle und Fruchtbarkeit der umgebenden Natur ist eine Illusion. Unabhängig von Alraunes Gefühlen bringt sie Tod und Verderben über ihre Mitmenschen.

6.3 Die Nacht

Kaum eine Raumdarstellung findet innerhalb der Schauerliteratur so häufig Gebrauch wie die Nacht. Der dunklen Seite des Tages maß man wohl schon in der Antike große Bedeutung bei, in Hesiods Theogonie zählt die Göttin Nyx - also die Göttin der Nacht - zu den ersten Göttern, die aus dem Chaos hervorgingen.¹⁴⁸ Die Angst - oder doch zumindest der Respekt - vor der Dunkelheit, ist auch dem modernen Menschen nicht abhanden gekommen. Schon im Kindesalter müssen sich viele Menschen vor dem Einschlafen dieser Angst stellen. Doch auch zahlreichen Erwachsenen dürfte das Bewegen durch die Nacht nicht gleichgültig sein, besonders, wenn sich der nächtliche Raum einsam gestaltet oder andere Rahmenbedingungen herrschen, die als schaurig empfunden werden. So kann beispielsweise die/der herkömmliche MitteleuropäerIn einem nächtlichen Waldspaziergang wohl wenig abgewinnen. Viele AutorInnen wissen mit dieser natürlichen Angst vor der Dunkelheit zu spielen und diese gezielt einzusetzen, um beim Publikum den gewünschten Schauereffekt zu erzeugen. Die Nacht gilt schon in zahlreichen Sagen als jener Raum, durch den sich die Gestalten der Finsternis bewegen. Geschichten, in denen Geistererscheinungen eine Rolle spielen, würden ein hohes Maß ihrer Wirkung einbüßen, würden die Gespenster bei Tageslicht umher wandeln. Dunkle Rituale werden gemeinhin unter dem Schutzmantel der nächtlichen Finsternis abgehalten und natürlich ist auch der klassische Vampir hier in

¹⁴⁸ Vgl. Roy Willis (Hrsg.), Weltgeschichte Mythologie. Köln: Taschen GmbH. 2006. S. 128.

seinem Element, zumeist gilt diesem das Tages- oder Sonnenlicht sogar als tödlich, zumindest wirkt sich dieses jedoch kräfteraubend auf ihn aus. Der Mond und die Sterne sind Motive, die hier ebenfalls häufig in der Literatur zum Einsatz kommen und beispielsweise für die Lykanthropie von Bedeutung sind. So braucht der infizierte Mensch in der Regel nicht nur die Finsternis, um sich in einen Werwolf zu verwandeln, auch der Vollmond ist hier vonnöten. Die Assoziation der Nacht mit dem Animalischen wird hier deutlich. Doch auch außerhalb des übersinnlichen Wirkungsbereiches vollziehen sich düstere Machenschaften im Schutze der Nacht. In Literatur, Film und Serie tummeln sich hier Einbrecher, Räuber und Serienkiller. So ist die Nacht in den Köpfen der RezipientInnen meist der Raum, in dem sich Verbotenes abspielt. Mit der Dunkelheit wird zugleich Gefahr assoziiert, die menschliche Sehkraft ist eingeschränkt. Dies wirkt bedrohlich. Die Beleuchtung natürlicher Himmelskörper wird meist nicht als angstreduzierend empfunden, vielmehr taucht der Mond die nächtliche Szenerie in ein geisterhaftes Licht, das das Schauerliche der Nacht noch zu unterstreichen scheint. In diesem Zusammenhang erscheint es auffällig, dass Gotthelf in seiner Novelle auf den Effekt des nächtlichen Raumes verzichtet, wenn er seinen grünen Jäger oder die teuflische Spinne auftreten lässt. Sogar der Teufelspakt wird höchst ungewöhnlich bei Tageslicht geschlossen. Die vermeintliche Sicherheit des Tages ist in *Die Schwarze Spinne* nicht präsent, die Sonne vermag den SünderInnen keinen Schutz zu bieten. Ein Umstand, der auf seine Weise zum Schauerlichen beiträgt, zumal sich die Charaktere zu keiner Stunde vor der monströsen Spinne in Sicherheit wiegen können. Somit erhalten auch die Gejagten keine Atempause, wie dies in zahlreichen Vampirgeschichten der Fall ist. Das Wesen kann in jedem Moment zuschlagen. Dieser Zug des Autors ist bemerkenswert, zeigt er doch auf, dass das Schauerliche auch gerade dadurch Wirkung entfalten kann, wenn das Objekt der Angst nicht (nur) innerhalb des nächtlichen Raumes dargestellt wird.

