

Angst erzählen

E.T.A. Hoffmanns Nachstück *Das Majorat* (1817)

Christopher Meid

Kaum ein anderer Autor der deutschsprachigen Literatur wird so konstant mit dem Begriff der ›Angst‹ in Verbindung gebracht wie E.T.A. Hoffmann: Heinrich Heines nahezu sprichwörtlich gewordenes Diktum, Hoffmanns Werke seien »nichts anders als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden«,¹ ist zwar in seinem pathologisierenden Biographismus problematisch, lenkt aber dennoch den Blick auf einen wesentlichen Aspekt der Hoffmann'schen Erzählwelten: Viele seiner Texte zeigen angsterfüllte Figuren in psychischen Ausnahmezuständen; zugleich handelt es sich bei diesen Erzählungen um potentiell angsterregende Texte, die auf eine entsprechende Affizierung des Lesepublikums abzielen.

Dabei spielt Hoffmann virtuos mit den literarischen Konventionen der Angsterzeugung, die dem Lesepublikum des beginnenden 19. Jahrhunderts gut bekannt sind. So führt die Erzählung *Das Majorat* aus seinen *Nachstücken* gleich in mehrfacher Hinsicht vor, wie Affekterregung und Narration zusammenhängen:² Das geschieht zunächst durch intertextuelle Referenzen auf Friedrich Schillers Romanfragment *Der Geisterseher*, dessen Lektüre den homodiegetischen Erzähler auf die Spukerfahrung vorbereitet. Darüber hinaus erzählen manche Figuren selbst wiederholt von dem in der erzählten Welt ›realen‹ Spuk, wodurch sie sich selbst und andere Figuren in Angst und Schrecken versetzen, was wiederum die Mechanismen von Angsterzeugung sowohl offengelegt als auch kommentiert. Schließlich modellieren diese in der Diegese angesiedelten Szenarien der Angst eine idealtypische lebensweltliche Rezeptionshaltung: Es ist anzunehmen, dass die dort literarisierten Affekte auf Ebene der Rezipientinnen und Rezipienten in abgemilderter Form nachempfunden werden sollen.

1 Heine, Heinrich: »Die Romantische Schule«, in: Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb, Bd. 3, München 2005, S. 357–504; hier S. 440.

2 Vgl. Hoffmann, E.T.A.: »Das Majorat«, in: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: Nachstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1985, S. 199–284.

Der Beitrag fragt ausgehend von einer Analyse der hier skizzierten Verhältnisse in Hoffmanns Schauererzählung nach dem Zusammenhang von Erzählverfahren und Angsterzeugung und deutet den Text als Metareflexion über zentrale Wirkweisen von Schauerliteratur. Nicht zuletzt soll es darum gehen, wie der Text unterschiedliche Angsterfahrungen umreißt und skaliert: Denn während die in der Erzählung beschriebene angststimulierende Lektüreerfahrung bei Theodor durchaus ästhetischen Genuss zeitigt, führt die durch Spukerscheinungen hervorgerufenen Angst im Extremfall – so bei Seraphine – zu körperlichen Reaktionen bis hin zum Tod. In diesem Zusammenhang spielen medizinische Phänomene eine wichtige Rolle: Hoffmann nutzt intertextuelle Verweise und Anspielungen auf psychosomatische Wissensbestände, um (durchaus spielerisch) in einer ›Schauererzählung auf zweiter Stufe‹ sowohl Produktions- als auch Rezeptionsweisen angsterzeugender Texte zu modellieren.

I. Hoffmanns *Majorat*. Themen, Struktur, erzählerische Faktur

Die Erzählung entstand vermutlich 1816/1817 und wurde 1817 im zweiten Teil der *Nachstücke* erstmals publiziert.³ Hoffmanns *Nachstücke* »entwerfen eine phantastische, ja phantasmatische Welt, die nicht mehr von einer auf Kausalität, Kohärenz und Widerspruchsfreiheit pochenden Darstellungslogik regiert wird.«⁴ Mit der Dunkelheit der Ereignisse korrespondiert vielfach die Art ihrer erzählerischen Vermittlung, ja die Unzuverlässigkeit des Erzählens steigert die schaudererregenden Wirkungen – so auch in der Gespenstergeschichte,⁵ die hier im Zentrum steht, einer der von Zeitgenossen meistgeschätzten Erzählungen des als ›Gespenster-Hoffmann‹ verschrienem Autors.⁶ Symptomatisch ist die Wertung von Willibald Alexis, der sie als »die trefflichste aller Erzählungen«⁷ bezeichnete; und auch Walter

3 Vgl. Begemann, Christian: »Das Majorat (1817)«, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2015, S. 64–66; hier S. 64.

4 Neumeyer, Harald: »Einführung«, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2015, S. 46f.; hier S. 46.

5 Vgl. zu den Traditionen, in denen sich Hoffmann bei seinem *Majorat*-Text bewegt, von Wilpert, Gero: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung, Stuttgart 1994, S. 220–223.

6 Vgl. Begemann, Christian: »Gespenster/Gespenstisches/Wiedergänger«, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 267–272; hier S. 267: »Woher die unendlich kolportierte Wendung vom ›Gespenster-Hoffmann‹ ursprünglich stammt, scheint heute kaum mehr eruierbar.«

7 Zitiert nach Steinecke, Hartmut: »Kommentar [zu *Das Majorat*]«, in: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 3: *Nachstücke*. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla.

Scott lobte *Das Majorat* in seinem für die anglophone Hoffmann-Rezeption wesentlichen Aufsatz *On the Supernatural in Fictitious Composition* (1827) ganz besonders.⁸ Um ein Nachstück handelt es sich bei dem *Majorat* in doppelter Hinsicht: So spielen viele Teile des umfangreichen Textes in der Nacht, ja explizit in der Geisterstunde, der Schreckenszeit par excellence; zugleich geht es auf inhaltlicher Ebene um die ›Nachtseiten‹ der menschlichen Natur, um psychische Extremzustände bis hin zum Wahnsinn,⁹ die bekanntlich auch in der romantischen Naturwissenschaft wesentlicher Gegenstand sind.¹⁰

Bei dem titelgebenden *Majorat* handelt es sich um einen juristischen Terminus.¹¹ Er bezeichnet eine spezifische Art der adeligen Erbfolge, bei der ein Besitz unteilbar an den ältesten männlichen Erben übergeht. Das Motiv war um 1800 virulent; auch Achim von Arnim griff in seiner Erzählung *Die Majoratsherren* (1820) darauf zurück.

Hoffmanns Erzählung stellt an drei Generationen einer adeligen Familie dar, wie sich die Intention des Majoratsstifters Roderich in ihr Gegenteil verkehrt: Anstatt durch die Umwandlung des Familienbesitzes in ein Majorat den Wohlstand

Werke 1816–1820, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1985, S. 1013–1022; hier S. 1015.

- 8 Vgl. ebd. In der Folge von Walter Scott rekurriert dann auch Edgar Allan Poe in *The Fall of the House of Usher* (1837) deutlich auf *Das Majorat*. Vgl. Hansen, Thomas S./Pollin, Burton R.: *The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in His Works*, Columbia 1995, S. 60f.; vgl. auch den Beitrag von Gero Gutzzeit im vorliegenden Band.
- 9 Vgl. H. Neumeyer: Einleitung, S. 47.
- 10 Vgl. Höppner, Stefan: *Natur/Poesie. Romantische Grenzgänger zwischen Literatur und Naturwissenschaft*. Johann Wilhelm Ritter, Gotthilf Heinrich Schubert, Henrik Steffens, Lorenz Oken, Würzburg 2016.
- 11 Vgl. die umfassende rechtshistorische Studie von Bayer, Bernhard: *Sukzession und Freiheit. Historische Voraussetzungen der rechtstheoretischen und rechtsphilosophischen Auseinandersetzungen um das Institut der Familienfideikommission im 18. und 19. Jahrhundert*, Berlin 1999, die auch ein Kapitel zu Hoffmanns Erzählung enthält (S. 257–267). Auch die Literaturwissenschaft hat *Das Majorat* mit je unterschiedlichen Schwerpunkten als Erzählung über juristische Zusammenhänge gedeutet. Vgl. Dammann, Günter: »Die Diskussion über das Institut des Fideikommis im Gefolge der Revolution und der Befreiungskriege und E.T.A. Hoffmanns Erzählung ›Das Majorat‹«, in: Gonther-Louis Fink (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française*, Strasbourg 1989, S. 309–319; König, Peter: »Der poetische Charakter des Rechts. ›Das Majorat‹ von E.T.A. Hoffmann«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 31/2 (2006), S. 203–217; Mangold, Hartmut: *Gerechtigkeit durch Poesie. Rechtliche Konfliktsituationen und ihre literarische Gestaltung bei E.T.A. Hoffmann*, Wiesbaden 1989, S. 226–245; Riedl, Peter Philipp: »Die Zeichen der Krise. Erbe und Eigentum in Achim von Arnims ›Die Majoratsherren‹ und E.T.A. Hoffmanns ›Das Majorat‹«, in: *Aurora* 52 (1992), S. 17–50; Vedder, Ulrike: »Majorate. Erbrecht und Literatur im 19. Jahrhundert«, in: Sigrid Weigel/Ohad Parnes/Ulrike Vedder/Stefan Willer (Hg.): *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*, München 2005, S. 91–107.

