

Jakob Baur,
Lars Koch,
Barbara Schaff (Hg.)

WRITING ANGST

Schauerliteratur, Gothic Novel
und literarischer Schrecken
von 1800 bis zur Gegenwart

[transcript] Lettre

Jakob Baur, Lars Koch, Barbara Schaff (Hg.)
Writing Angst

Lettre

Jakob Baur ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienkulturwissenschaft an der Technischen Universität Dresden, wo er im Rahmen des DFG-Projekts »Schauergeschichten. Literarische Emotionspraktiken der Angst« zur Angstpraxeologie der Schauerliteratur um 1800 promoviert. Seine Arbeitsschwerpunkte sind das Verhältnis von Literatur und Geschichte, populäre Literatur sowie kulturwissenschaftliche Emotionsforschung und Praxeologie.

Lars Koch ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienkulturwissenschaft an der Technischen Universität Dresden. Er forscht zur Literatur- und Medienkulturgeschichte der Angst. Weitere Forschungsfelder sind Invektivität, Disruption und das popkulturelle Imaginäre des Politischen.

Barbara Schaff ist Professorin für Anglophone Literatur- und Kulturwissenschaft mit dem Nebenschwerpunkt Komparatistik an der Georg-August-Universität Göttingen seit 2008. Vorher hatte sie Gastprofessuren in der Anglistik und Komparatistik an den Universitäten München, Tübingen, Bochum und Wien inne. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der anglophonen Reiseliteratur, der schottischen Literatur, der Gender Studies und der Epoche der Romantik.

Jakob Baur, Lars Koch, Barbara Schaff (Hg.)

Writing Angst

Schauerliteratur, Gothic Novel und literarischer Schrecken von 1800
bis zur Gegenwart

[transcript]

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 464589670

Diese Open Access Publikation wurde vom Open Access Publikationsfonds der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek (SLUB Dresden) teilfinanziert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-SA 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2026 © Jakob Baur, Lars Koch, Barbara Schaff (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Die automatisierte Analyse des Werkes, um daraus Informationen insbesondere über Muster, Trends und Korrelationen gemäß § 44b UrhG (Text und Data Mining) zu gewinnen, ist ohne schriftliche Zustimmung der Rechteinhaber*innen untersagt.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839406878>

Print-ISBN: 978-3-8376-7762-1 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0687-8

Buchreihen-ISSN: 2703-013X | Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Preface

Jakob Baur, Lars Koch und Barbara Schaff 9

Writing Angst

Beobachtungen zum literarischen Schrecken seit 1800

Jakob Baur, Lars Koch und Barbara Schaff 13

I. Theorien, Politiken und Anthropologien literarischer Angst

Literaturanthropologie(n) der Angst

Wissensmuster und -wandel in Erzähltexten um 1800 (Schiller, Hoffmann, Zschokke)

Stephan Brüssel 25

»Terror is not of Germany, but of the Soul«

National Gothics and the Role of Fanaticism

Carol Margaret Davison 47

Angst, Ekel, Hass

Emotionalisierungsstrategien des literarischen Antisemitismus

in der Schwarzen Romantik

Jan Süselbeck 71

Das Unheimliche

Von der Ästhetik des Schreckens zur Politik der Angst

Ulrich Kinzel 93

II. Transnationale Zirkulationen und Medienökologien literarischen Schreckens

»Terror is not of Germany«

Gothic Germanism and the Transnational Tale of Terror

in *Blackwood's Edinburgh Magazine*

Gero Guttzeit 111

Schauder und Erregung

Ludwig von Reizensteins amerikanischer Zeitungsroman *Die Geheimnisse*

von *New-Orleans* (1854–1855)

Daniel Stein und Niels Werber 125

Wieland in Amerika

Charles Brockden Browns aufklärerische Gothic Novel

Hendrikje J. Schauer 155

III. Gender, Körper und affektive Figurationen

Von Grau- und Petermännchen

Der Schauerroman um 1800 zwischen Exploitation und Emanzipation

Christoph Seelinger 175

The Page as Gendered Cultural Recess

Female Creative Anxieties in Margaret Oliphant's *The Library Window* (1896)

Leonie Jungen 199

Beyond Bella Baxter

Comparing Female Man-Made Monsters

Lucy Elizabeth Allan 215

IV. Poetiken und Verfahren des Schreckens

Wahnsinnige Angst und angstvoller Wahn

Schauerliterarische Emotionsrepräsentation in Ludwig Tiecks *Der Runenberg*

und *Liebeszauber*

Jakob Baur und Lars Koch 233

Angst erzählen

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

Christopher Meid 253

Zeitgewalt

Angst in Hebels Kalendergeschichten

Bernhard Stricker 275

Gothic Communities in John Burnside's *The Devil's Footprints* and Sarah Moss' *Night Waking*

Night Waking

Barbara Schaff 291

Zu den Autor:innen 307

Preface

Jakob Baur, Lars Koch und Barbara Schaff

This volume investigates the correspondences and differences between two national traditions of ›writing angst‹ as they emerged and developed during the Romantic period: the German Schauerroman and the Anglophone – particularly the Scottish – tradition of the Gothic novel. The initial observation that inspired the joint conference hosted by the German Department of the Technical University Dresden and the English Department at the University of Göttingen in July 2024 was a deceptively simple one. The German Schauerroman proved instrumental in articulating the intellectual, social, and spiritual anxieties of its age in a new and powerful literary form; yet, unlike its British counterpart, it left comparatively few traces in subsequent literary periods. While isolated »Gothic moments« in later German cultural production—such as Friedrich Wilhelm Murnau's 1922 silent film *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, or more recent turns to psychological horror in contemporary cinema and fiction – attest to the genre's continuing cultural and critical potential, they cannot claim the continued force of a sustained national tradition. The Schauerroman was, as Barry Murnane has claimed, a largely »late-Enlightenment anthropological and aesthetic phenomenon«¹ which transitioned into the psychological Gothic mode of German Romanticism in the works of Ludwig Tieck and E.T.A Hoffmann, but was later critically marginalized and quickly superseded by the philosophical and realist traditions of German literature. However, the initial impetus the Schauerroman had provided for the transnational dissemination of the Gothic cannot be understated. Numerous scholars have noted – including Carol Margaret Davison, Fred Botting, Monica Germanà, and Catherine Spooner – that the Gothic around 1800 was a fundamentally transnational mode.² Its vitality depended on intercultural exchange, and if Edgar Allan Poe would later claim that

-
- 1 Murnane, Barry: »Haunting (Literary) History: An Introduction to German Gothic«, in: Barry Murnane/Andrew Cusack (eds.): *Popular Revenants. The German Schauerroman and its International Reception 1800–2000*, New York 2012, pp. 10–43; here p. 18.
 - 2 Cf. Davison, Carol Margaret: *History of the Gothic: Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009; Botting, Fred (ed.): *The Gothic. Essays & Studies* 54 (2001); Spooner, Caroline: *Contemporary Gothic*, London 2006; Germanà, Monica/Davison, Carol Margaret (eds.): *Scottish Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh 2017.

»terror is not of Germany but of the soul« (see Carol Margaret Davison's contribution in this volume), we should not forget that this denial of a genre attribution in national terms points exactly to the transnational expansion the Gothic had gone through, emerging from one national literary tradition and branching out to a larger psychological model employing a set of universal generic tropes. Almost every early Gothic novel featured foreign settings or characters which articulated the tension between the familiar and the alien, constructing a drama of otherness that mirrored contemporary anxieties about nation, identity, and the boundaries of the self. Friedrich Schiller's *Der Geisterseher*, to give an example, is set in Venice, as is – at least partly – Ann Radcliffe's *The Mysteries of Udolpho*, and the characters in both novels have diverse national provenances. Yet transnationality was not only a thematic concern but also a crucial factor in the literary marketplace: like its characters, the Gothic genre travelled widely. Translation, in particular, played a decisive role in shaping cross-cultural reception and influence. William Robert Rix has traced the immense impact of English translations of Gottfried August Bürger's ballad *Lenore*, which caused a sensation in the Anglophone world and introduced the »German Gothic« as both a source of sublime terror and, later, a target for parody within the British cultural imagination.³ The German Gothic certainly marked a point of origin which later proliferated through such exchanges, when the Gothic became a shared European language for articulating the uncanny, the repressed, and the socially unassimilable.

In the anglophone world in particular, the Gothic would continually reinvent itself, sustaining cultural relevance across the nineteenth century and beyond. The Gothic's obsession with history, its insistence on engaging with the return of the past or repressed as a mode to subvert and interrogate the present turned it into a dominant cultural counterforce to realism. In Scotland, the works of Robert Burns, James Hogg, Walter Scott, and Robert Louis Stevenson mark the beginning of what may be described as an unbroken Gothic lineage. David Punter has argued that the Scottish Gothic needs to be seen in the context of a national trauma: after the political union with England in 1707 Scotland's history was under the threat of erasure, and the Gothic became an apposite way of telling suppressed histories.⁴ James Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) and Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) exemplify the transformation of the Gothic from an eighteenth-century literature of terror into a modern mode of

3 Cf. Rix, Robert William: »1796: When the Terror Ballad Came to Britain«, in: Gaziantep University Journal of Social Sciences, 18 (2020), pp.16–36. <https://doi.org/10.21547/jss.610699>.

4 Cf. Punter, David: »Irish and Scottish Gothic«, in: Jerrold E. Hogle (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge 2002, pp. 105–124; here p. 106; Punter, David: *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York 1996.

psychological inquiry and social critique. Both authors probe the Gothic as a narrative mode of psychological and moral doubleness, exploring themes of fractured identity, repression, and moral ambiguity that were to become central to modern literature. In their work, the Gothic ceases to be a mere vehicle for supernatural horror and instead becomes a means of »writing angst«, of exploring the divided self and the anxieties of modernity. This trajectory was continually reinforced by later intertextual engagements – through both direct rewritings of canonical Gothic texts and innovative hybridizations of the mode with other popular genres, such as crime fiction, science fiction, or the psychological thriller as this volume shows.