Auch Alraune ist keineswegs an die Nacht gebunden. Die Protagonistin in Ewers' Roman vermag ihre Wirkung laufend zu entfalten, ihre Macht ist somit unabhängig von einer Tageszeit konstituiert. Dennoch benutzt der Autor den nächtlichen Raum häufig, um das Schauerliche zu etablieren und zu transportieren. Die Beschreibungen jenes undefinierbaren Etwas, das nachts um das Haus der Gontrams schleicht und sich hier schließlich sogar Zugang verschafft, fanden bereits Erwähnung. Dass hier zudem Katzen bei ihrem ausschweifenden Liebesspiel auftreten, verweist zugleich darauf, dass

die Nacht auch die Zeit der Lust und der körperlichen Begierde ist.¹⁴⁹ Die Katze, als nachtaktives Tier, befindet sich somit in ihrem Element und wird hier zum Repräsentant für die animalische Sexualität, die auch dem Menschen innewohnt. So verwundert es nicht, dass die ersten Küsse, die erste sexuelle Vereinigung Brauns mit Alraune, in einer Nacht angesiedelt sind. Zudem ist sie jener Raum, indem sich das Rotlichtmilieu in vollem Glanz präsentiert. Die Prostitution, als Gegenstück und/oder Fluchtpunkt der bürgerlichen Sexualnorm, offenbart ihr volles Angebot in der Regel zu nächtlicher Stunde. Geheime Lüste, Begierden und Perversion sind hier, abseits der üblichen Geschäftigkeit des Tages, beheimatet.

Die Gefährlichkeit der Protagonistin wird mehrfach durch nächtliche Raumdarstellungen unterstützt. So weiß der Erzähler davon zu berichten, dass Wolfram Gontram sich jeden langen Abend um Alraune aufhielt. Hier vernimmt er auch ihre Warnung:

>>Du wirst dir die hübschen Flügelchen verbrennen. Dann liegst du am Boden:
ein häßliches Würmchen. – Hüte dich, Wolf Gontram.¹⁵⁰

Die unheilvolle Prophezeiung bewahrheitet sich schließlich - wieder in nächtlichem Raum -, Wolf, becirct von seiner Angebeteten, folgt dieser während eines Festes in die winterliche Kälte, wo er sich eine Lungenentzündung zuzieht, an der er letztlich seinen Tod findet.

Die Dunkelheit ist jener Raum, indem sich Todesfälle häufig ereignen. Hier begeht der Geheimrat seinen Suizid, wobei Ewers darauf achtet, dass all die merkwürdigen Utensilien - Ritualgegenständen gleich - anwesend sind, die in irgendeiner (vermeintlich übernatürlichen) Verbindung zu Alraune stehen:

Er löschte sorgfältig die nasse Tinte, klappte den Band zu, legte ihn zurück in das Schubfach zu den anderen Erinnerungen: dem Halsband der Fürstin, dem Alräunchen der Gontrams, dem Würfelbecher, der weißen, durchschossenen Karte, die er dem Grafen Geroldingen aus der Westentasche nahm. >Mascotte< stand darauf, neben dem vierblättrigen Kleeblatt. Und viel schwarzes, geronnenes Blut klebte herum -¹⁵¹

149 Vgl. Ewers (1973), S. 26f.

150 Ewers (1973), S. 198.

151 Ewers (1973), S. 258.

Im Kreise jener Gegenstände, die man als Insignien von Alraunes Macht sehen kann, vollzieht der Geheimrat in jener Nacht seine letzte Tat, die zugleich symbolischen Charakter aufweist:

Er suchte herum an den Wänden, stieg auf einen Stuhl, hob mit großer Anstrengung ein mächtiges, eisernes Kruzifix von dem schweren Haken. Legte es vorsichtig auf den Diwan.