und das Ansehen der Familie zu bewahren, führt die dadurch in Gang gesetzte Dynamik aus Neid, Hass und Niedertracht zur völligen Auslöschung der Familie. Die »fast unmittelbar tödliche Wirkung«¹² des Majorats zeigt sich auch daran, dass die Erben mit Antritt des Majorats ihren Charakter zum Negativen verändern; sie sind gleichsam Gefangene einer Dynamik von Geldgier, Neid und Missgunst.¹³

Das Majorat wird von Roderich gestiftet. Als er 1760 unter bizarren Umständen stirbt, erbt sein älterer Sohn Wolfgang. Nach dessen plötzlichem Tod durch einen Sturz – für den, wie später enthüllt wird – der Diener Daniel verantwortlich ist, erbt sein jüngerer Bruder Hubert, der das Verbrechen mindestens gebilligt, wenn nicht gar angestiftet hat. Nach Huberts Tod glaubt sich dessen Sohn im Besitz des Majorats; allerdings kommt nun heraus, dass Wolfgang – anders als allgemein angenommen – eben nicht unverheiratet und kinderlos gestorben ist, sondern mit Roderich (II.) einen legitimen Sohn hinterlassen hat, der nun das Erbe antritt; verheiratet ist der Baron mit Seraphine.

Diese komplexe Familiengeschichte wird nicht linear erzählt; die erzählerische Faktur trägt wesentlich dazu bei, die unbestimmt-unsichere Atmosphäre zu transportieren: Als homodiegetischer Erzähler fungiert der junge Jurist Theodor,¹⁴ der gemeinsam mit seinem gleichnamigen Großonkel, dem Justitiar der Adelsfamilie, in einem Spätherbst der 1790er Jahre das nahe an der Ostsee gelegene Schloss R. sitzen besucht,¹⁵ um in Rechts- und Verwaltungsfragen zu assistieren. Schon bald sieht sich Theodor auf dem alten, halb ruinösen Schloss in eine verwirrende Folge von Extremsituationen hineingezogen: Nicht nur, dass der Turm des Schlosses seit dem Tod des Ahnherren Roderich in Trümmern liegt; darüber hinaus ist kurz vor Theodors Ankunft auf dem Schloss der Gerichtssaal eingestürzt (die symbolische Bedeutung der Räume ist offensichtlich).¹⁶ In diesem Setting, das alle Stereotype der Schauerliteratur vereinigt,¹⁷ begegnet Theodor zudem noch einem Gespenst – es handelt sich, wie später klar wird, um den ehemaligen Verwalter Daniel, der den Majoratsherren Wolfgang ermordet hat. Auch nachdem Theodors Großonkel den

12 U. Vedder: Majorate, S. 97.

13 Vgl. Diebitz, Stefan: »Überhaupt eine gehässige Sache«. E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat* als Dichtung der Hybris und der Niedertracht«, in: Mitteilungen der E.T.A.-Hoffmann-Gesellschaft 32 (1986), S. 35–49.

14 Vgl. die Beschreibung der erzählerischen Faktur von C. Begemann: *Das Majorat*, S. 64.

15 Vgl. ebd. zu den lebensweltlichen Vorbildern der Figuren.

16 Vgl. Tausch, Harald: »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik, Würzburg 2006, S. 363–381.

17 Vgl. zu den weiteren Zusammenhängen Frank, Michael C.: »Die Verortung des Schreckens. Zum räumlichen Imaginären der *Gothic novel*«, in: Mario Grizelj (Hg.): *Der Schauer (roman). Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen*, Würzburg 2010, S. 117–154.

bösen Geist in einem Beschwörungsritual gebannt hat, reißen die unheilvollen Ereignisse nicht ab: Der Schwärmer Theodor verliebt sich Hals über Kopf in Seraphine, die Kusine und Ehefrau des aktuellen Majoratsherren Roderich II. Diese (unerfüllte) Liebesbeziehung, die semantisch zwischen Sakralisierung und Dämonisierung codiert wird, führt letztlich zum Eklat: Theodor, der kurz vor völliger geistiger Zerrüttung steht, wird von seinem Onkel in letzter Minute weggeschafft; Seraphine, die durch das gemeinsame Musizieren mit Theodor und nicht zuletzt durch dessen Erzählung von dem Spuk stark affiziert wurde, stirbt wenig später. Erst der zweite Teil der Erzählung präsentiert die Auflösung der Ereignisse: Dort gibt Theodor den Bericht seines mittlerweile verstorbenen Onkels wieder und besucht ein letztes Mal R.sitten, das nun völlig in Trümmern liegt.

Man hat die Erzählung mit guten Argumenten als eine schauerliterarische Etüde über die Perversion des Rechts gedeutet:¹⁸ Die Figuren – auch der vermeintlich positiv gezeichnete Oheim – verkörpern eine Art unmenschlicher Rechtspraxis, die – stimuliert von Gewinnstreben – letztlich zu Tod und völliger Vernichtung führt. Die Erzählung beschreibt »die Wirkungen eines an die Familie gebundenen Besitzes auf die einzelnen Menschen«;¹⁹ kennzeichnend ist eine skeptische Perspektive: »Zwangsläufig nehmen die negativen Charaktereigenschaften zu, wenn die einzelnen Figuren mit der Problematik der Möglichkeiten und Grenzen persönlichen Eigentumserwerbs konfrontiert werden.«²⁰

Dass darüber hinaus die Erzählung über ein in revolutionären Zeiten problematisches Rechtsinstitut auch deutlich zeitkritische Töne aufweist, steht außer Zweifel.²¹ Allerdings können derart »aufklärende« Interpretationen viele immanente Widersprüche des Textes nicht auflösen; vor allem entgeht ihnen eine wesentliche Ebene der Erzählung, die – wie zu zeigen sein wird – eine Versuchsanordnung über die

18 Vgl. etwa S. Diebitz: Überhaupt eine gehässige Sache.

19 P.Ph. Riedl: Die Zeichen der Krise, S. 41.

20 Ebd.

21 Vgl. Mangold, Hartmut: »Das Majorat«, in: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. 2., erweiterte Auflage, Berlin/New York 2010, S. 203–208; hier S. 204: »Zieht man die Parallele zu Hoffmanns juristischer Existenz, so lässt sich *Das Majorat* als metaphorische Vision auf die gesellschafts- und rechtspolitischen Konsequenzen lesen, die im Entstehungsjahr der offenbar gewordenen Konflikte zwischen den liberalen bürgerlichen Bewegungen und der konservativ und restaurativ gesonnenen Staatsmacht andeuten und gerade Hoffmann als Staatsbürger und Jurist unmittelbar fordern werden.« Allerdings laufen derartige Deutungen Gefahr, die übernatürlichen Elemente der erzählten Welt zu ignorieren bzw. monokausal zu deuten und damit die in ihnen angelegte Komplexität interpretatorisch zu vereinfachen. Vgl. die sozialgeschichtliche Deutung von Freund, Winfried: »Unheimlicher Verfall – E.T.A. Hoffmann: »Das Majorat«, in: Winfried Freund: Literarische Phantastik. Die phantastische Novelle von Tieck bis Storm, Stuttgart u.a. 1990, S. 75–84, der die Novelle als bürgerliche Wunschfantasie über den (erhofften) Niedergang des Adels auffasst.

Bedingungen literarischen Terrors ist, eine Schauererzählung über das schauerliche Erzählen an sich.