No other literary mode has proven as adept at articulating the cultural, social, and political anxieties of periods of collective crisis and disorientation as the Gothic. This was true in the late eighteenth century, when Gothic fiction voiced the social and existential insecurities of a liminal period caught between Enlightenment rationality and emerging fears of fragmentation of identity, gender, and social stability alike. It remains true today: in an age overshadowed by war, ecological catastrophe, threats to the democratic order and global economic precarity, the Gothic modern afterlives continue to provide an expressive medium for the manifold forms of angst haunting modern existence. And they continue to emphasise the importance to come to terms with the past: Chris Baldick, in his introduction to *The Oxford Book of Gothic Tales*, defines the distinguishing features of the Gothic as »a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration.«⁵ This definition captures not only the literature that arose from the social and political upheavals of the 1790s, but also those texts that, in later eras, confront the lingering hauntings of past injustices – of race, class, gender, and capital – that continue to unsettle the psychological and ideological foundations of the present. As Judith Halberstam has argued, such moments of haunting »create monsters«: figures that materialize repressed histories and expose the fragility of modern identity.⁶ Against linear narratives of historical progress and continuity, anglophone Gothic fiction posits disruption, disjunction, and recurrence, producing a profoundly uncanny sense of instability and loss. Recently, Jacques Derrida's and Mark Fisher's notion of hauntology once more accentuated the persistence and relevance of the Gothic in contemporary culture overshadowed by global apocalyptic scenarios and

5 Baldick, Chris: »Introduction«, in: Chris Baldick (ed.): *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford 1992, pp. xi-xxiii; here p. xix.

6 Halberstam, Judith: »Technologies of Monstrosity: Bram Stoker's ›Dracula‹«, in: *Victorian Studies* 36/3 (1993), pp. 333–352; here p. 334.

anxieties.⁷ For Derrida, haunting was a structural condition of being: we exist amid traces of what is no longer or not yet present. Fisher reinterpreted this as a diagnosis of cultural stagnation, arguing that late capitalist culture is haunted by »lost futures«. Contemporary Gothic literature and film provide the artistic vocabulary of hauntology, staging the uncanny return of repressed histories and unrealized possibilities, and translating Derrida's abstract idea of absence, loss and spectral haunting into aesthetic and affect-based form.

This volume does not claim to attempt sketching the complete trajectory of the developments of the Gothic in the German and Scottish literary traditions. Others have delivered comprehensive histories of the Gothic. What we can offer to the reader instead is the outcome of a productive exchange of ideas across disciplinary boundaries which testify to the ongoing attraction and diversification of the Gothic genre over the last 250 years.

7 Derrida, Jacques: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York/London 1994; Fisher, Mark: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester 2014.

Writing Angst

Beobachtungen zum literarischen Schrecken seit 1800

Jakob Baur, Lars Koch und Barbara Schaff

Der vorliegende Band nimmt von der Vermutung seinen Ausgang, dass die Literatur der ästhetischen Moderne wesentlich als eine Literatur der Angst beschrieben werden kann. Verstanden als Beobachtungs- und Reflexionsmedium zweiter oder vielleicht sogar dritter Ordnung,¹ setzt sich die Literatur seit der Aufklärung mit kulturellen Konjunkturen von Angst und Verunsicherung auseinander, reflektiert im 19. Jahrhundert über die Angstpotenziale innerhalb eines sich verändernden anthropologischen Denkgebäudes und entdeckt schließlich vor dem Hintergrund vielgestaltiger sozialer, ökonomischer und religiöser Entwurzelungstendenzen Angst und Entfremdung als *conditio humana* des modernen Subjekts.² Zunächst in der englischen Gothic Novel, etwas zeitversetzt dann auch im deutschen Schauerroman, entsteht ein intensiviertes Interesse für den Affekt der Angst als Gegenstand und Effekt der Literatur. Die sich abzeichnende Virulenz literarischer Angst ist nicht alleine mit den Aufmerksamkeitsnotwendigkeiten und thematischen Vorlieben eines sich autonomisierenden Literaturmarktes zu erklären, sondern kann als Signal eines umfassenden gesellschaftlichen Problemdrucks verstanden werden.

Im 18. Jahrhundert, so eine hiermit korrespondierende Ausgangsüberlegung, entsteht eine Friktion im sich rapide erweiternden anthropologischen Wissen, die vermittelt über den Affekt der Angst in der Literatur zur Sprache kommt. Im Ausgang der Aufklärung erodieren mit rasanter Geschwindigkeit die tradierten Ordnungsvorstellungen darüber, was Mensch, Natur und Welt substantiell seien. Wird einerseits die Vernunft als allgemeine Kontroll- und Koordinierungsagentur inthronisiert, schleicht sich gleichzeitig mit der Zerschlagung überkommener Loyalitäten

1 Vgl. Alt, Peter André: »Beobachtung dritter Ordnung. Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte kulturellen Wissens«, in: Walter Erhart (Hg.): Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung?, Stuttgart/Weimar 2004, S. 186–209.

2 Vgl. hierzu Koch, Lars: »Angst und Gewalt in der Literatur: Historizität, Semantik und Ausdruck«, in: Anne Betten/Ulla Fix/Berbeli Wanning (Hg.): Sprache in der Literatur, Berlin/New York 2017, S. 18–54.

und Glaubensinhalte eine dunkle Ahnung vom drohenden Formverlust – der Geschichte wie des Subjekts – in den Vorstellungs- und Emotionshaushalt des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein. Das gefühlsmäßige Korrelat eines sich im Zuge von Säkularisierung und Aufklärung radikalisierenden Kontingenzbewusstseins ist eine grassierende Unsicherheit, die sich im Medium der Literatur eskalativ zum Affekt der Angst verdichten kann. ›Kontingenz‹ verstehen wir hier als einen abstrakten Begriff für die wachsende Einsicht der Zeitgenoss:innen, dass Gewalt und Gefahr, Zufall und Unordnung, Katastrophe und Unglück, Biographie und Lebensformen, Erfolg und Zufriedenheit durch keinen metaphysisch-religiösen Sinn und keine unverfügbaren Ordnungen mehr gerahmt sind. Diese Rahmenlosigkeit – Georg Lukács benennt sie später in seiner *Theorie des Romans* von 1916 als »transzendente[] Obdachlosigkeit«,³ Anthony Giddens spricht noch einmal achtzig Jahre später von »Entbettung«⁴ – hat Jean Paul 1796 zu einem faszinierend düsteren Alptraum verdichtet, aus dem der Erzähler des Romans *Siebenkäs* dann aber erleichtert erwacht:

Christus fuhr fort: »Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauerte in den Abgrund und rief: ›Vater, wo bist du?‹ Aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte herunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. – Schreitet fort, Mißtöne, zerschreitet die Schatten; denn Er ist nicht!«⁵

Das Gewährwerden einer solchen ›Dialektik der Aufklärung‹, die einerseits Freiheitsoptionen eröffnete, andererseits aber – die Vision vom ›Tode Gottes‹ in Jean Pauls poetischem Nihilismus stellt es eindringlich dar⁶ – drängende Gefühle der Verlassenheit provozierte, führte zu manchmal bloß latenten, dann aber immer wieder auch manifesten Überlastungen des modernen Subjekts, das sich sukzessive in

3 Lukács, Georg: *Theorie des Romans*, Berlin 1965, S. 32.

4 Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*, Frankfurt a.M. 1990, S. 33–42.

5 Paul, Jean: *Siebenkäs*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Abt. I, Bd. 2, München/Wien 1959, S. 7–565; hier S. 273.

6 Vgl. auch Kosenina, Alexander: »Ziffernblatt der Ewigkeit ohne Zahl und Zeiger. Jean Pauls ›Rede des toten Christus‹ spielt mit dem Skandalon des Nihilismus«, in: *Gegenworte* 29 (2013), https://edoc.bbaw.de/opus4-bbaw/frontdoor/deliver/index/docId/z144/file/17_GW29Kosenina.pdf (letzter Aufruf 03.11.2025).

der Erfahrung von Überforderung und Ohnmacht immer deutlicher selbst zum Thema wird.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts, philosophisch ausbuchstabiert bei Sören Kierkegaard und Anfang des zwanzigsten Jahrhundert aktualisiert bei Martin Heidegger, erscheint damit Angst mehr und mehr als gattungsspezifischer Affekt schlechthin.⁷ Angst erweist sich in einer Genealogie, die vom dänischen Philosophen bis zu Zygmunt Baumanns Thesen zur »Liquid Fear« spätmoderner Gesellschaften reicht,⁸ als ein Existenzial, welches das von einem Schwindel der Freiheit maltratierte »Mängelwesen Mensch« darauf verpflichtet, in einem mühsamen und gefährvollen Ringen mit sich selbst und der Welt zuallererst zu dem zu werden, was es als intelligibles Ich »eigentlich« schon ist.⁹ Und schon einige Jahrzehnte vor Kierkegaards *Der Begriff Angst* von 1844 zeigt sich Angst in Gothic Novel und Schauerliteratur als ein Gefühlskomplex, der in seiner zeitlichen und imaginären Dynamik eine konstitutive Bodenlosigkeit in die Vorstellung des sich der Aufklärungsphilosophie nach selbst transparenten und sich selbst bestimmenden Subjekts einträgt. Seit etwa 1800 ist die Literaturgeschichte voll von Erzählungen fragiler Subjekte, die nur mit großem Aufwand und keineswegs in jedem Falle erfolgreich darauf hinwirken, ihre destabilisierten Selbst- und Umweltrelationen über den Weg einer vernunftbasierten Affekt- und Körperkontrolle zu konsolidieren. Schauerliterarische Texte eröffnen eine neue anthropologische Perspektive auf den Menschen in und nach der Aufklärung und erbringen dabei – nicht zuletzt in Resonanz mit dem Wissensstand der zeitgenössischen Psychologie, wie er etwa in Johann Christian Reils Studie *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* von 1803 nachzulesen ist – eine experimentelle Erkundung der Möglichkeiten der »Zerstörung der Vernunft« durch eine sich ermächtigende »Triebnatur«.¹⁰ Gothic Novel und Schauerroman sind voll von Motiven der dämonischen Besessenheit und des Verfolgungswahns, die gerade darin ihr angstmachendes Potenzial entfalten, dass sie nicht mehr plausibel in einem Register der Religion ausgedeutet