>>Entschuldige<<, grinste er, >> daß ich dich ausquartiere. – Es ist nur für kurze Zeit – für ein paar Stunden nur – du wirst einen würdigen Stellvertreter haben!<<¹⁵²

An diesem Haken hängend, wird der Professor am kommenden Morgen gefunden, wobei sein Anblick als außerordentlich hässlich beschrieben wird. Die magischen Utensilien seines Geschöpfes waren die stillen Zeugen seines nächtlichen Selbstmordes. Das Kreuz musste Platz machen für seinen inszenierten Tod, obgleich auffällig ist, dass er mit dem religiösen Symbol respektvoll umgeht. Er platziert es *vorsichtig*, wie der Erzähler zu berichten weiß, zudem entschuldigt er sich bei dem Kruzifix. Wollte Ewers damit einer Einsicht Raum geben, die vielen Menschen erst in der Stunde ihres Todes vergönnt ist, in der sich Reue einstellt, so man auf die eigenen Taten des Lebens reflektiert? Es fällt zudem auf, dass sich Jakob ten Brinken als *würdigen Stellvertreter* darstellt. Eine solche Aussage steht der angestellten Vermutung entgegen, lässt sie doch nach wie vor die Demut vermissen, die man an dem Charakter auch bisher nicht wahrnehmen konnte.

Ewers wählt den Abend auch als jenen Schauplatz, an dem sich seine Protagonistin und Frank Braun erstmals treffen. Hier findet ein Herantasten jedoch auch ein erstes Kräfteressen statt. Die Verbindung Alraunes zur Nacht und dem Mond wird aber besonders im letzten Kapitel deutlich. Zuvor nie als Schlafwandlerin gezeichnet, scheint sie nach der Zerstörung des Alaunenmännleins plötzlich anfällig für diese Störung zu sein:

Auf dem hohen Dache des Herrenhauses schritt ein schlanker Knabe, ruhig und sicher. Alraune war es.

Weit offen standen ihre Augen, blickten nach oben, hoch nach oben, zum Vollmond. Er sah, wie ihre Lippen sich bewegten, sah, wie sie die Arme leicht

¹⁵² Ewers (1973), S. 258.

emporstreckte in die Sternennacht. Wie ein Verlangen war es, wie ein
sehnsüchtiger Wunsch.¹⁵³

Braun will seine Geliebte zunächst warnen, beherrscht sich letztlich aber:

Sie schlief, war sicher – solange sie schlief und daherwandelte in diesem Schläfe.
Aber wenn er sie rief – wenn sie erwachte – dann, dann mußte sie stürzen!¹⁵⁴

Letztlich ertönt ein Ruf, zunächst nehmen die LeserInnen an, Braun habe diesen von
sich gegeben. Auch Frank Braun ist sich unsicher, ob er selbst oder jemand anders den
verhängnisvollen Ruf getätigt hat. Doch der alte Kutscher berichtet:

>>Nein junger Herr<< ,sagte er, >> Fräulein Gontram rief sie an.<<

Er lachte gell: >> - War es nicht *mein Wunsch*? <<

Finster wurde des Alten Gesicht. Rauh klang seine Stimme. >>*Mein Wunsch* war
es.<<¹⁵⁵

Alraune, als Wesen der okkulten Sphäre, findet in der Nacht den Tod. Sie wandert dem
Mond entgegen, der sie lockt. Doch der Schlaf, der unweigerlich zur Nacht gehörig ist,
beschützt sie, obgleich schon der Mythos die Nähe zum Tod erahnen lässt, ist Hypnos
doch der Bruder des Thanatos. Das Erwachen bedeutet für sie schließlich den
Untergang, der tödliche Sturz folgt. Braun und der Kutscher sind Zuschauer von
Alraunes Ende. In der Aussage des Alten wird noch einmal die ambivalente Beziehung
deutlich, die die Bediensteten ihrer Herrin gegenüber haben.

Ewers nutzt seine Darstellungen der Nacht, um der animalischen Begierde, dem
Verborgenen, dem Verbotenen und letztlich dem Tod eine Bühne zu bieten. Im Schutz
der Dunkelheit werden Verbrechen gegen die Menschlichkeit ersonnen und
durchgeführt– wie der Betrug und die Misshandlung Alma Raunes. Aber auch Begierde
und Leidenschaft können sich hier entfalten, und letztlich macht zu nächtlicher Stunde
auch der Tod sein Recht auf das Leben so mancher Sterblicher geltend. Weniger das
Irreale ist es, das sich hier entfaltet und seinen Schauer verbreitet. Vielmehr findet sich
dieser in dem Bezug zur Erfahrungsdimension seiner LeserInnen. Die Nacht gilt als
ambivalent. Die Lust der Sexualität steht hier der Unlust des Verbrechens oder sogar
des Sterbens gegenüber. Der nächtliche Raum flößt Respekt ein, kann psychoanalytisch