II. *Geisterseher und Bettelweib.* Intertextualität und erzählerische Unzuverlässigkeit

Am Abend seines Ankunftstages auf dem Schloss R. sitzen sitzt der junge Ich-Erzähler Theodor nach dem Abendessen »allein in dem hohen, weiten Rittersaal«. ²² Angeregt durch die Neuartigkeit der Umgebung, nicht zuletzt aber durch Alkohol, gerät der Erzähler in eine meditativ-angeregte Stimmung:

Setze ich nun noch hinzu, daß ich zwanzig Jahr alt war und mehrere Gläser starken Punsch getrunken hatte, so wird man es glauben, daß mir in meinem Rittersaal seltsamer zu Mute wurde als jemals. Man denke sich die Stille der Nacht, in der das dumpfe Brausen des Meers, das seltsame Pfeifen des Nachtwindes wie die Töne eines mächtigen, von Geistern gerührten Orgelwerks erklangen – die vorüberfliegenden Wolken, die oft, hell und glänzend, wie vorbeistreifende Riesen durch die klirrenden Bogenfenster zu gucken schienen – in der Tat, ich muß' es in dem leisen Schauer fühlen, der mich durchbebte, daß ein fremdes Reich nun sichtbarlich und vernehmbar aufgehen könne. Doch dies Gefühl glich dem Frösteln, das man bei einer lebhaft dargestellten Gespenstergeschichte empfindet und das man so gern hat. ²³

Hier haben wir es mit detaillierter literarischer Stimmungsmalerei zu tun. Bereits der Schauplatz – ein »gotisches« Setting par excellence ²⁴ – macht deutlich, in welchen Gattungszusammenhängen wir uns bewegen. Der alte Rittersaal, ausgestattet mit »vergoldetem Schnitzwerk« und »großen Gemälden«, die »bei der flackernden, schimmernden Beleuchtung des Feuers und des Mondes« zum Leben zu erwachen scheinen, ²⁵ wird umgehend zum Schauplatz der literarischen Inszenierung einer Angsterfahrung, die sich von ästhetischer Angstlust zum elementaren Schrecken steigert; diese Erfahrung des Erzählers weist dabei über die Diegese hinaus und reflektiert und modelliert Rezeptionsmodi angsterregender Texte.

Die zitierte Passage beschreibt synästhetische Wahrnehmungen: Akustische und optische Phänomene, die zunächst als Projektionen des Erzählers gekennzeichnet werden, der sich seiner Projektionsleistungen sehr wohl bewusst ist,

22 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 206.

23 Ebd., S. 207.

24 Vgl. H. Tausch: Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst, S. 367, der die Architektur des Schlosses unter Bezug auf zeitgenössische Theorien »pittoresker« Architektur deutet.

25 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 206.

schaffen eine Atmosphäre, die den geeigneten Nährboden für Angsterfahrungen darstellt. Indem der Erzähler die Verbindung zwischen konkreten meteorologischen Phänomenen und einer möglichen übersinnlichen Deutung herstellt, verzaubert er gleichsam die erzählte Welt: So erscheint der Wind als die Musik einer von Geistern gespielten Orgel, die Wolken werden als neugierige Riesen personifiziert, die in den Rittersaal hineinschauen. Diese bereitwillig akzeptierte, ja geradezu herbeigewünschte dämonische Präsenz stimuliert die Vorstellung, dass eine verborgene Geisterwelt jenseits der sichtbaren existieren könne. Indiz dafür ist bezeichnenderweise der »leise[] Schauer«, also ein körperliches Angstzeichen der Erzählerfigur.²⁶

Das in diesem Zusammenhang erwähnte »Frösteln« verweist auf die gemischten Empfindungen, auf die Angstlust.²⁷ Explizit handelt es sich um ein ästhetisches Gefühl, »das man bei einer lebhaft dargestellten Gespenstergeschichte empfindet und das man so gern hat«.²⁸ Der Erzähler rezipiert also seine Umgebung wie einen fiktionalen Text; ihre Attribute – Raum, Wetterphänomene usw. – sind für ihn Zeichen, die eben jenes angenehme Gruseln stimulieren, dass auch die Rezipientinnen und Rezipienten von Schauerliteratur idealerweise empfinden. Diese Lust am Gruseln ist (analog zum Gefühl des Erhabenen) nur unter der Bedingung eigener Sicherheit möglich – wer selbst unmittelbar betroffen ist, wird leiden anstatt zu genießen.²⁹

Dem Ich-Erzähler kommt es auf die Steigerung eben dieses durch den romantisch-geisterhaften Ort bedingten Angstgefühls an. Als Instrument dazu dient ihm ein Roman, konkret: Friedrich Schillers *Geisterseher*: »Dabei fiel mir ein, daß in keiner günstigeren Stimmung das Buch zu lesen sei, das ich, so wie damals jeder, der nur irgend dem Romantischen ergeben, in der Tasche trug. Es war Schillers *Geisterseher*.«³⁰

26 Das entspricht der gängigen Somatik, wie sie in der romantischen Naturwissenschaft wie auch in der romantischen Literatur üblich ist.

27 Vgl. Anz, Thomas: »Angstlust«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 206–217.

28 E.T.A. Hoffmann: *Das Majorat*, S. 207.

29 Vgl. einführend T. Anz: *Angstlust*, bes. S. 207–209; ausführlicher Zelle, Carsten: »Angenehmes Grauen«. *Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987; Zelle Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

30 E.T.A. Hoffmann: *Das Majorat*, S. 207.

Der Text inszeniert im Folgenden eine Lektüreszene.³¹ Damit eröffnet Hoffmanns *Majorat* ein Netz von intertextuellen Anspielungen – die Erzählung verweist nicht nur explizit auf Schillers unvollendeten Roman, sondern zugleich implizit auf ein in der Literatur spätestens seit Cervantes' *Don Quijote* häufig anzutreffendes Motiv.³² Wie bei Wielands schwärmerischem Liebhaber von Feenmärchen Don Sylvio von Rosalba und Goethes suizidal veranlagtem Werther handelt es sich bei dem jungen Juristen Theodor um eine Figur, deren Lektürepraxis explizit dargestellt wird. Dabei ist explizit von der Materialität des Buchs die Rede – es handelt sich um eine Ausgabe in handlichem Format. Jenseits der intertextuellen Referenz auf den gelesenen Text, die wichtig genug ist, »markieren lesende Figuren eine Form medialer Selbstreflexion«. ³³ Diese bewirkt zweifellos auch eine literarhistorische Positionierung, indem »sie den Abstand zu den Texten ausmisst, deren Lektüre sie verhandelt«. ³⁴ Allerdings sind im Falle der Passage aus Hoffmanns *Majorat* die Ironie-Signale nicht zu übersehen – im Hintergrund steht die Warnung vor verderblicher Lektüre, die gerade in der fiktionalen Literatur der Aufklärung immer wieder anhand lesender Figuren exemplifiziert wird. ³⁵ Zwar wird Theodor durch

31 Auch in den *Elixieren des Teufels* (1815/1816) entwirft Hoffmann ein ähnliches Szenario. Vgl. E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 2/2: Die Elixire des Teufels. Werke 1814–1816, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1988, S. 241f. Dort sieht Aurelie »ein fremdes Buch auf dem Tische liegen« (ebd., S. 241), bei dem es sich um einen »aus dem Englischen übersetzte[n] Roman: Der Mönch!« von Matthew Gregory Lewis handelt (ebd.). Bei diesem überdeutlich markierten Bezug handelt es sich zweifellos um einen »metaliterarischen Witz« (Matuschek, Stefan: Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik, München 2021, S. 265), wenn Hoffmann »Lewis' Roman als eigenes Schauermotiv« aufnimmt (ebd.). Darüber hinaus modelliert der Erzähler eine Lektüreerfahrung: Er alludiert nicht nur auf einen Prätext, sondern erzählt davon, wie eine literarische Figur diesen Text liest – und nutzt diese Schilderung dazu, ein idealtypisches Rezeptionsverhalten schauerliterarischer Texte darzustellen: So ist die »wunderbare Geschichte« (E.T.A. Hoffmann: Die Elixire des Teufels, S. 242) zunächst nur hinreißend, setzt aber im Fortgang der gotteslästerlichen Handlung schließlich »namenloses Entsetzen« frei (ebd.), als die Romanfigur ihr eigenes Schicksal in der Romanhandlung vorgebildet erkennt.