-
- 7 Vgl. Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst*, Hamburg 1984; Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, 11. Aufl. Tübingen 1967; zur Philosophiegeschichte der Angst vgl. Angehrn, Emil: »Angst als Grundproblem der Philosophie«, in: Stefano Micali/Thomas Fuchs (Hg.): *Angst. Philosophische, psychopathologische und psychoanalytische Zugänge*, Freiburg/München 2016, S. 11–27; vgl. auch Demmerling, Christoph: »Philosophie der Angst«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 31–41.
- 8 Vgl. Bauman, Zygmunt: *Liquid Fear. Fließende Angst*, Hamburg 2021.
- 9 In diesem Sinne konturiert Hinrich Fink-Eitel in einer Exegese von Kierkegaard Angst »als Genese der Subjektivität« (Fink-Eitel, Hinrich: »Angst und Freiheit. Überlegungen zur philosophischen Anthropologie«, in: Hinrich Fink-Eitel/Georg Lohmann (Hg.): *Zur Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a.M. 1993, S. 57–88; hier S. 77).
- 10 Marquard, Odo: *Transzendentaler Idealismus – Romantische Naturphilosophie – Psychoanalyse*, Köln 1987, S. 159.

werden können, sondern sich dem Triebgrund des Subjekts selbst zurechnen lassen müssen.

Diese im 19. Jahrhundert zunächst literarisch erkundete Psychopathologie der Angst,¹¹ die dann um 1900 in der Psychoanalyse diskursiviert¹² und in einer Parallelation im Expressionismus, etwa bei Döblin, vollends literarisch entfaltet wird,¹³ insistiert bereits in den Affekt- und Angstpoetiken um 1800, die in unterschiedlichen Konstellationen davon erzählen, das am Rande des Symbolischen, dort wo sich die Phantasie unkontrolliert Bahn bricht, gefährliche Sinnverluste lauern. Auch wenn schauerromantische Texte von den Folgen der Formierung vernunftdominierter Subjekt- und Charakterstudien erzählen, wäre es gleichwohl unzutreffend, sie in einer strikten Opposition zum Aufklärungsprogramm zu vermuten. Ganz im Gegenteil: Indem sie die optimistische Perspektive des 18. Jahrhunderts um eine Bilanzierung möglicher Folgekosten ergänzt, erweist sich die »schwarze Romantik« als Fortsetzung dessen, wogegen sie sich im Signal der Angst zu wenden scheint. Schauerliteratur ist damit eine nicht-begriffliche Fortsetzung des Aufklärungsprogramms. Indem sie in den literarischen Skalierungen der Angst – von der Erkundung einer Atmosphäre des Unheimlichen bis zur Evokation des grellen Schocks – »die tiefe Unwahrheit hinter jener sinnfälligen Wirklichkeit hervorkehrt, mit deren Deskription sich die positivistische Wirklichkeitserfassung begnügt«,¹⁴ drängt sie darauf, ein komplexeres, vollständigeres Bild der menschlichen Vorstellungsvermögen zu zeichnen. Schon einige Jahre vor den einflussreichen Büchern Gotthilf Heinrich Schuberts über die *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) und die *Symbolik des Traums* (1814) hatte Friedrich Schiller bereits in seinem Text *Vom Erhabenen* von 1793 mit Blick auf die bedrohliche Produktivität der Phantasie festgestellt, dass nicht selten »an sich gleichgültige Gegenstände der Natur, durch Dazwischenkunft der Phantasie, subjektiv in furchtbare Mächte verwandelt« werden. Es sei die »Phantasie selbst«, so Schiller weiter, »die das Furchtbare nicht bloß durch Vergleichung entdeckt, sondern es ohne einen hinreichenden objektiven Grund dazu zu haben, eigenmächtig erschafft.«¹⁵ Indem Schiller damit auf den Anteil der

11 Vgl. Wolf, Burkhardt: »Das Namenlose. Stimmung und Angst in Büchners ›Lenz‹«, in: Hajnalka Halász/Csongor Lörincz (Hg.): Sprachmodalitäten. Das gestimmte Wie des Sprachlichen, Darmstadt 2021, S. 261–287.

12 In diesem Sinne hält Ernest Jones lapidar fest: »Angst [...] ist die Furcht des Ichs vor dem Unbewussten.« Jones, Ernest: »Die Kriegsneurose und die Freudsche Theorie«, in: Karl Abraham/Sandor Ferenczi/Sigmund Freud/Ernest Jones/Ernst Simmel: Zur Psychoanalyse der Kriegsneurose, Leipzig/Wien 1919, S. 61–82; hier S. 78f.

13 Vgl. Koch, Lars: »›Gott hilf meiner armen Seele bald!‹ Der Trieb als Angstmaschine in Döblins frühen Erzählungen«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 4 (2015), S. 545–572.

14 Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt a.M. 1989, S. 27.

15 Schiller, Friedrich: »Vom Erhabenen«, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5: Erzählungen, Theoretische Schriften, hg. v. Wolfgang Riedel, München/Wien 2004, S. 489–512; hier S. 505.

Imagination an der kulturellen Zirkulation von Angst verweist, akzentuiert er die zeitliche Struktur der Angst: Im Modus der Sorge, in der sich die Erwartung künftig möglicher Gefahren entfaltet, reicht sie immer schon über die Gegenwart hinaus und umkreist in Form von Einbildungen, Visionen und grauenvollen Ahnungen ein diffuses Noch-Nicht, das als Drohung auf die Gegenwart zukommt.

Zugleich destabilisiert ein zweiter zeitlicher Vektor der Angst aus der Vergangenheit heraus die Selbstsicherheit des aufgeklärten Subjekts. Geister und andere unheimliche Spukgestalten führen in Gothic Novel und Schauerroman in der Funktion projektiver Externalisierung vor Augen, dass es ›dunkle‹ Anteile der Psyche gibt, die sich dem Diktat der vernunftdominierten Affektkontrolle nicht unterwerfen lassen. Je umfassender der hegemoniale Diskurs der Vernunft die Domestikation der inneren und äußeren Natur projiziert, je entschiedener er sich daran macht, die Wirklichkeit neu zu definieren, je selbstbewusster er die Reorganisation der menschlichen Konstitution einfordert, desto vernehmlicher artikuliert sich in der zur Schauerliteratur gewordenen Einbildungskraft ein ›Anderes der Vernunft‹,¹⁶ das sich in seinen phantasmatischen, angstgestimmten Überschüssen nicht rationalisieren lässt.

Die Angst des modernen Subjekts, das ist eines der Leitmotive beispielsweise in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815), ist die Angst vor sich selbst als einem triebdominierten Anderen, als einem Doppelgänger, der mit Ich-Auflösung und Identitätsverlust droht. Weitere Texte aus Hoffmanns Zyklus der *Nachtstücke*, wie beispielsweise *Der Sandmann* (1816) oder *Das Majorat* (1817), präsentieren notorisch unzuverlässige Erzähler, die die erzählte Welt ganz auf den Erfahrungsgehalt subjektiver Angstvorstellungen reduzieren. Indem Hoffmann hier einen »prekären, unsicheren Wirklichkeitsstatus«¹⁷ als Effekt der Literatur in Szene setzt, verweist er auf ein extradiegetisch sich aufdrängendes Brüchig-Werden bislang gängiger Vorstellungen darüber, was den Menschen und die Welt im Kern zusammenhält: »Je dringlicher das Bedürfnis nach Orientierung, desto größer das Maß an Desorientierung. Gerade die Literatur des 19. Jahrhunderts [...]«, so fasst Monika Schmitz-Emans die insistierende Fragilität konsensueller Wirklichkeitsvorstellungen zusammen,

erzählt von der Infragestellung dessen, was zuvor gewiss erschien: Dazu gehören die regulative Idee einer kausalen Ordnung der Dinge und die Vorstellung einer linear verlaufenden Zeit. Dazu gehört der Glaube an Identitäten: an die der menschlichen Gattung, die des Individuums, die der Seele. Dazu gehört der

16 Vgl. Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants, Frankfurt a.M. 1985.

17 Matuschek, Stefan: Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik, München 2021, S. 216.

Glaube an die Möglichkeit von Selbsterkenntnis und reflexiver Selbstkontrolle und Triebbeherrschung. Und dazu gehört auch das Vertrauen in die Möglichkeit sprachlicher Darstellung von Erfahrung und Erfahrungswirklichkeit sowie die prinzipielle Verständlichkeit von Sprache und Texten.¹⁸