153 Ewers (1973), S. 357.

154 Ewers (1973), S. 357.

155 Ewers (1973), S. 359.

in Analogie zu dem menschlichen Schatten gesetzt werden. Hier können sich Abgründe auftun, geheime Begierden und Wünsche nennen diesen Schatten ihren Wohnort. Obgleich diese individuell unterschiedlich gestaltet sind, wird doch deutlich, dass die Nacht den idealen Rahmen für das Ausleben verborgener oder gar verbotener Fantasien bietet. Unter dem schützenden Mantel der Nyx, erscheint es einfach sich von Konventionen und gesellschaftlicher Norm loszusagen. Wenn die Geschäftigkeit des Alltags ruht, bietet die Nacht den Raum, die andere Seite auszuleben. Eine Seite, die sich eher aus den Trieben und Instinkten speist, als vom Intellekt und der Ratio.

Bibliographie

Primärliteratur

Ewers, Hanns Heinz: Alraune – die Geschichte eines lebenden Wesens. München/Berlin: Manfred Pawlak. 1973.

Goethe, Johann Wolfgang: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam. 2000.

Gotthelf, Jeremias: Die Schwarze Spinne. Stuttgart: Reclam. 2002.

Hoffmann; E.T.A.: Der Sandmann. Stuttgart: Reclam. 2003.

King, Stephen: The Shining. London: Hoddor & Stoughton. 1978.

Kotowski, Oliver (Hg.): Lasst die Toten ruhen. Deutsche Vampirgeschichten aus dem 19. Jahrhundert. Stolberg: Atlantis. 2012.

Langelaan, George: Die Fliege. Eine Phantastische Erzählung. Frankfurt am Main: Fischer. 1988.

Le Fanu, Sheridan: Carmilla – Der weibliche Vampir. Zürich: Diogenes. 2011.

Lewis, Matthew Gregory: Der Mönch. München: Carl Hanser Verlag. 1971.

Lovecraft; H.P.: Cthulu. Phantastische Bibliothek. Berlin: Suhrkamp. 1972.

Lovecraft, H.P.: The Best Of H.P. Lovecraft. Phantastische Bibliothek. Berlin: Suhrkamp. 1996.

Marryat, Frederick: Der weiße Wolf im Harzgebirge. Hannover: JMB Verlag. 2011.

Rice, Anne: Interview with the vampire. New York: Ballantine. 1997.

Shelley, Mary. Frankenstein oder Der moderne Prometheus. Stuttgart: Reclam. 1986.

Stoker, Bram. Dracula. London: Sphere. 2006.

Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Stuttgart: Reclam. 2001.

Sekundärliteratur

Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich: Androgynie und die Folgen. In: Pasero/Braun (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Centaurus -Verlagsgesellschaft. Paffenweiler. 1995.

Andreotti, Mario: Das Motiv des Fremden im Werke Gotthelfs. Thal: Vetter. 1975.

Baumann, Hans: Horror – Die Lust am Grauen. Psychologie Heute Sachbuch. Weinheim/Basel: Beltz. 1989.

Baumann, Norbert: Vampirismus und die Sehnsucht nach Unsterblichkeit. München: Diederichs Verlag. 1998.

Biedermann, Claudio. Stiegler, Christian (Hg.): Horror und Ästhetik. Konstanz: UVK. 2008.

Bonnetain, Yvonne S.: Loki – Bewegter der Geschichten. Rudolstadt: Edition Roter Drache. 2013.

Borrmann, Norbert: Vampirismus – Der Biss zur Unsterblichkeit. München: Diederichs Verlag. 2011.

Brittnacher, Hans Richard: Die Rache der Zigeuner. In: Biedermann, Claudio / Stiegler, Christian (Hrsg.): Horror und Ästhetik. Konstanz: UVK, 2008.

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

Domandl, Sepp (Hg.): Paracelsus - Werk und Wirkung. Festgabe für Kurt Goldammer. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaft Österreichs, 1975.

Ege, Müzeyyen: Das Phantastische im Spannungsfeld von Literatur und Naturwissenschaft im 20. Jahrhundert. Berlin: WVB. 2004.