32 Vgl. aus der germanistischen Forschung die Studien von Wuthenow, Ralph-Rainer: Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser, Frankfurt a.M. 1980; Marx, Friedhelm: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1995; Marx, Wilhelm: »Lesende Romanfiguren«, in: Alexander Honold/Rolf Parr (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen, Berlin/Boston 2018, S. 385–396. Wichtige systematische Überlegungen finden sich bei Stocker, Günther: Vom Bücherlesen. Zur Darstellung des Lesens in der deutschsprachigen Literatur seit 1945, Heidelberg 2007.

33 F. Marx: Lesende Romanfiguren, S. 387.

34 Ebd.

35 Vgl. ebd., S. 388: »Die Figur des Lesers im Medium der Literatur dient von Anfang an einer Propädeutik richtigen Lesens. Dabei steht die Warnung vor und Abgrenzung von falschen, fatalen, verderblichen Formen des Lesens zunächst im Vordergrund.«

seine Lektüre als romantisch-schwärmerische Figur charakterisiert, deren Lektüre ganz der Mode folgt, allerdings korrigiert der Verlauf der Erzählung gerade nicht seine Weltwahrnehmung. Denn während Theodor retrospektiv selbst eingesteht, dass möglicherweise sein Alkoholgenuss und die schauerliterarische Atmosphäre seine Phantasie überreizt hätten,³⁶ ist es der jeglicher Schwärmerei unverdächtige Onkel, der entschieden auf der Realität des Spuks beharrt.³⁷

Es geht also um die literarische Inszenierung einer kulturellen Praxis und die idealtypische Darstellung der damit verbundenen Emotionen. In typischer Metaphorik wird vorgeführt, wie sich die Phantasie eines Lesers von Schauerliteratur erhitzt, so dass sich bald die Machtverhältnisse zwischen Text und Leser verkehren, bis der von der Erzählung ausgehende »Zauber« den Leser völlig in seinen Bann zieht:

Ich las und las, und erhitzte meine Fantasie immer mehr und mehr. Ich kam zu der mit dem mächtigsten Zauber ergreifenden Erzählung von dem Hochzeitsfest bei dem Grafen von V. – Gerade wie Jeronimo's blutige Gestalt eintritt, springt mit einem gewaltigen Schläge die Tür auf, die in den Vorsaal führt. – Entsetzt fahre ich in die Höhe, das Buch fällt mir aus den Händen – Aber in demselben Augenblick ist alles still und ich schäme mich über mein kindisches Erschrecken!³⁸

Zunächst versucht der Erzähler die seltsamen Ereignisse der Stimmung zuzuschreiben – »Es ist nichts – meine überreizte Fantasie bildet jede natürliche Erscheinung gespenstisch!«³⁹ –, bis er schließlich von den schreckenerregenden Elementen überwältigt wird:

Das abscheuliche Kratzen hört endlich auf – die Tritte lassen sich aufs Neue vernehmen – Es ist, als wenn Leben und Regung in mir erwachte, ich springe auf und trete zwei Schritte vor, aber da streicht eine eiskalte Zugluft durch den Saal, und in demselben Augenblick wirft der Mond sein helles Licht auf das Bildnis eines sehr ernsten, beinahe schauerlich anzusehenden Mannes, und als säusle seine warnende Stimme durch das stärkere Brausen der Meereswellen, durch das gelendere Pfeifen des Nachtwindes, höre ich deutlich: – Nicht weiter – nicht weiter, sonst bist du verfallen dem entsetzlichen Graus der Geisterwelt!⁴⁰

Auch hier finden sich für die Schauerliteratur typische Motive: Die plötzliche Kälte, die das Übernatürliche ankündigt, der fahle Mondstrahl, der gleichsam schein-

36 Vgl. E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 210.

37 Vgl. ebd., S. 211. Vgl. Jennings, Lee B.: »The Anatomy of *Spuk* in two Tales of E. T. A. Hoffmann«, in: *Colloquia Germanica* 17/1/2 (1984), S. 60–78; hier S. 65.

38 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 207.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 208.

werferartig den Blick auf ein Porträt lenkt, das – zumindest in der Imagination des Erzählers – nun auch noch zu sprechen beginnt. Dass es sich bei diesem »beinahe schauerlich anzusehenden« Mann um das Mordopfer handelt, wird hier nicht ausgesprochen, durch die Auflösung im zweiten Teil der Novelle aber nahegelegt.

Im Verlauf dieser Passage hat sich das Angstempfinden des Erzählers gewandelt. Aus dem angenehmen Gruselgefühl ist nun reiner Schrecken geworden: »[D]as Blut gerinnt in meinen Adern – kalter Schweiß steht auf der Stirne, erstarrt bleib ich im Lehnstuhle sitzen, nicht vermögend aufzustehen, viel weniger noch zu rufen.«⁴¹ Hier wird also eine Steigerung inszeniert: Die »Angstlust«, deren spezifische Valenz ja darin liegt, dass der Schrecken durch das Bewusstsein der eigenen Sicherheit gebannt ist,⁴² steigert sich zu Angst ohne Lust, zu reinem Schrecken angesichts der Gespenstererscheinung. Dass es sich um ein in der erzählten Welt »reales« Gespenst handelt, wird im Folgenden mehrfach beglaubigt.⁴³

Welche Rolle spielt nun die überdeutlich markierte Anspielung auf Schillers *Geisterseher*? Handelt es sich lediglich um einen metaliterarischen Scherz, um die intertextuelle Huldigung eines Vorbildes? Oder eröffnet eine intertextuelle Lektüre neue Interpretationsperspektiven auf Hoffmanns Erzählung jenseits motivischer Korrespondenzen mit dem Prätext?

Zunächst ist festzuhalten, dass die im *Majorat* inszenierte Lektürepraxis (durchaus spielerisch) eine typische Rezeptionssituation von Schauerliteratur modelliert – sie stellt gleichsam die idealtypische Rezeptionshaltung dar und ironisiert sie zugleich: Sie stellt einen Leser ins Zentrum, der ein immersives und identifikatorisches Lektüreerlebnis anstrebt, die totale Versenkung in ein literarisches Werk, das ihn völlig affizieren soll. Diese gleichsam augenzwinkernde Rezeptionsanleitung wird allerdings durch den dargestellten Einbruch des Übernatürlichen unterlaufen: Auf wirkungsästhetischer Ebene dient dies der Intensivierung: Wenn der Erzähler, der einen Schauerroman liest, aus seiner Sicherheit gerissen wird, wird möglicherweise der empirische Leser, der eine Erzählung liest, deren Hauptfigur einen Schauerroman liest, aus seinem Sicherheitsgefühl gerissen. Zugleich ist nicht anzunehmen, dass der Leser einem Gespenst begegnet – er tut also gewissermaßen einen Blick in den Abgrund, auch wenn er möglicherweise für einen Augenblick vergisst, dass ihn ein Geländer – die Fiktion – von diesem Abgrund trennt.

41 Ebd.

42 Vgl. T. Anz: *Angstlust*, S. 214f.

43 Vgl. G. von Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 220: Es handle sich beim *Majorat* um »Hoffmanns erste echte Gespenstergeschichte mit leibhaftigem Gespenst«, das auch nicht durch hermeneutische Operationen wegzu erklären sei. Vgl. ebd., S. 222. Vgl. ähnlich L.B. Jennings: *The Anatomy of Spuk*, S. 65. Anders H. Tausch: Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst, S. 370, der annimmt, dass der Erzähler durch einen vermeintlichen Spuk dazu manipuliert werde, Seraphine in den Tod zu treiben.

Während die aufklärerischen Erzählwerke derartige Szenen zum Anlass nahmen, Schwärmerkritik zu äußern und vor der Verwechslung von Fiktion und Realität zu warnen,⁴⁴ beglaubigt die schauerromantische Erzählung nun die Wahrnehmung der Figur: Die Grenzen zwischen der Rezeption literarischer Fiktion und der Erfahrung einer bedrohlichen Geisterwelt werden planmäßig verwischt.