Die Schauerromantik resoniert dergestalt mit der um 1800 weiter voranschreitenden Dynamisierung von Wahrnehmungsstrukturen, mit soziokulturellen und politischen Friktionen im Kontext des Aufbruchs in die bürgerliche Gesellschaft, aber auch mit zirkulierenden Ideen darüber, wie es um die Rolle des Subjekts in der Ordnung der Erfahrungswelt bestellt sein könnte. Nachdem in der Philosophie des Deutschen Idealismus ein die Welt setzendes ›Ich‹ mit seinen bloß subjektiven Erkenntnisvermögen an die Stelle tradierter Autoritäten getreten ist, verzeichnet die Schauerliteratur die Folgen einer solchen Hypostasierung, in der kein äußerer Widerstand mehr zur Balancierung der Subjektivität beitragen kann. Während der Bildungsroman mit der immer stärker in den Vordergrund tretenden Erfahrung von Kontingenz im Programm der Selbstbildung konstruktiv umzugehen versucht, zeigt die Schauerliteratur ein Subjekt, das an der Inkommensurabilität und Grundlosigkeit der Welt zerbricht. Kreuzgang beispielsweise, der Protagonist in August Klingemanns Roman *Die Nachtwachen von Bonaventura* (1803) leidet dementsprechend an einem »großen schrecklichen Ich, das an sich selbst zehrte, und im Verschlingen stets sich wiedergebar.«¹⁹ Die Reflexion dieser Erfahrung einer epistemologischen Bodenlosigkeit, die Klingemanns Roman konsequenterweise mit dem Wort »Nichts!«²⁰ enden lässt, findet im Fortgang des 19. Jahrhunderts immer größere Beachtung und wird dann zu einem der zentralen Themen der Literatur im 20. Jahrhundert. Wir möchten vor dem Hintergrund solcher genealogischen Konstellationen vorschlagen, literarische Angst im Sinne einer »Komplettierung der bürgerlichen Subjektproduktion«²¹ als ein körperbasiertes Kondensat der hier nur angedeuteten, soziokulturellen Verlust- und Überforderungserfahrungen aufzufassen, deren literarische Narrativierung im Register der Angst weitere Angst in den gesellschaftlichen Kommunikationsraum einspeist. Der literarische Text fungiert in der Perspektive dieses Bandes als ein affektiv getönter Raum gesellschaftlicher Selbstthematisierung, wo im Horizont und in den Maßstäben der jeweiligen Entstehungszeit die Fragwürdigkeiten einer postmetaphysischen Rahmenlosigkeit

18 Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt 2004, S. 18.

19 Klingemann, August: *Die Nachtwachen von Bonaventura*, hg. von Theodor Ballauf/Ignaz Klein, Stuttgart 1962, S. 168.

20 Ebd., S. 199.

21 Böhme, Hartmut: »Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann«, in: Klaus Bohnen/Sven-Aage Jørgensen/Friedrich Schmoe (Hg.): *Literatur und Psychoanalyse*, Kopenhagen/München 1981, S. 133–176; hier S. 136.

innerdiegetisch als Darstellen, Verhandeln und auch Erleben von Angst zur Sprache gebracht werden können.²²

Der Umstand, dass literarische Angst über den diegetischen Raum hinaus proliferieren und seine Leser:innen affizieren kann, macht den literarischen Angsttext zu einem emotionsgeschichtlichen Gegenstand eigenen Rechts, der so bislang von der geschichtswissenschaftlich dominierten Erforschung der ›Geschichte der Gefühle‹ nicht ausreichend berücksichtigt wurde.²³ Wenn beispielsweise Ute Frevert mit Blick auf die Frage, welche »Reflexionen und Auseinandersetzungen [...] die Zeitgenossen [im 19. Jahrhundert] über Gefühle führten«, ²⁴ lexikologisches Gefühlswissen priorisiert, dann entgeht ihr damit, dass der literarische Text ›Angst‹ anders und vielleicht auch komplexer verhandeln kann, als dies im lexikalischen Metadiskurs der Fall ist. Während den Lexika vor allem die Funktion zukam, den Stand des zu einem Zeitpunkt verfügbaren Gefühlswissens zu sammeln, zu ordnen und zu explizieren, kann die Literatur als Archiv eines impliziten *doing fear* erschlossen werden, in dem gerade die somatische, körpernahe Dimension der Angst in musterhaften Verdichtungen zum Tragen kommt. Literatur, dies ist einer der Einsatzpunkte des 2021 in Dresden gestarteten DFG-Projekts zur Schauerliteratur, kann so gesehen in einem doppelten Sinne ›Angst machen‹, insofern sie im Loop zwischen Text und Lektüre den vorkonzeptionellen Affekt sprachlich formt und zu kulturell zirkulierenden Angst-Skripten verdichtet.²⁵ Hieran anschließend möchten wir vorschlagen, Texte der phantastischen Literatur des 19. Jahrhunderts und mithin die Genres der Gothic Novel und der Schauerliteratur unter funktions- und problemgeschichtlichen Vorzeichen als prädestinierten Gegenstand einer Kulturgeschichte der Angst zu fassen, als eine Agentur der Formierung und Modifikation emotionaler Semantiken, als ein ästhetisches Medium, das einen intimen Zugang zum weiten Feld körperlicher Affektion bietet.²⁶ Eben gerade weil er nicht zuvor-

22 Vgl. hierzu auch Käuser, Andreas: »Einleitung. Angst, Medialität und Repräsentation«, in: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 141–147; Lickhardt, Maren: »Schemen, Leerstellen und Räume der Angst – Narrative Strategien der Repräsentation und Evokation«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42/1 (2012), S. 147–160.

23 So der Titel eines von Ute Frevert geleiteten Forschungsbereichs am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, vgl. <https://www.mpib-berlin.mpg.de/forschung/forschungsbereiche/geschichte-der-gefuehle> (letzter Aufruf 23.09.2025).

24 Frevert, Ute: »Gefühle definieren. Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten«, in: Dies.u.a.: Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne, Frankfurt a.M. 2011, S. 9–39; hier S. 10.

25 Vgl. <https://tu-dresden.de/gsw/slk/germanistik/mwndl/forschung/Projekte> (letzter Aufruf 25.09.2025) sowie den Beitrag von Lars Koch und Jakob Baur in diesem Band.

26 Vgl. hierzu noch immer aufschlussreich: Brittnacher, Hans Richard: Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur, Frankfurt a.M. 1994.

derst begrifflich, sondern narrativ und bildhaft operiert, bietet der literarische Text andere Möglichkeiten der Adressierung der Multidimensionalität der Angst als dies beispielsweise im zeitgenössischen Diskursen der Theologie oder der Psychologie der Fall sein kann. Dort, wo wissenschaftliche Diskurse auf eine abgeschlossene ›Theorie der Angst‹ zielen, erzählt die Literatur davon, dass sich die Angst gegen eine solche Verobjektivierung – zumindest der Tendenz nach – sperrt. Auf diesen produktiven Mehrwert der Literatur verweist bereits das *Brockhaus Lexikon* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, wenn dort im Artikel »Gefühl« festgehalten wird, dass die Psychologie von der Komplexität ihres Gegenstandes überfordert sei, während die Erkundung der Gefühle in der Poesie »ihre größten Triumphe feiert.«²⁷ Erst in den Texten von Gothic Novel und Schauerliteratur mit ihren Intensitäten des Unheimlichen, Mysteriösen und Bedrohlichen, so ließe sich die generalisierende Einschätzung des *Brockhaus* für diesen Band übertragen, kann die Erschütterungswirkung der Angst, die sich der einhegenden Wirkung des Begriffs entzieht, zur Anschauung kommen und als Erzählung zum Gegenstand kultureller Bearbeitung werden.²⁸ Gothic Novel und Schauerroman erweisen sich somit als kommunikativ relevante Resonanzräume jener Nachtmahre, von denen bereits die beginnende Moderne in ihren dunklen Stunden und Alpträumen umgetrieben wird, in denen sich erste Zweifel am aufklärerischen Programm der Perfektibilität von Mensch, Gesellschaft und Geschichte in Form einer »begrifflich nicht zu fassenden, nur bildhaft auszudrückenden Furcht« aufzudrängen beginnen.²⁹ Dementsprechend richtet sich das Interesse der hier versammelten Beiträge nicht alleine auf Konstellationen oder Motivkomplexe der Angst, sondern zugleich immer auch auf die literarischen Verfahren, mit denen der primär leiblich erfahrene und kulturell angeeignete Angststafekt beobachtet und zum Ausdruck gebracht werden kann. So geht es immer auch um die Frage, in welchem Umfang die Darstellung der

27 Art. »Gefühl«, in: Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon, Bd. 6, Leipzig 1852, S. 557.

28 Damit sei auf die ambivalente kulturelle Funktion der Literatur verwiesen. In unserer Perspektive ist sie ein zentrales Medium der Artikulation, kulturellen Verkörperung und Reflexion gesellschaftlicher Angstpotenziale. Eine solche Konzeptualisierung schließt die Möglichkeit mit ein, literarische Angst genießen zu können, insofern in der narrativen Übersetzung diffuser Verunsicherung in konkrete Furchtszenarien ein Moment der Disziplinierung eingeschrieben ist, dessen Nachvollzug im entpragmatisierten Raum der Literatur als Angstlust genossen werden kann. Vgl. hierzu Anz, Thomas: »Angstlust«, in: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 206–216.

29 Alt, Peter André: Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit, München 2002, S. 280. Dass, wie Alt berichtet, eine Kopie von Johann Heinrich Füsslis Bild »Der Nachtmahr« (1781) die Eingangstür zu Freuds Behandlungszimmer in der Wiener Berggasse schmückte, kann daher nur wenig überraschen. Vgl. ebd., S. 287.