Freud, Sigmund: Das Unheimliche. Hamburg-Wandsbek: Fischer Verlag. 1963.

Germer, Stefan: Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts. In: Herding, Klaus. Gehrig, Gerlinde (Hg.): Orte des Unheimlichen – Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2006.

Glauser, Jürg: Ursprungserzählungen. In: Glauser, Jürg (Hrsg.): Skandinavische Literaturgeschichte. Stuttgart: J.B. Metzler. 2006.

Gockel, Heinz: Mythologie als Ontologie. Zum Mythosbegriff im 19. Jahrhundert. Koopmann, Helmut (Hrsg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1979.

Grimm, Jakob: Deutsche Mythologie. 1. Band. Basel: Benno Schwabe & Co. Verlag. 1953.

Heath, John: Fremdverwandlungen der Fremden: Gotthelfs Schwarze Spinne als Ächtungsdiskurs. In: Blècourt, Willem de / Tucsay, Agnes Christa (Hrsg.): Tierverwandlungen. Tübingen: Francke Verlag. 2011.

Hübner, Dietmar: Einführung in die philosophische Ethik. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2014.

Kershaw, Kris: Odin – Der einäugige Gott und die indogermanischen Männerbünde. Uhlstädt-Kirchhasel: Arun-Verlag. 2003.

- Koopmann, Helmut (Hg.): Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. 1979.
- Korn, Selig: Etymologisch – Symbolisch – Mythologisches Reallexikon. Stuttgart: Cast. 1843.
- Lindemann, Klaus: Die schwarze Spinne. Zur biedermeierlichen Deutung von Geschichte und Gesellschaft zwischen den Revolutionen. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 1983.
- Miers, Horst: Lexikon des Geheimwissens. München: Goldmann. 1993.
- Oertel, Kurt: Ásatrú - Die Rückkehr der Götter. Rudolstadt: Edition Roter Drache. 2006.
- Porto, Petra: Sexuelle Norm und Abweichung. Aspekte der literarischen und des theoretischen Diskurses der Frühen Moderne (1890 – 1930). München: belleville Verlag Michael Farin. 2011.
- Racker, Miriam: Gestalt und Symbolik des künstlichen Menschen in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhunderts. Diss.: Wien. 1932.
- Schäuble, Michaela. Wiedergänger, Grenzgänger, Doppelgänger – Rites de Passage in Bram Stokers Dracula. Berlin: 2006.
- Schroeder, Aribert: Vampirismus - Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft. 1973.
- Segalen, Martine: Die Familie – Geschichte, Soziologie, Anthropologie. Frankfurt/New York/Paris: Campus, Ed. De la Maison des Sciences. 1990.
- Siemens, Isabelle: Die Prostituierte in der literarischen Moderne 1890 – 1933. Düsseldorf: Hagemann. 2000.
- Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur 2. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: C.H.Beck. 1997.

Sorvakko-Spratte, Marianelli: Der Teufelspakt Fausts in deutscher, schwedischer und finnischer Literatur – ein unmoralisches Angebot? Dissertation: Universität Flensburg. 2007.

Stange, Manfred (Hrsg.): Die Edda – Götterlieder, Heldenlieder und Spruchweisheiten der Germanen. Wiesbaden: Marix Verlag. 2004.

Stiegler, Christian: Vergessene Bestien – Der Werwolf in der deutschen Literatur. Wien: Willhelm Braumüller. 2007.

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

Vocelka, Karl: Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik. München: Heyne. 2002.

Willis, Roy (Hrsg.): Weltgeschichte Mythologie. Köln: Taschen GmbH. 2006.

Winkler, Frank Baron: Faustus – Geschichte, Sage, Dichtung. München: Winkler Verlag. 1982.