Damit ist aber noch nichts über die beträchtlichen inhaltlichen Korrespondenzen zwischen Schillers Romanfragment und Hoffmanns Erzählung gesagt.⁴⁵ Zunächst einmal liegt hier eine Systemreferenz auf ›gotische‹ Schreibweisen vor, die auch Gattungsfragen mit thematisiert.⁴⁶ Denn die Anspielung auf den wirkmächtigsten Schauerroman der deutschsprachigen Literatur gilt zugleich der von ihm verkörperten Gattung; er kann als *pars pro toto* für das in den Jahren um 1800 geradezu explosionsartig an Bedeutung gewinnende Genre gelten,⁴⁷ in dessen Zusammenhängen auch Hoffmanns *Majorat* zu verorten ist. Diese Traditionsstiftung markiert aber auch eine inhaltliche Distanz, die tendenziell die Schauerliteratur der Aufklärung von den romantischen Beispielen trennt: Schließlich handelt es sich bei Schillers *Geisterseher* um ein Beispiel des *explained supernatural*, besteht doch die Pointe des Textes gerade in der Demonstration, wie planvoll simulierte ›übernatürliche‹ Phänomene allmählich die Willensfreiheit des Prinzen untergraben.

Theodor nennt nicht nur den Titel des Romans, sondern macht konkrete Angaben über die Textpassage, die er unmittelbar vor der Geistererscheinung liest. So handelt die Episode aus dem ersten Buch des *Geistersehers*, die hier erwähnt wird,⁴⁸ von einem Brudermord in einem süditalienischen Adelsgeschlecht: Lorenzo tötet seinen älteren Bruder Jeronymo, um dessen Verlobte Antonie zu bekommen; bei der Hochzeit taucht dann ein Mönch auf, dessen Erscheinung dazu führt, dass sich der

44 Vgl. G. Stocker: Vom Bücherlesen, S. 25: »Ein großer Teil der Diskussionen über die Hoffnungen, Befürchtungen und Ängste, die das Lesen von fiktionalen Texten im Bürgertum und in der intellektuellen Elite auslöste, fand in den Romanen selbst statt. Selbst die Kritik an der Romanlektüre wurde paradoxerweise in Romanform geäußert.«

45 Vgl. hierzu Negus, Kenneth: »The Allusions to Schiller's *Der Geisterseher* in E. T. A. Hoffmanns *Das Majorat*: Meaning and Background«, in: *The German Quarterly* 32 (1959), S. 341–355.

46 Vgl. Pfister, Manfred: »Zur Systemreferenz«, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 52–58; Suerbaum, Ulrich: »Intertextualität und Gattung. Beispielreihen und Hypothesen«, in: Ulrich Broich/Manfred Pfister (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 58–77.

47 Vgl. zur Bedeutung des *Geistersehers* Barkhoff, Jürgen: »Als ob man in eine Gruft gerufen hätte«. Zur schwarzen Anthropologie des Schauerromans in Schillers *Geisterseher*, in: Barry Murnane/Andrew Cusack (Hg.): *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*, München 2011, S. 25–38.

48 Vgl. Schiller, Friedrich: »Der Geisterseher«, in: Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von Harald Fricke/Herbert G. Göpfert, München 1959, S. 48–160; hier S. 79–92.

Mörder entlarvt. Sie wird von einem dubiosen Sizilianer erzählt. Die Parallelen zur Handlungskonstellation des *Majorats* liegen auf der Hand: In beiden Fällen geht es um einen Bruderkonflikt, der tödlich endet und letztlich den Untergang des ganzen Geschlechts besiegelt.⁴⁹ In Hoffmanns Nachtstück dient die intertextuelle Referenz damit auch als epische Vorausdeutung auf die Auflösung im zweiten Teil der Erzählung.⁵⁰

Darüber hinaus lädt die Referenz auf den *Geisterseher* zu einer Reflexion über die Hoffmann'schen Erzählverfahren ein, konkret: zu einer Auseinandersetzung mit erzählerischer Unzuverlässigkeit und ihrem potentiellen Zusammenhang mit literarischer Angsterzeugung. Ein erstes Indiz dafür bietet schon die auf den ersten Blick äußerst konkrete Schiller-Anspielung – denn ganz offensichtlich erinnert sich Theodor nur ungenau an die Passage aus dem *Geisterseher*. Vergleichen wir noch einmal: »Ich kam zu der mit dem mächtigsten Zauber ergreifenden Erzählung von dem Hochzeitsfest bei dem Grafen von V. – Gerade wie Jeronimo's blutige Gestalt eintritt, springt mit einem gewaltigen Schlage die Tür auf, die in den Vorsaal führt.«⁵¹

Nun findet das Fest nicht bei einem Grafen von V. statt, sondern bei einem Marchese del M**nte,⁵² und im Gegensatz zu Theodors vermeintlicher Paraphrase des Schiller'schen Romans bekommen die Leser gerade nicht mit, wie das Gespenst eintritt – es ist plötzlich da:

›Ein Glas steht noch voll da – Warum weigert sich mein Sohn Lorenzo, auf diesen freundlichen Trunk Bescheid zu tun?‹

Bebend empfing Lorenzo das Glas aus des Franziskaners Hand – beband brachte ers an den Mund – ›Meinem vielgeliebten Bruder Jeronymo!‹ stammelte er, und schauernd setzte ers nieder.

›Das ist meines Mörders Stimme‹, rief eine fürchterliche Gestalt, die auf einmal in unsrer Mitte stand, mit bluttriefendem Kleide und entstellt von gräßlichen Wunden.⁵³

49 Vgl. K. Negus: The Allusions to Schiller's *Der Geisterseher*, S. 348: »In comparing this episode in *Der Geisterseher* to *Das Majorat*, it becomes obvious that the story of the Marchese del M**nte and his two sons is the source for the background story of Roderich I and his two sons, Wolfgang and Hubert [...]. A father who is fascinated by the occult; the *Sturm und Drang* motif of conflict between brothers; the murder of one by the other; the complicity of another person in the crime (Daniel and the Sicilian, resp.); the location of the ancestral estate by the sea; its fall after the extinction of the family – all these factors are common to both stories.«

50 Vgl. ebd., S. 349.

51 E.T.A. Hoffmann: *Das Majorat*, S. 207.

52 Vgl. F. Schiller: *Der Geisterseher*, S. 79.

53 Ebd., S. 91.

Diese auf den ersten Blick unbedeutend wirkenden Unzuverlässigkeitssignale gewinnen an Gewicht,⁵⁴ wenn man sich vergegenwärtigt, dass Theodors Beschreibungen und Wertungen vielfach in sich widersprüchlich sind, so dass Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers gerechtfertigt erscheinen: Theodor ist als Erzähler »nicht vertrauenswürdig«.⁵⁵

Weitere Beispiele für erzählerische Unzuverlässigkeit betreffen sowohl mimesisch unzuverlässiges als auch theoretisch unzuverlässiges Erzählen.⁵⁶ So ist es schlichtweg unmöglich, dass Theodor und die verehrte Seraphine ungefähr gleichaltrig sein können: Rückblickend betont er, sie sei »damals kaum neunzehn Jahre« alt gewesen,⁵⁷ allerdings ergibt eine Rekonstruktion der Handlungschronologie, dass sie tatsächlich »zwischen 30 und 40 Jahre alt sein« müsste.⁵⁸ Auch die Wertungen von V.s Handlungen sind inkonsistent;⁵⁹ Theodor zeichnet ihn durchweg als wohlwollend, allerdings lacht er Theodor »höhnisch«⁶⁰ aus. Widersprüche bestehen schließlich auch in der Wertung Seraphines durch Theodor: Einerseits wird sie (ihrem Engelsnamen entsprechend!) sakralisiert,⁶¹ zugleich unterstellt ihr Theodor an anderer Stelle ein dämonisches Wesen.⁶² Kleinigkeiten kommen hinzu:

-
- 54 Vgl. hingegen K. Negus: The Allusions to Schiller's *Der Geisterseher*, S. 342 (Fußnote), der eine Verwechslung Hoffmanns oder des Druckers vermutet.
- 55 Gerrekens, Louis: »Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese. Eine Untersuchung zu E.T.A. Hoffmann: »Das Majorat«, in: *Études Germaniques* 45 (1990), S. 152–183; hier S. 156.
- 56 Vgl. ebd.; H. Tausch: »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«, S. 375 folgt Gerrekens, dessen Annahme, bei dem Oheim handle es sich in Wirklichkeit um Roderich I., allerdings weit hergeholt erscheint.
- 57 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 215.
- 58 L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 154. Vgl. auch den hilfreichen Stammbaum von Böcher, Otto: »Majorat und Narrenburg. Ein genealogischer Versuch zu E.T.A. Hoffmann und Adalbert Stifter«, in: *Der Herold. Vierteljahresschrift für Heraldik* 12/1 (1987), S. 7–12.
- 59 Vgl. L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 156–161.
- 60 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 214.
- 61 Vgl. ebd., S. 215: »[U]nwillkürlich reihte die Fantasie dies Bild an jenen unheimlichen Spuk, und die Baroness wurde der Engel des Lichts, dem sich die bösen gespenstischen Mächte beugen. – Die wunderherrliche Frau tritt lebhaft vor meines Geistes Augen. Sie mochte wohl damals kaum neunzehn Jahre zählen, ihr Gesicht, eben so zart, wie ihr Wuchs, trug den Ausdruck der höchsten Engelsgüte, vorzüglich lag aber in dem Blick der dunklen Augen ein unbeschreiblicher Zauber, wie feuchter Mondesstrahl ging darin eine schwermütige Sehnsucht auf; so wie in ihrem holdseligen Lächeln ein ganzer Himmel voll Wonne und Entzücken.«
- 62 Vgl. ebd., S. 232: »[V]erderbliches Gift, das ich in jenem Kusse eingesogen, gärten und flammte in allen Pulsen, in allen Nerven!«

Die Diener haben Wolfgang am frühen Morgen schon stundenlang gesucht;⁶³ der Schlafwandler Daniel bringt innen einen Riegel an, um nicht sein Zimmer verlassen zu können.⁶⁴

Gerade diese Inkonsistenzen weisen auf den Geisteszustand des Erzählers hin: Schließlich ist Theodor ganz offensichtlich zunehmend geistig zerrüttet, wobei die Konfrontation mit dem Spuk und die zunehmend obsessive Liebe zu Seraphine zu dieser Entwicklung zumindest mit beitragen – ob sie sie ursächlich befördern, bleibt aber unklar. So sieht sich Theodor am Tag nach dem Spukerlebnis bereits durch die existentielle Angsterfahrung tief zerrüttet und fürchtet, bald dem Wahnsinn verfallen zu müssen:

Der ganze Auftritt bei den alten Damen hatte überhaupt viel Lächerliches, die Schauer der vergangenen Nacht fröstelten aber noch in meinem Innern, ich fühlte mich wie von einer unbekannten Macht berührt, oder es war mir vielmehr, als habe ich schon an den Kreis gestreift, den zu überschreiten und rettungslos unterzugehen es nur noch eines Schritt's bedürfte, als könne nur das Aufbieten aller mir inwohnenden Kraft mich gegen *das* Entsetzen schützen, das nur dem unheilbaren Wahnsinn zu weichen pfllegt.⁶⁵

Auch die Liebe zu Seraphine beschreibt Theodor als potentiell verderbenbringend; Spuk und Liebe üben bemerkenswerterweise die gleiche Wirkung auf den jungen Juristen aus. Zwar ist er sich bewusst, »daß es abgeschmackt, ja wahnsinnig sein würde, irgendeine Liebelei zu wagen«,⁶⁶ hält es aber zugleich (fälschlicherweise) für möglich, die Anwesenheit der Geliebten auszuhalten: »Der herrlichen Frau näher zu treten, ohne ihr nur mein inneres Gefühl ahnen zu lassen, das süße Gift ihrer Blicke, ihrer Worte einsaugen und dann fern von ihr, sie lange, vielleicht immerdar im Herzen tragen, das wollte und konnte ich.«⁶⁷ Dass die planvolle Vergiftung durch die Liebe Theodors Gesundheit rapide untergraben wird, äußert explizit der Onkel: »Wisse, daß dein Beginnen, so harmlos wie es scheint, die entsetzlichsten Folgen haben kann, du stehst in achtlosem Wahnsinn auf dünner Eisdecke, die bricht unter dir ehe du dich es versiehst, und du plumpst hinein.«⁶⁸ Die Erzählung stellt nun eben diesen Zerrüttungs- und Auflösungsprozess dar: »Ich blieb im Saal, ich stürzte auf die Knie, ich weinte laut – ich rief den Namen der Geliebten, kurz, ich überließ mich

63 Vgl. ebd., S. 261; vgl. dazu L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 157.

64 Vgl. E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 273; vgl. dazu L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 156.

65 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 209f.

66 Ebd., S. 216.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 224.

den Torheiten des verliebten Wahnsinns trotz einem«. ⁶⁹ Sie kulminieren in einer Tanzszene, die den völligen Zusammenbruch des Ich-Erzählers beschreibt:

In dichten Flocken fiel der Schnee herab, die Föhren seufzten vom Sturm bewegt; wie ein Wahnsinniger sprang ich umher in weiten Kreisen, und lachte und schrie wild auf: Schaut zu, schaut zu! – Heisa! der Teufel macht sein Tänzchen mit dem Knaben, der zu speisen gedachte total verbotene Früchte! – Wer weiß, wie mein tolles Spiel geendet, wenn ich nicht meinen Namen laut in den Wald hinein rufen gehört. ⁷⁰

Aus der Retrospektive kann der Erzähler seinen vergangenen Zustand als pathologisch deuten; es bleibt allerdings der Umstand, dass ein (zumindest partiell) umnachteter Erzähler sicherlich die unzuverlässige Erzählerfigur *par excellence* darstellt. Über den rückblickend berichteten Ereignissen auf dem Schloss R. sinnen liegt also ein Schleier. Die dadurch entstehenden Inkonsistenzen und Unsicherheiten lassen sich kaum eindeutig auflösen – und mit diesem Befund ist das angsterzeugende Potenzial der Erzählung benannt.

Gerade die intertextuellen Referenzen unterstützen das Argument, dass es sich bei Hoffmanns *Majorat* um eine Etüde über narrative Unsicherheit und Unzuverlässigkeit handelt. An die oben zitierte Passage aus dem *Geisterseher* schließt sich in Schillers Roman ein Gespräch zwischen dem Prinzen und Grafen von O** über die Erzählung des Sizilianers an, der dort explizit als unzuverlässiger Erzähler markiert wird:

Seine ganze Erzählung ist offenbar nichts als eine Reihe von Erfindungen, um die wenigen Wahrheiten aneinander zu hängen, die er uns preiszugeben für gut fand. Und ich sollte größeres Bedenken tragen, einen Nichtswürdigen, den ich auf zehn Lügen ertappte, lieber auch noch der eilften zu beschuldigen, als die Grundordnung der Natur unterbrechen zu lassen, die ich noch auf keinem Mißklang betrat? ⁷¹

In der Folge führt Schillers Roman vor, wie sich der Prinz bei seinen Versuchen, die ihm planvoll hingeworfenen Sinnstiftungsangebote zu deuten, heillos in Fremdbestimmtheit verstricken lassen wird. Als Roman über einen scheiternden Aufklärungsprozess nutzt Schillers Text die Metareflexion über misslingende Weltdeutung

69 Ebd., S. 232.

70 Ebd., S. 243.

71 Schiller: *Der Geisterseher*, S. 94. Vgl. K. Negus: The Allusions to Schiller's *Der Geisterseher*, S. 350, der einen Bezug zwischen der Infragestellung des Übernatürlichen in Schillers *Geisterseher* und den Selbsterkundungen Theodors sieht.

als Mittel, eine Atmosphäre des Schauerlichen zu generieren, die – anders als in Hoffmanns *Majorat* – ohne übernatürliche Instanzen auskommt.

Die Beschreibung des konkreten Spuks in Hoffmanns *Majorat* ist deutlich erkennbar an einen weiteren Prätext angelehnt, an Heinrich von Kleists Kurznovelle *Das Bettelweib von Locarno* (1810).⁷² Die Parallelen liegen zunächst in der Art, wie in beiden Fällen ein akustischer Spuk sprachlich evoziert wird:

Aber wie betreten war das Ehepaar, als der Ritter mitten in der Nacht, verstört und bleich, zu ihnen herunterkam, hoch und teuer versichernd, daß es in dem Zimmer spuke, indem etwas, das dem Blick unsichtbar gewesen, mit einem Geräusch, als ob es auf Stroh gelegen, im Zimmerwinkel aufgestanden, mit vernehmlichen Schritten, langsam und gebrechlich, quer über das Zimmer gegangen, und hinter dem Ofen, unter Stöhnen und Ächzen, niedergesunken sei.⁷³

In den *Serapions-Brüdern* dient Kleists *Bettelweib von Locarno* als Beispiel dafür, »daß die Fantasie durch sehr einfache Mittel aufgeregt werden könne, und daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken, als in der Erscheinung beruhe.«⁷⁴ Für Lothar, der hier spricht, besteht das Wesentliche darin, dass sich der Spuk, den er als Wiederholung des tödlichen Geschehens begreift, rein akustisch vollzieht, »ohne daß man irgend etwas erblickt«.⁷⁵

Doch nicht nur in der konkreten Beschreibung, auch in Hinblick auf die Erzählstruktur und zentrale Motive liegen bemerkenswerte Übereinstimmungen vor, die verdeutlichen, dass sich *Das Majorat* auch als eine Huldigung an Kleist deuten lässt. In beiden Fällen geht es um eine Mordtat; in beiden Fällen steht die komplette Auslöschung eines Geschlechts am Ende, die sich in der Vernichtung des Stammsitzes manifestiert.