Ereignisse, Erzähler, Handlungsablauf, Raum- und Zeitstruktur dazu beitragen, Angst als Effekt des Rezeptionsvorgangs zu aktivieren.³⁰

An diese hier nur schlaglichtartig angedeutete, kulturhistorische These, dass die Literatur um 1800 zu einem einflussreichen Medium der kulturellen Angstbearbeitung wird, schließt ein ganzes Bündel von Fragen an, die dieser Band in exemplarischen Lektüren schlaglichtartig diskutiert. Dabei lassen sich zwei unterschiedliche, aber miteinander verflochtene Erkenntnisinteressen differenzieren, wobei das eine eher philologische Fragen nach Genre und literarischen Verfahren in den Vordergrund rückt, während das andere in einer medienkulturwissenschaftlichen Perspektive eher die Diskurskonstellationen und kulturellen Problemlagen adressiert, die sich im Kontext von *Writing Angst* als relevant erweisen. Reizvoll erscheint uns gerade auch der Vergleich von Gothic Novel und Schauerliteratur mit Blick auf etwaige literarische Austausch- und Amalgamierungsprozesse, die die kulturelle Angstbewirtschaftung bis in die Populärkultur der Gegenwart hinein informieren. Zu fragen ist dabei angesichts zunehmend unübersichtlicher Übersetzungs- und Transferprozesse zwischen den verschiedenen Nationalliteraturen, ob das kulturevolutionäre Argument, wonach die krisenhafte Erfahrung von Form- und Ordnungsverlust um 1800 ein zentrales Bezugsproblem literarischer Angst darstellt, auch im interkulturellen Vergleich aufrecht zu erhalten ist. Wie verhält sich diese These beispielsweise zu der Beobachtung, wonach im frühen 19. Jahrhundert eine genealogische Verschiebung literarischer Angstevoakation – weg aus den aristokratischen Schauplätzen der frühen Gothic Novel mit ihren Topoi von Burg und Kloster, Mittelalter und dräuender Nacht und hinein in die schauerliterarischen Szenarien einer zunehmend funktional differenzierten Gesellschaft mit den Schauplätzen der Stadt, der Medien und der dissonanten Psyche – zu konstatieren ist? Wie lässt sich für die Literatur um 1800 jene emotionale Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen genauer umreißen, die neben das archaisch-anthropologische Tiefenmodell elementarer Angst zugleich ein wachsendes kulturelles Repertoire von Angst-Anlässen und ihren literarischen Ausdrucksweisen stellt? Inwiefern lässt sich um 1800 ein erster literarischer Austragungsort spezifisch moderner Angst-Modi vermessen, die in vielfältigen popkulturellen Adaptionen und Umschriften bis heute das Formenrepertoire der gesellschaftlichen Selbstthematization eigener Unsicherheit mitbestimmen?

Literaturhistorisch lohnend ist die Beschäftigung mit der literarischen Verhandlung von Angst in jedem Falle: Indem sich das Augenmerk auf die angstgestimmten Grundierungen der Literatur der Moderne richtet, auf die in ihr

30 Dass es sich dabei nicht um einen empirischen Zugriff handeln kann, liegt auf der Hand. Eher geht es um Potenziale der Affizierung, die mit Blick auf eine ›implizite Leser:innenschaft‹ herauszuarbeiten sind. Vgl. Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett, München 1972, S. 8f.

verhandelten Intensitäten von Angst als plötzlichem Schrecken, als Stimmung schleichender Unheimlichkeit oder als Spannungsmoment diffuser Erwartung, wird es möglich, eine eigene Geschichte der Genese von Subjektformen, sozialen Ordnungen und kulturellen Problemlagen zu entfalten. Ziel einer hiervon ausgehenden Literaturgeschichte der Angst müsste es sein, das komplexe Zusammenwirken von literarischen Formen, kollektiven Vorstellungen, affektiven Mustern, normativen Hintergrundannahmen und alltäglichen Praktiken innerhalb literarischer Texte nachzuvollziehen und dabei die komplexen Verflechtungen von angstthematischem Text und kulturhistorischem Kontext in den Fokus zu rücken. Hierzu soll dieser Band einen facettenreichen Beitrag leisten.

I. Theorien, Politiken und Anthropologien literarischer Angst

Literaturanthropologie(n) der Angst

Wissensmuster und -wandel in Erzähltexten um 1800 (Schiller, Hoffmann, Zschokke)

Stephan Brüssel

In Schillers *Geisterseher* (1787/1789) wohnen wir einer Séance bei: Ein Saal. Ein Altar mit schwarzem Tuch behangen. Ein Teppich aus rotem Atlas. Eine chaldäische Bibel neben einem Totenkopf. Ein entkleideter Beschwörer in weißer Schürze, jene versehen mit geheimen Chiffren und symbolischen Figuren. Und dann, plötzlich und unerwartet:

Die Türe sprang freiwillig unter einem heftigen Donnerschlag auf, ein Blitz erleuchtete das Zimmer, und eine andere körperliche Gestalt, blutig und blaß wie die erste, aber schrecklicher, erschien an der Schwelle. Der Spiritus fing von selbst an zu brennen, und der Saal wurde helle wie zuvor.

»Wer ist unter uns?« rief der Magier erschrocken und warf einen Blick des Entsetzens durch die Versammlung – »*Dich* habe ich nicht gewollt.«

[...]

»*Wer ruft mich?*« sagte diese zweite Erscheinung.

Der Magier fing an, heftig zu zittern. Schrecken und Erstaunen hatten uns gefesselt. Ich griff nach einer Pistole, der Magier riß sie mir aus der Hand und drückte sie auf die Gestalt ab. Die Kugel rollte langsam auf dem Altar, und die Gestalt trat unverändert aus dem Rauche. Jetzt sank der Magier ohnmächtig nieder.

»Was ist das?« rief der Engländer voll Erstaunen und wollte einen Streich mit dem Degen nach ihr tun. Die Gestalt berührte seinen Arm, und die Klinge fiel zu Boden. Hier trat der Angstschweiß auf meine Stirn.¹

Bereits auf den ersten Blick lässt sich erkennen, dass hier die Rede von Schrecken und Erschrecken, von Erstaunen und Entsetzen der beteiligten Figuren ist – und von ihrer Angst. Literarische Verhandlungen dieses Phänomens sind, so macht der

1 Schiller, Friedrich: *Der Geisterseher*. Aus den Memoires des Grafen von O**, in: Ders.: *Schillers Werke* (Nationalausgabe), Bd. 16: Erzählungen, hg. von Hans-Heinrich Borcherdt, Weimar 1954, S. 43–184; hier S. 61f.

Einblick in Schillers Romanfragment unmittelbar deutlich, stets gekoppelt an anthropologische Entwürfe – bestimmte Modellierungen des Menschen und des Konzeptes der ›Person‹ –, und das muss insbesondere für Texte des späten 18. Jahrhunderts gelten, gewann doch der ›anthropologische Diskurs‹ im Zuge der zunehmenden Popularisierung der Wissenschaftsdisziplin und seiner Verzahnung mit der Literatur seit der zweiten Jahrhunderthälfte an immer größerer Bedeutung.² Und an genau dieser Verschränkung ist dem vorliegenden Beitrag gelegen: Wenn es sich bei Angst um eines der »Menschheitsthemen«³ (Alexander Košenina) wie Liebe, Traum, Verbrechen, Wahnsinn usw. handelt,⁴ dann müssen ihre Auslöser, Erscheinungsformen, Wirkungsweisen, Semantiken und Funktionen auch auf fundamentale anthropologische Annahmen hindeuten. Angst hat – und hier ist sich die kulturwissenschaftliche Forschung⁵ einig – einen heuristischen Wert, einen Wert, der sich durch die »kulturhistorische[] Rahmung«⁶ ergibt. Dementsprechend wäre sie »als symbolische Verdichtung spezifischer soziokultureller Problemlagen« zu lesen, eine Auseinandersetzung mit ihr könnte Aufschluss geben über die jeweils »enthaltenen kulturellen Codierungen«.⁷ Denn offenkundig ist auch, dass Angst – ebenso bereits in der Goethezeit – begrifflich-diskursiv unter- und medial [...] überbe-

2 Zu allgemeinen Kennzeichen und Konstellationen der Wechselbeziehungen zwischen ›Literatur‹ und ›Wissenschaft‹ vgl. Richter, Karl/Schönert, Jörg/Titzmann, Michael: »Literatur – Wissen – Wissenschaft. Überlegungen zu einer komplexen Relation«, in: Dies. (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930, Stuttgart 1997, S. 9–36; insb. S. 30.

3 Košenina, Alexander: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen, 2. Aufl., Berlin/Boston 2016, S. 7.

4 Vgl. auch Unger, Rudolf: »Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey (1924)«, in: Ders.: Gesammelte Studien, Bd. 1: Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte, Darmstadt 1966, S. 137–170; hier S. 155–165.

5 Vgl. Gerok-Reiter, Annette/Obermaier, Sabine: »Angst und Schrecken als kulturelle Matrix«, in: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 12/1 (2007), S. 3–6; Limbus – Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft 10 (2017): »Angst«; Ecarius, Jutta/Bilstein, Johannes (Hg.): Gewalt – Vernunft – Angst: Interdisziplinäre Zugänge und Theoretische Annäherungen, Wiesbaden 2020; Koch, Lars: »Angstkultur als Designkultur. Angst-Designs und ihre Subjektivitäts- und Wirklichkeitseffekte«, in: Yana Milev (Hg.): Design Kulturen. Der erweiterte Designbegriff im Entwurfswelt der Kulturwissenschaft, Paderborn 2013, S. 45–56; Augustin, Yvonne: Clownsmasken im Film. Wie Maskierungen kulturelle Ängste enthüllen, Bielefeld 2018; Castro Varela, María do Mar/Mecheril, Paul (Hg.): Die Dämonisierung der Anderen. Rassismuskritik der Gegenwart, Bielefeld 2016; Volkmer, Michael/Werner, Karin (Hg.): Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft, Bielefeld 2020.