Internetquellen

http://www.digbib.org/Homer_8JHvChr/De_Ilias?k=Zehnter+Gesang , X. 334f. (11.1.2014)

http://de.spiderman.wikia.com/wiki/Die_Echse (24.1.2014)

<http://www.sumiswald.ch/de/portrait/rundgang-schwarze-spinne.php> (25.2.2014)

http://www.transcript-verlag.de/ts1136/ts1136_1.pdf (2.3.2014)

<http://technik.geschichte-schweiz.ch/industrialisierung-schweiz.html> (5.4.2014)

<http://www.hanns-heinz-ewers.com/zufall.htm> (7.4.2014)

<http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb1/prof/PSY/HBF/mindmag82-tgb.pdf> (8.4.2014)

<http://www.uni-frankfurt.de/fb/fb10/IDLD/NDL/mitarbeiter/lehrende/profs/geulen/downloads/Literaturtheorie7.pdf> (19.4.2014)

<http://www.uni-duesseldorf.de/~jucquois/texte.php?seminar=40&aid=189#Projektion> (21.4.2014)

http://www.kaththeol.uni-muenchen.de/lehrstuehle/christl_sozialethik/personen/1vogt/texte_vogt/vogt_sozialdarwin-tp.pdf (21.4.2014)

Abstract

Um das Schauerliche aus seinem vagen alltagssprachlichen Gebrauch in einen wissenschaftlichen Kontext zu überführen, habe ich mich verschiedener Kriterien bedient. Sowohl Jeremias Gotthelf als auch Hanns Heinz Ewers verstanden es, ihrem Publikum schauerliche Momente zu liefern. Beide Autoren waren dabei von ihrem Zeitgeist und dem herrschenden Umfeld beeinflusst. Spielt bei Gotthelf die religiös-mahnende Intention laufend eine Rolle, schockiert Ewers mit Kältherzigkeit und ausschweifender Sexualität, wobei letztere durch die Normabweichung zugleich zu bestechen weiß. So macht eine Analyse beider Werke die durchgehende Präsenz eines historischen Bewusstseins notwendig. Obgleich viele Motive in den behandelten Werken unterschiedliche Darstellungsformen erfahren und zugleich andere Themen berühren, gibt es doch auch Ähnlichkeiten, etwa den Rückgriff auf mythologische Stoffe. Das Schauerliche wird nicht allein durch den Autor konstituiert, die Wahrnehmung der RezipientInnen baut an dieser Konstruktion mit, hat Anteil daran, ob bzw. wie es seine Wirkung zu entfalten vermag. Die Störung, die sich innerhalb einer dargestellten Ordnung vollzieht, kann übernatürlich konstituiert sein, obgleich dies nicht zwingend notwendig ist. Häufig - und im besten Fall - trifft das Schauerliche gezielt unsere Ängste, indem es den literarischen Kontext verlässt und unsere Erfahrungsdimension berührt. Die Dynamik, die hieraus entstehen kann, ist nicht zu unterschätzen. Allein aus der xenophoben Interpretation des monströsen Spinnenwesens, ließen sich weitere grauenhafte Fantasien spinnen, die im späteren 20. Jahrhundert durch Gesinnungen und Machenschaften in die Wirklichkeit traten. Diese zählen wohl zu den verwerflichsten Gräueltaten der Menschheitsgeschichte. So kann die Schauerliteratur zu einem Spiegel für die Leserschaft werden. Die Literatur kann auf diesem Weg zur Bearbeitung und Reflexion unterschiedlicher Ängste beitragen. Zeitgenössisch interpretiert lässt sich auf diesem Weg auch auf gesellschaftliche Befürchtungen der Vergangenheit rekurrieren. Dies erlaubt der/dem RezipientIn der Gegenwart einen bewussteren Umgang mit historischen Begebenheiten und den damit verbundenen gesellschaftlich relevanten Themen. Das Schauerliche mag fremd und vertraut zugleich sein, durch dieses Gleichgewicht erfahren wir Lust und Unlust zum selben Zeitpunkt. Sie bilden häufig die Lesemotivation, ziehen die LeserInnen auch in den schauerlichsten Momenten in ihren Bann. Die eingehenden Motivuntersuchungen haben kombiniert mit einem historischen Bewusstsein dieses Gleichgewicht aufgezeigt.

So versteht sich diese Arbeit als ein weiterer Anknüpfungspunkt im Rahmen des Erforschens des Schauerlichen.

Lebenslauf

Name Leopold König

Geburtsdatum 17.1.1978

Geburtsort Wien

Schulen

Volksschule Schulzentrum Friesgasse

AHS Schulzentrum Friesgasse

Europa - Akademie Dr. Roland

Beruflicher Werdegang

Lehre zum Restaurantfachmann

Trainer in der Erwachsenenbildung

Systemischer Wirtschaftscoach

Studium

Lehramtsstudium an der Universität Wien 2008 - 2014