Darüber hinaus handelt es sich auch bei Kleists *Bettelweib von Locarno* um ein Beispiel für unzuverlässiges Erzählen, wie sich an den divergierenden Beschreibungen des Zustands des Schlosses zeigt, die den Text rahmen:⁷⁶ Während der Eingangssatz

72 Vgl. G. von Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 220. Vgl. L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 165: Es sei ein Indiz für Unzuverlässigkeit, dass »Theodor vorgibt, den Spuk 179. bestanden zu haben, ihn aber mit dem Wortlaut des 1810–11 erzählten ›Bettelweib‹ erzählt«. Diese Argumentation ist insofern wenig plausibel, weil sie die Urheberschaft für die intertextuelle Referenz in der Erzählerfigur verortet.

73 Kleist, Heinrich von: »Das Bettelweib von Locarno«, in: Ders.: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. 3: Erzählungen. Gedichte. Anekdoten. Schriften, hg. von Siegfried Streller et al., Berlin 1995, S. 215–218; hier S. 215f.

74 Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden, Bd. 4: Die Serapions-Brüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 1118.

75 Ebd., S. 1119.

76 Vgl. Aurnhammer, Achim: »Im Horizont der Ungewissheit. Unzuverlässiges Erzählen in Kleists Novellen«, in: Werner Frick (Hg.): Heinrich von Kleist. Neue Ansichten eines rebell-

der Novelle erklärt, dass man das Schloss des Marchese »jetzt, wenn man vom St. Gotthard kommt, in Schutt und Trümmern liegen [sehe]: ein Schloß mit hohen und weitläufigen Zimmern«,⁷⁷ beschreibt der Schlusssatz des Textes, »noch jetzt l[ä]gen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen.«⁷⁸ Die unheimliche Atmosphäre geht also auch bei Kleist nicht allein auf die lediglich akustische Präsenz des Spuks zurück, sondern darüber hinaus auf die Erzählverfahren, die sichere Urteile untergraben.

Auch die literarische Angsterzeugung in Hoffmanns Erzählung funktioniert deshalb so gut, da dort vorgeführt wird, »daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken als in der Erscheinung« beruht – das eigentlich Grauenhafte ist nicht unbedingt die Familiengeschichte der Familie von R.sitten, sondern es besteht in der Unsicherheit über die psychischen Abgründe der Erzählerfigur Theodor, in deren Weltwahrnehmung fundamentale Orientierungskrisen sinnfällig werden. Hoffmann integriert planvoll Anspielungen auf wirkmächtige Prätexte, die Unsicherheit und Erkenntniszweifel inhaltlich wie auch in ihrer narrativen Faktur ausstellen, und schreibt sich damit in eine illustre Traditionsreihe selbstreflexiver literarischer Angstmodellierung ein.

III. Tod durch Erzählen?

Angsterregende Erzählungen, die bei den Hörerinnen und Hörern einschneidende Wirkungen erzielen, spielen in Hoffmanns *Majorat* noch in anderer Hinsicht eine wesentliche Rolle. Während Theodor leise und für sich ein fiktionales Werk liest, das ihn ungemein affiziert, erzählt er mündlich von seiner (in der Diegese realen) Spukerfahrung. Seinen Oheim, der um die Genese des Spuks weiß, kann er damit nicht erschüttern, wohl aber Seraphine. Die durch übernatürliche Erscheinungen hervorgerufene Angst spielt mithin eine wesentliche Rolle in der (einseitigen?) Liebesgeschichte des jungen Juristen, die im temporären Wahnsinn Theodors und im Tod Seraphines endet.

Die Anziehung, die Seraphine auf Theodor ausübt, hängt auch damit zusammen, dass sie ein besonderes Sensorium für die unheimlichen Vorgänge auf dem Schloss zu haben scheint. Ihre Gespräche bestehen nicht nur aus »sentimentale[n] Ahnungen und Träumereien«⁷⁹ in den Musizierpausen, sondern bieten viele Anzei-

schen Klassikers, Freiburg/Berlin/Wien 2014, S. 101–128; zum *Bettelweib von Locarno* insbesondere S. 106f.

77 H. von Kleist: Das Bettelweib von Locarno, S. 215.

78 Ebd., S. 218.

79 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 225.

chen dafür, dass Seraphine »wirklich etwas Verstörendes im Sinn liege«.⁸⁰ Doch kommt es zunächst nicht zu einer Aussprache, obwohl Theodor den Drang fühlt, sich Seraphine zu offenbaren – bezeichnenderweise tritt dann die Erzählung vom Spuk zunächst an die Stelle eines Liebesgeständnisses: »Wie oft drängte es mich, Seraphinen zu erzählen, wie mich der unsichtbare Feind berührt, und wie ihn der Alte, gewiß für immer, gebannt habe, aber eine mir selbst unerklärliche Scheu fesselte mir die Zunge im Augenblick als ich reden wollte.«⁸¹ Erst als die ebenfalls für übernatürliche Signale empfindliche Seraphine insistiert, ihm müsse »irgend etwas Entsetzliches [...] in jenem Saal« zugestoßen sein, den sie »nie ohne Schauer betrete«, ⁸² bricht Theodor sein Schweigen und berichtet von der nächtlichen Spukerscheinung und von der Bannung des Geists durch seinen Onkel in der folgenden Nacht.

Wenn Theodor der empfindsamen Frau die schauerlichen Details nicht vorenthält, geschieht das mit dem erklärten Ziel, den Schrecken durch die Erzählung zu bannen: Theodor scheint es sinnvoller, »alles, was [ihm] widerfahren, getreulich zu erzählen, als Seraphinens aufgeregter Fantasie es zu überlassen, vielleicht einen Spuk, der, in [ihm] unbekannter Beziehung, noch schrecklicher sein konnte, als der erlebte, sich auszubilden«.⁸³ Dieses Vorhaben scheint zunächst aufzugehen: Während Theodors Erzählung empfindet Seraphine zwar zunächst »Beklommenheit und Angst«⁸⁴ – jedenfalls deutet Theodor ihr Verhalten so –, bis Signale einer Katharsis wahrnehmbar sind: »Als ich dann weiter erzählte, wie der Alte mit geistiger Gewalt und Übermacht den Spuk gebannt, seufzte sie tief, als würde sie frei von einer schweren Last, die ihre Brust gedrückt. Sich zurücklehnend, hielt sie beide Hände vor's Gesicht.«⁸⁵

Als Mittel, um die durch die Spukerzählung gereizten Nerven (angeblich) wieder zu beruhigen, wählt Theodor die Musik; allerdings führt sein Bericht in die Irre. Denn bei dem von ihm gespielten Stück handelt es sich eben nicht um »eine jener heiligen Canzonen des Abbate Steffani«, ⁸⁶ sondern mit *Ochi, perchè piangete* um das bekannteste weltliche Liebeslied dieses Komponisten des 17. Jahrhunderts.⁸⁷ So überrascht es kaum, dass es in einer an Goethes *Werther* orientierten Passage zum Kuss der Beiden kommt.⁸⁸

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Ebd., S. 231.