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

7 Ebd.

stimmt erscheint«⁸ und sie daher als »eng mit der Literatur- und Mediengeschichte verkoppelt«⁹ angesehen werden muss. Man darf also von Warte der Literaturwissenschaft aus ergänzen: Heuristischen Wert hat vor allem die *literarische* Angstdiskursivierung, wird schließlich mit ihr und durch sie die »produktive Konvergenz«¹⁰ von Kunst und Diskurs überhaupt erst greifbar.

Dem möchte der Beitrag nachgehen, indem er Schillers *Der Geisterseher*, Hoffmanns *Die Elixire des Teufels* (1815/1816) und Zschokkes *Der tote Gast* (1840) in Augenschein nimmt. Die These besteht in der Annahme, dass literarische Angst als semantisch-strukturelle »Schaltstelle« gelten darf, an die die Exploration menschlicher Grenzbereiche angebunden ist. Im gegebenen Rahmen sind drei Komplexe korreliert, die um 1800 unterschiedliche Gewichtung erfahren, nämlich (1) Okkultismus und das Okkulte, (2) die Polyvalenz und Mystifizierung der Psyche und (3) die Trivialisierung von Welt und Erfahrungsraum.

I. Literatur als Wissensquelle über den Menschen: Literarische Anthropologie und der Angstdiskurs um 1800

Die literarische Anthropologie ist ein aus dem interdiskursiven Zusammenhang zwischen Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften erwachsener theoretischer Ansatz neugermanistischer Prägung, der Literatur als Wissens- und Erkenntnisform begreift und ihr damit die Leistung zuspricht, am »Diskurs über den Menschen«, an entsprechender Wissensverhandlung, Erkenntnis und Selbsterkenntnis zu partizipieren. Abzugrenzen wäre diese spezifische Auffassung einer Literaturanthropologie grundlegend von anderen Ansätzen, die einerseits – wie bei Wolfgang Iser oder Karl Eibl – das Konzept einer »Anthropologie der poetischen Funktionen« oder der »Biopoetik« stark machen, und andererseits von solchen, die – wie etwa Fernando Poyatos oder Doris Bachmann-Medick – die Literaturwissenschaft ausgehend von ethnologischen und kultursoziologischen Zugängen als historische Kulturanthropologie auslegen und literarisches Handeln als menschenbezogenes Bedürfnis oder Signum kultureller Formation ins Blickfeld rücken.¹¹ Das Verständnis einer literarischen Anthropologie, wie es dem Nachfolgenden zugrunde gelegt werden soll, folgt aus den Überlegungen von Claus-Michael Ort und

8 Käuser, Andreas: »Einleitung. Angst, Medialität und Repräsentation«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 141–147; hier S. 143.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 145.

11 Vgl. Riedel, Wolfgang: »Literarische Anthropologie«, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, Berlin/New York 2007, S. 432–434.

Wolfgang Lukas, die – in Rekurs u. a. auf Wolfgang Riedel, Roland Borgards, Alexander Košenina und Michael Titzmann – »Literatur selbst als Quasi-»Anthropologie«¹² auffassen. Sie fungiere, so heißt es dort, als »Speicher- und Verbreitungsmedium des gesellschaftlich kommunizierten anthropologischen Wissens und Selbstbildes einer raum-zeitlichen Kultur (z. B. der Goethezeit) und [können] zugleich als historische Quelle solchen Wissens«¹³ behandelt werden. Insofern richte sich das Erkenntnisinteresse einer entsprechenden Auseinandersetzung »nicht auf die elementaren menschlichen Erfahrungshorizonte selbst [wie in den obigen Ansätzen], sondern auf die Geschichte ihrer literarischen Diskursivierungen«, genauer gesagt darauf, »auf welche Weise die Literatur einer Gesellschaft die psycho-physischen Rahmenbedingungen menschlicher Verhaltens- und Handlungsalternativen narrativ, dramatisch oder »lyrisch« konstruiert.«¹⁴

Dass eine Untersuchung dieser literarischen Konstruktionen insbesondere auch für Angst-Fiktionen entscheidend sein kann, dürfte unmittelbar einleuchten, und dies umso mehr, wenn man sich die »Kernzone« einer solchen Literaturanthropologie vergegenwärtigt, die sich auf die Verhandlung der »wechselseitigen Konditionierung und semantischen Koppelungen von menschlicher »Natur« und »Kultur«/»Moral«¹⁵ eingrenzen ließe.

Diese Kernzone inkludiert dabei sowohl die sich durchkreuzenden und überlagernden Kodierungen von Körperlichkeit und »Seele«/Affekt/Emotion als auch ihre Überschneidungszonen, also z. B. die je dargestellten Verwandtschafts-, Abstammungs- und Familienbeziehungen, verbale und non-verbale Figurenkommunikation, Raum- und Zeitwahrnehmung und die je thematisierten menschlichen Elementarerfahrungen wie Sexualität, Gewalt/Schmerz, Kindheit/Adoleszenz/Alter und Tod einschließlich ihrer semiotisch-medialen [...] Repräsentationen.¹⁶

Alle diese Felder – einschließlich der Frage nach der jeweils vorliegenden Konzeption der »Person« – seien, so Lukas und Ort, hinsichtlich ihrer »Konfigurationen aus narrationsfähigen Leitsemantiken«¹⁷ wie »eigen/fremd«, »schön/hässlich«, »gut/böse«, »normal/monströs«, »jung/alt«, »natürlich/künstlich« in Texten angelegt. Innerhalb dieser Konfigurationen können Problemstellungen und Aushandlungen ange-

12 Ort, Claus-Michael/Lukas, Wolfgang: »Literarische Anthropologie der »Goethezeit« als Problem- und Wissensgeschichte«, in: Michael Titzmann: Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte, hg. von Wolfgang Lukas/Claus-Michael Ort, Berlin 2012, S. 1–28; hier S. 4.

13 Ebd., S. 5.

14 Ebd.

15 Ebd., S. 10.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 11.

legt sein, die epistemologisch zirkulieren¹⁸ und Literatur nicht allein als Wissensspeicher kennzeichnen (der außerliterarische, naturwissenschaftliche oder philosophische Muster der Denk-, Wahrnehmungs- und Redeformen aufgreift), sondern ebenfalls als Wissensgenerator, der im Sinne eines ›Experimentierraumes‹ (in Form einer ›Korrekturfunktion‹ oder eines ›Gegenentwurfs‹)¹⁹ Denk- und Handlungsalternativen durchspielt und potenzielle Lösungsansätze anbringt.

Angst, so ließe sich vor diesem Hintergrund einstweilen annehmen, kann als individueller oder kollektiver Zustand einer drängenden Unsicherheit gedeutet werden, der grundlegend mit *Grenzaushandlungen* korreliert ist – und zwar potenziell in allen Sektoren der anthropologischen Kernzone. Sie wäre demnach ein wichtiger Indikator, um *gesetzte Grenzen* in der »Konzeption des Menschen und seiner Umwelt«, in den »Regeln des Redens, Denkens, Empfindens, Verhaltens« sowie im Werte- und Normensystem zu lokalisieren,²⁰ ein Indikator auch, um *Grenzziehungen*, die von Instanzen vorgenommen werden, zu benennen, oder aber ein Indikator, um *Grenzverschiebungen* auszumachen. Und sie zeigt die *Virulenz* solcher Grenzaushandlungen an. Denn wenn Figuren Angst verspüren und diese Angst zusätzlich zur erzählerischen Darstellung gelangt, dann sind diese Aushandlungen nicht irgendwie trivial, virtuell oder gegenstandslos, sondern im Gegenteil in hohem Maße relevant: Zumindest in der Wahrnehmung der verängstigten Figur, gegebenenfalls aber auch für die dargestellte Welt insgesamt oder gar für den Text als Teil des Literatursystems, der mit seiner Angstthematik »als emotionale Codierung literarischer Formen Momente der Irritation und der Desorientierung ins Spiel bringt«²¹ bzw. mit Selbstverständlichkeiten und Vertrautheiten bricht und bekannte Sinnstiftungsprozesse unterläuft.²² Eine ›Literatur der Angst‹ kann demnach *grosso modo* als »ästhetisches Beobachtungs- und Reflexionsmedium sich verändernder gesellschaftlicher Zustände und anthropologischer Denkgebäude«²³ gelesen werden. Die

18 Vgl. Vogl, Joseph: »Für eine Poetologie des Wissens«, in: Karl Richter/Jörg Schöner/Michael Titzmann (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930, Stuttgart 1997, S. 107–127; insb. S. 109f.

19 Vgl. Schöner, Jörg: »1770–1830. Neue Ordnungen im Verhältnis von ›schöner Literatur‹ und Wissenschaft«, in: Karl Richter/Jörg Schöner/Michael Titzmann (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930, Stuttgart 1997, S. 39–48; hier S. 44.

20 Zu rekonstruieren sind demnach »die [literarisch diskurvisierten] Konzeptionen des Menschen und seiner Umwelt, [...] die Regeln des Redens, Denkens, Empfindens, Verhaltens, die [...] Kategorien und Regularitäten, die biologischen, soziologischen, psychologischen, politischen, ökonomischen, juristischen, moralischen, physischen und metaphysischen Annahmen, die Wert- und Normensysteme, die das Literatursystem transportiert bzw. entwirft.« Titzmann, Michael: »Verantwortung und Leistung der Literaturwissenschaft«, in: Philipp Schäfer (Hg.): Verantwortung und Wissenschaft, Passau 1990, S. 65–79; hier S. 74.

21 L. Koch: Angst in der Literatur, S. 237.

22 Vgl. ebd., S. 238.

23 Ebd., S. 236.

literarische Anthropologie dient hierbei als heuristischer Zugriff auf derartige Literatur, der aufgrund seiner theoretischen und methodologischen Validität profunde Ergebnisse in Aussicht stellt.

Eine Auseinandersetzung mit literarischen Angstdarstellungen erscheint um 1800 umso dringlicher, wenn man den Resonanzraum naturwissenschaftlicher und philosophischer Abhandlungen der Zeit eröffnet. Denn hier ist das Thema im Großen und Ganzen absent und wird allenfalls tangiert. Zwar überrascht kaum, dass Angst im allgemeinen kulturellen Wissen des 18. Jahrhunderts begrifflich angelegt ist, aber über die Lexikalisierung im *Adelung* hinaus kaum eine Behandlung erfährt:

Die Angst, plur. die Ängste, die Beklemmung der Brust, als eine Wirkung der dunkeln Empfindung eines Grades von Furcht und Traurigkeit. Voller Angst seyn. Du machst dir vergebliche Angst. Er weiß vor Angst nicht, wo er bleiben soll. Die Angst meines Herzens ist groß. Herzensangst, Todesangst. In tausend Ängsten seyn.²⁴

Auffällig an diesem Eintrag ist zweierlei: Zum einen die Metaphorisierung von Angst, wenn von ›dunkler Empfindung‹ die Rede ist. Es ist daher naheliegend davon auszugehen, dass das Sprechen über Angst zum Metaphorischen tendiert, das Phänomen wird offenbar vornehmlich in einer uneigentlichen Verschiebung erfasst. Daraus ließe sich mutmaßend schließen, dass dem Wissenssystem ein nur unvollständiger Ausdruckskatalog zur Verfügung steht, um Angst und ihre Implikationen zu verbalisieren, und man daher ins Metaphorische ausweichen muss. Zum anderen ist die Gradation von Angst in Richtung Furcht und Traurigkeit sinnfällig, ohne dass dabei eine genauere Differenzierung erkennbar wäre: Angst steht laut *Adelung* in einer irgend gearteten Relation zu zwei weiteren Zuständen (Furcht und Traurigkeit), ohne dass klar wird, welcher genaue Status ihr selbst zugesprochen wird, welche Erscheinungsformen sie (über Herzens- und Todesangst hinaus) aufweist und welche Auswirkungen sie zeitigt.

Obwohl nun die Anthropologie sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eigene Wissenschaftsdisziplin zunehmend etabliert und, mehr noch, verstärkt auch die psychomenteale Dimension des Menschen ins Blickfeld der Untersuchungen rückt, muss umso mehr verwundern, dass Angst keine nennenswerte Rolle spielt, d.h., weder am Phänomen selbst noch an seiner Nomenklatur gearbeitet wird. Der Befund lässt sich an einer Reihe an Nachschlagewerken belegen, die *prima vista* den Eindruck machen, als sei die Beschäftigung mit dem Komplex na-

24 Art. »Die Angst«, in: *Adelung. Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bd. 1.: A-E, hg. von Münchner DigitalisierungsZentrum. Digitale Bibliothek, URL: https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/lemma/bsb00009131_3_2_2194 (letzter Aufruf: 14.03.2025).

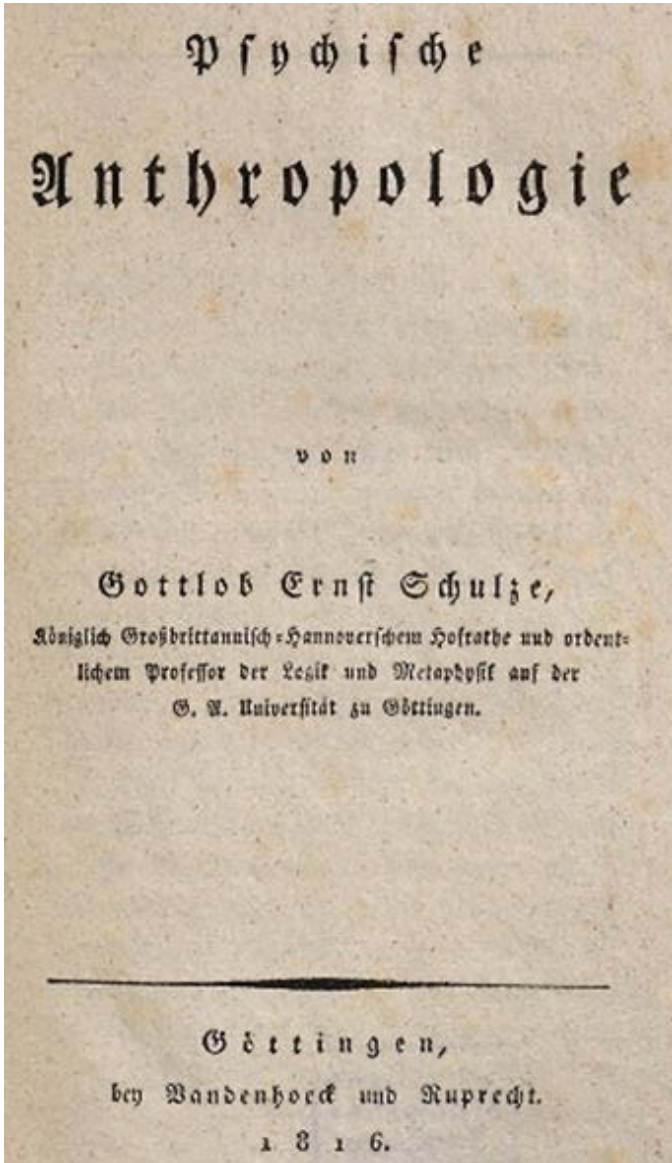
heliegend. Sie seien der Übersicht halber in chronologischer Reihenfolge und in Kurzform gelistet:

- Immanuel Kant (1766): *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*
- Ernst Platner (1772): *Anthropologie für Ärzte und Weltweise*
- Johann Georg Sulzer (1773): *Vermischte Philosophische Schriften*
- Johann Daniel Salzmann (1776): *Fünfte Abhandlung über Gemüthsbewegungen, Neigungen und Leidenschaften*
- Karl Friedrich Flögel (1778 [1773]): *Die Geschichte des menschlichen Verstandes*
- Justus Christian Hennings (1780): *Von Geistern und Geistersehern*
- Christoph Martin Wieland (1781): *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben*
- Immanuel Kant (1798): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*
- Johann Carl Wezel (1804): *System der empirischen Anthropologie oder der ganzen Erfahrungsmenschenlehre*
- Gotthilf Heinrich von Schubert (1818 [1808]): *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*
- Gotthilf Heinrich von Schubert (1814): *Symbolik des Traumes*
- Gottlob Ernst Schulze (1816): *Psychische Anthropologie*
- Joseph Hillebrand (1822): *Die Anthropologie als Wissenschaft*
- Johann Christian August Heinroth (1822): *Lehrbuch der Anthropologie*
- Gotthilf Heinrich von Schubert (1830): *Die Geschichte der Seele*
- Carl Gustav Carus (1846): *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*

In den gelisteten Titeln findet sich das Schlagwort ›Angst‹ entweder überhaupt nicht – für sich genommen erstaunlich genug – oder aber nur randständig. Dabei wäre es in den eröffneten Behandlungskontexten durchaus naheliegend gewesen. Bei Kant (1766), Hennings (1780) und Wieland (1781) werden Positionen zum Okkultismus bezogen, ohne dass Angst eine Rolle spielen würde. Platner (1772), Sulzer (1773), Wezel (1804) und Hillebrand (1822) verfolgen immerhin das Ziel, eine gesamtheitliche Theorie der Anthropologie zu entwerfen, übergehen das Angstthema aber ebenfalls. Sulzmann (1776), Schubert (1818 [1808], 1814 und 1830) und Carus (1846) legen besonderes Gewicht auf die Psychologie, aber auch sie berücksichtigen das Thema nicht.

Einzig in Schulzes *Psychische Anthropologie* von 1816 ist (in der zweiten Abteilung »Von den Gefühlen«, unter § 184) ein kurzer Abriss über verschiedene Ausformungen von ›Furcht‹ auszumachen:

Abb. 1: Schulzes Psychische Anthropologie (1816).



›Furcht‹ fasst Schulze als höchst subjektiv und in unterschiedlichen Graden auf und definiert sie als dasjenige »unangenehme Gefühl, welches die Vorstellung eines in der Zukunft erst bevorstehenden Uebels erzeugt«. Im Blick des Betroffenen variere der Furchtgrad je nach »Größe des künftigen Uebels«. Die davon ausgehen-

den höheren Grade, die Schulze wie andere hochgradige Emotionen zu den Affekten zählt,²⁵

werden durch die Wörter Grausen oder Angst angezeigt. Ihre Wirkungen sind allemahl Abspannung der Kräfte, vorzüglich des Verstandes (daher der in Angst versetzte Mensch zweckwidrig handelt), des Gedächtnisses und des Einflusses des Willens auf die Bewegungen des Körpers, das Blaßwerden, Erschwerung des Athmens, Zittern des Körpers und besonders auch des Stimmwerkzeugs.²⁶

Schulze fährt fort und bezieht mit der »hoffnungslosen Verzweiflung« den »höchste[n] Grad der affektvollen Furcht« ein. Auch sie sei verbunden mit Effekten wie »passives und stummes Hingeben an das unvermeidliche Uebel« oder selbstdestruktives Handeln, wobei sie nicht plötzlich eintrete, sondern sich sukzessiv Bahn breche – im Gegensatz wiederum zum »Schrecken«, den er als »plötzlich eintretende Furcht« definiert.