83 Ebd.

84 Ebd.

85 Ebd.

86 Ebd., S. 231f.

87 Vgl. ebd., S. 232. Dieser Widerspruch ist der Hoffmann-Forschung (soweit ich sehe) bislang entgangen.

88 Vgl. ebd.; vgl. zu den *Werther*-Anspielungen L. Gerrekens: Von erzählerischer Erinnerung und literarischer Anamnese, S. 173–177; insbesondere S. 176. Vgl. H. Mangold: Gerechtigkeit

Möglicherweise nutzt Theodor hier gezielt die beeinflussbare Stimmung Seraphines aus, indem er die Macht der Musik einsetzt, um sich ihr anzunähern. Der Text ist insofern verräterisch, als sich Theodors Wertung der eigenen Motivation und die dargestellten Handlungen widersprechen – ein weiteres Indiz für die Unzuverlässigkeit einer Erzählerfigur, ihre eigenen Motivationslagen nicht immer explizit macht und retrospektiv die Motive für das eigene Verhalten beschönigt.

Offensichtlich ist die Melancholikerin Seraphine das Opfer sowohl ihres Mannes als auch Theodors, ohne dass man den Figuren planvolles Vorgehen unterstellen könnte.⁸⁹ Vielmehr haben der Baron und Theodor offensichtlich ein bestimmtes medizinisches Wissen – konkret: Vorstellungen von der Erregbarkeit der Nerven, die für Krankheiten verantwortlich zu machen seien –, das sie für die Therapie Seraphines einsetzen möchten. Der Baron legt offen, dass Seraphine »an einer Erregbarkeit kränkel[e]«, die auf lange Sicht »alle Lebensfreude wegzehren« müsse.⁹⁰

Nun erklärt der Majoratsherr gegenüber Theodor, der eigentlich eine Eifersuchtsszene erwartet, er solle nicht nur weiterhin mit ihr musizieren, da Seraphine »nun einmal hereingezogen in den Zauberkreis« der Musik sei, dabei aber stärkere Reize setzen, die »geschickt das Heitere mit dem Ernsten«⁹¹ verbinden sollten, sondern darüber hinaus auch »die Erzählung von dem unheimlichen Spuk recht oft«⁹² wiederholen. Erzählen dient hier der Therapie. Anders als in der Psychoanalyse geht es aber nicht darum, eigene Traumata durch das Erzählen zu bewältigen, sondern die wiederholte Konfrontation mit der (wahren) Spukgeschichte soll dazu führen, dass diese durch zunehmende Gewöhnung allmählich ihre Wirkung verliert und gleichsam als Fiktion rezipiert werden kann: »Die Baronin gewöhnt sich daran, sie vergißt, daß der Spuk hier in diesen Mauern hauset, und die Geschichte wirkt nicht stärker auf sie, als jedes andere Zaubermärchen, das in irgend einem Roman, in irgend einem Gespensterbuch, ihr aufgetischt worden.«⁹³

Angestrebt ist also das Gegenteil von Theodors zu Beginn dargestellter Leseerfahrung: Hatte dieser die Realität als schreckliche Steigerung der Fiktion erfahren, so soll nun die Realität gleichsam zur Fiktion »herabgestimmt« werden, die auf das eigene Leben keinen Einfluss mehr ausüben kann.

durch Poesie, S. 239: Theodors »bisher therapeutisch vorteilhafte, musikalische Einflußnahme schlägt durch die sinnliche Erregung Seraphines, die seiner eigenen entspricht, in jene für sie so gefährliche Sensibilisierung um, die sie eben auch dem verderblichen Zerstörungsprozeß ihrer Familie anheimliefert.«

89 Vgl. aber H. Tausch: Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst, S. 375.

90 E.T.A. Hoffmann: Das Majorat, S. 238.

91 Ebd., S. 240

92 Ebd.

93 Ebd., S. 240f. Vgl. L.B. Jennings: The Anatomy of *Spuk*, S. 64, der betont, der Baron überstürze die Behandlung.

Bekanntlich scheitert dieses Unterfangen in Hoffmanns Erzählung spektakulär: Wie der von seinem Wahnsinn geheilte Theodor erfahren muss, stirbt Seraphine bei einem Schlittenunfall, den sie im Moment ihres Todes auf geisterhaftes Wirken – konkret: auf die Verfolgung durch Daniels Geist – zurückführt.⁹⁴

Die durch Spuk, Musik und erotische Anfechtungen gereizten, ja überreizten Nerven sind für Seraphines Tod wesentlich mitverantwortlich. Hoffmanns Gespenstergeschichte ist also auch eine medizinische Fallerzählung. Während die Bezüge auf Mesmerismus und Magnetismus in der Darstellung des schlafwandelnden Daniel herausgearbeitet wurden,⁹⁵ hat die Forschung bislang die medizinischen Motive übersehen, die für ein Verständnis der drastischen Wirkung der wiederholten Spukerzählungen wesentlich sind. Dabei scheint offensichtlich, dass *Das Majorat* hier auf Modifikationen der Brown'schen Reiztheorie zurückgreift, wie Hoffmann sie in Bamberg kennengelernt hatte.⁹⁶ Aufschlussreich ist ein Blick auf die Erzählung *Das Sanctus*,⁹⁷ wo »der reisende Enthusiast als erfolgreicher Laienarzt« auftritt, »der eine psychische Krankheit nach den Regeln der Erregungstheorie heilt.«⁹⁸ Im *Majorat* hingegen steht eine krachend gescheiterte Therapie im Zentrum – mit der bitteren Pointe, dass der künstlerisch ambitionierte »Arzt« in dieser Erzählung selbst beinahe wahnsinnig ist.⁹⁹ Er deutet die Signale falsch und setzt ganz offensichtlich die falschen Reize: Wo Beruhigung nötig wäre, setzt er fatale Stimuli und reizt die Angst der »Patientin«, die sich noch an ihrem Lebensende von dem Gespenst verfolgt fühlt.¹⁰⁰

94 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Das Majorat*, S. 283.

95 Vgl. H. Steinecke: Kommentar, S.1021. Vgl. zu möglichen Parallelen zum Mesmerismus S. Diebitz: Überhaupt eine gehässige Sache, S. 36f.

96 Vgl. Segebrecht, Wulf: »Krankheit und Gesellschaft. Zu E.T.A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin«, in: Richard Brinkmann (Hg.): *Romantik in Deutschland. DFG-Symposion 1977*, Stuttgart 1978, S. 267–290; Auhuber, Friedhelm: *In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*, Opladen 1986; Auhuber, Friedhelm: »Romantische Medizin und Psychiatrie«, in: Detlef Kremer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. 2., erweiterte Auflage*, Berlin/New York 2010, S. 65–70; Siebenpfeiffer, Hania: »Romantische Psychologie«, in: Detlef Kremer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung. 2., erweiterte Auflage*, Berlin/New York 2010, S. 58–64; vgl. auch Thums, Barbara: »Gesundheit/Diätetik. Krankheit/Therapie«, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 273–277.

97 Vgl. Hoffmann, E.T.A.: »Das Sanctus«, in: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 3: *Nachstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Frankfurt a.M. 1985, S. 141–160.

98 W. Segebrecht: *Krankheit und Gesellschaft*, S. 274. Vgl. die ausführliche Interpretation von F. Auhuber: *In einem fernen dunklen Spiegel*, S. 93–100.

99 Vgl. H. Mangold: *Gerechtigkeit durch Poesie*, S. 239.

100 Vgl. zu den Laienbehandlungen W. Segebrecht: *Krankheit und Gesellschaft*, S. 274. Im Fall von Auguste Böhmer, der Tochter Caroline Schlegels, endete eine solche Behandlung durch Schelling tödlich. Vgl. aus medizinhistorischer Sicht Wiesing, Urban: »Der Tod der Auguste

Hoffmanns *Majorat* handelt mithin von der Wirkung der Angst. Als metaliterarischer Text über die Mechanismen erzählerischer Angsterzeugung führt er verunsicherte Figuren vor, deren Orientierungslosigkeit wiederum die Nerven der Leserinnen und Leser affiziert. Diese »Aspekte einer kognitiven Instabilität, in der evidenten Selbstverständlichkeiten bestehender Welt- und Denkmodelle unsicher und ihr sonst ausgeblendeter Konstruktionscharakter durchsichtig werden«,¹⁰¹ haben allerdings eine ästhetisch produktive Komponente in einem nach 1800 bemerkenswert stabilen Formen- und Motivrepertoire, in dem diese Instabilitäten verhandelt und ästhetisiert werden.

Böhmer. Chronik eines medizinischen Skandals, seine Hintergründe und seine historische Bedeutung«, in: *History and Philosophy of the Life Sciences* 11/2 (1989), S. 275-295.

101 Koch, Lars: »Angst in der Literatur«, in: Ders. (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 236–251; hier S. 237.