Schulzes Abhandlung stellt ein instruktives Beispiel für den Wissensdiskurs um die Jahrhundertwende dar, wie ihn *in nuce* auch der *Adelung* abbildet, für seinen Aufbau und seine Verfahrensweisen. Vor dem Hintergrund antiker und rationalistischer Ansätze der Affektenlehre und vor der Blaupause aufklärerischer Basisannahmen entwickelt die *Psychische Anthropologie* eine Systematik der »geistige[n] Menschenkunde«²⁷ (eine »systematische Darstellung der menschlichen Natur«²⁸), ordnet Terminologien, richtet sie phänomenologisch aus und kartografiert eine psychologische Ebene der emotionalen Konstitution des Menschen (»geistige Natur des Menschen«²⁹), die sie als skaliert ausstellt. Angst wird, wie andere Emotionen auch, nomenklatorisch erfasst und bestimmt und in einen übergeordneten Theoriekontext eingebettet – wie allerdings schon beim *Adelung* bleibt sie, abgesehen von ihrer Apostrophierung durch einen psychisch-physischen Konnex, unterdeterminiert, etwa in Bezug auf ihre kulturelle Codierung, den impulsgebenden Kontext ihrer Auslöser, das Reaktionsspektrum des betroffenen Subjekts, die konkrete temporale Signatur des Phänomens über die Dichotomie »Plötzlichkeit vs. Sukzession« hinaus usw. Schulzes Studie argumentiert und veranschaulicht am generellen Fall (»daher der in Angst versetzte Mensch zweckwidrig handelt«). Woran es ihr mangelt, sind exemplarische Fallbeispiele.

25 Schulze, Gottlob Ernst: *Psychische Anthropologie*, Göttingen 1816, S. 331: »Diejenige Stärke der Gefühle, wodurch die, zur richtigen Beurtheilung unsers Zustandes und der im angemessenen Bestrebungen nöthige Thätigkeit des Verstandes vermindert, oder eine Zeit lang gänzlich unterdrückt wird, heißt Affekt.«

26 Ebd., S. 341.

27 Ebd., S. iv.

28 Ebd., S. 1.

29 Ebd., S. iv.

II. Okkultismus – Psyche – Trivialisierung: Zur ›Literatur der Angst‹ um 1800

Wie bis hierher zu erkennen, hat der anthropologische Diskurs um 1800 Konjunktur und läuft auf Hochtouren,³⁰ Angst allerdings bleibt in Philosophie, Psychologie und Physiologie ein weitestgehend ausgesparter Phänomenbereich. Das mag insofern verwundern, als gleichzeitig eine ›Literatur der Angst‹ aufkommt und verschiedene Spielarten durchexerziert. Wechseln wir daher über zum literarischen Feld, das offenbar gegenüber dem Wissenschaftsdiskurs eine Vorreiterrolle einnimmt und entsprechende Erkenntnisse über das Verständnis von Angst und seine Implikationen in Aussicht stellt.

Hierzu seien einige Orientierungspunkte vorangestellt: Die für den gegebenen Untersuchungszusammenhang ausgewählten Texte weisen signifikante Gemeinsamkeiten und Unterschiede auf. Zum einen ist der Umstand zu nennen, dass Angst in allen Fällen einen wesentlichen Anteil an der Bedeutungskonstitution des Textes hat. Angst geht regelrecht um – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und mit unterschiedlichen Konsequenzen. Dabei spielt hier wie dort ebenfalls das Okkulte oder gar der Okkultismus eine wesentliche Rolle.³¹ Des Weiteren teilen die Texte eine Eigenschaft der Erzählanlage, denn sie präsentieren das Erzählte in einem unzuverlässigen Modus, wenn auch hier in unterschiedlicher Art und Weise – wobei die jeweiligen *differentia specifica* natürlich entscheidend sein dürften, ebenso wie die jeweiligen Grenzsetzungen, in deren Rahmung Angst zur Darstellung gelangt.

II.1 Grenzen des Denkens: *Der Geisterseher*

Schillers erstmals 1787 bis 1789 in der Zeitschrift *Thalia* publizierter und am Ende Fragment gebliebener *Geisterseher* – im Untertitel: *Aus den Memoires des Grafen von O*** – thematisiert im ersten Buch explizit okkultistische Praktiken und okkulte

30 Vgl. Riedel, Wolfgang: »Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft«, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur, Sonderheft 6/3 (1994), S. 93–157; insb. S. 93–105.

31 Im Rahmen dieses Beitrags sind damit Theorien gemeint, die »wie es in der Sprache der Goethezeit heißt, die Existenz des ›Wunderbaren‹ behaupten und deren Anhänger von den ›aufgeklärten‹ Zeitgenossen als ›Schwärmer‹ bezeichnet werden.« Titzmann, Michael: »Zu Jung-Stillings ›Theorie der Geisterkunde‹: Historischer Ort und Argumentationsstruktur«, in: Ders.: Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte, hg. von Wolfgang Lukas/Claus-Michael Ort, Berlin 2012, S. 69–110; hier S. 69. Einschlägig zum Gesamtkomplex: Doering-Manteuffel, Sabine: Das Okkulte. Eine Erfolgsgeschichte im Schatten der Aufklärung. Von Gutenberg bis zum World Wide Web, München 2008.

Vorgänge, die, wie am Einstiegsbeispiel ersichtlich, mit Angst in Verbindung stehen, und bettet sich damit in die Tradition des englischen Schauerromans ein. Das zweite Buch ebenso wie die angeschlossenen »Philosophischen Gespräche« liefern zwar Hinweise auf das breitere anthropologische Grundverständnis und die moralphilosophische Signatur des Textes,³² werden an dieser Stelle aber nur nachrangig behandelt, da Angst dort als Thema ausgeklammert ist. Indes: Allein schon der titelgebende Begriff »Geisterseher«, ein bemerkenswert häufig auftretendes Lexem der Goethezeit, das in der Regel deutlich negative Konnotationen trägt,³³ deutet auf die Verunklarung des aufklärerischen Credo einer verstandesgeleiteten Legitimation aller Seinsbereiche hin. Wer der »Geisterseher« ist, ist im Text nicht festgelegt: Der Protagonist Prinz von ** oder doch eher sein Weggefährte und Erzähler Graf von O** oder wiederum der Sizilianer, dessen Trugspiel durch den Armenier (im Eingangszitat) entpuppt wird? Unklar.³⁴ Man darf demnach allein schon ausgehend von der Titelgebung auf eine bestimmte textprägende Strategie im Umgang mit der aufklärerischen Epistemologie schließen: Der Einbruch des Wunderbaren auf der einen Seite wie auch seine rationale Erklärung auf der anderen sind reziprok verbunden, unterlaufen sich dabei allerdings gegenseitig und sind

32 Vgl. dazu die reichhaltige Forschung: Begemann, Christian: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung, Frankfurt a.M. 1987; Hurst, Matthias: Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers »Geisterseher« zur TV-Serie *The X-Files*. Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1789–1999, Heidelberg 2001; Maier, Edward K.: »Gothic Horror, the Windowless Monad, and the Self: The Limits of Enlightenment in Schiller's »Der Geisterseher«, in: *Colloquia Germanica* 39/3-4 (2006), S. 243–255; Simon, Ralf: »Commercium und Verschwörungstheorie. Schillers *Geisterseher* und Jean Pauls *Titan*«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 41 (2008), S. 221–248; Nies, Martin: Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der »unwahrscheinlichsten der Städte« 1787–2011, Marburg 2014; Barkhoff, Jürgen: *Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception 1800–2000*, Cambridge 2013, S. 44–59; Caro, Adrian del: »Save the Prinz: Schiller's »Geisterseher« and the Lure of Entertainment«, in: *Goethe Yearbook* 18 (2011), S. 245–258; Söhlke, Jan: »Verderben, verführen, verwüsten, bestechen«. Literatur und Korruption um 1800, Siegen 2017.

33 M. Titzmann: Zu Jung-Stillings »Theorie der Geisterkunde«, S. 87.

34 Titzmann spricht von einer für die Kultur der Goethezeit »typische[n] Struktur paranoiden Projektionen« und findet diese Struktur in der Behandlung des Geistersehens in Jung-Stillings *Theorie der Geisterkunde* (1808) bestätigt: »Paranoid ist auch das Geistersehen selbst: Nicht zufällig erzählt Jung-Stilling immer wieder, wie Geister dem Zeugen sich aufdrängen, ihn verfolgen, ihn beängstigen. Als reale Erscheinung wird nach außen projiziert, was innere Leistung der Psyche ist: am deutlichsten in dem Grenzfall des Sich-Selbst-Sehens was ja auch dem jungen Goethe in Frankfurt begegnete und überleitet zu der Serie der für die Epoche charakteristischen Formen verdoppelter Person, so im Doppelgängerthema, im Phänomen der Verdopplung durch Trennung von Körper und Geist, die Jung-Stilling allen Ernstes erzählt, oder auch in der gerne von den Magiern beanspruchten Fähigkeit der Bilokation (vgl. Schillers *Geisterseher* oder Goethes *Groß-Kophta* usw.).« M. Titzmann: Zu Jung-Stillings »Theorie der Geisterkunde«, S. 101.

in dieser Hinsicht hauptsächlichlicher Verhandlungsgegenstand. Schillers Text führt vor, wie auch bei (aufgeklärt) aufgedecktem Betrug ein Residuum an Ungeklärtem/Nicht-Klärbarem zurückbleibt, ganz gemäß der Formel »Vielleicht war doch nicht alles Betrug/Täuschung, oder: Wenn dieser schon ein Betrüger/Getäuschter war, so muß es jener doch nicht sein.«³⁵ Da mögen die Figuren noch so sehr nach »Licht«³⁶ verlangen – es bleibt insgesamt doch ein stückweit »im Dunkeln«. Oder wie es der Erzähler eingangs in Anlehnung an Wieland, der von »Irrthümern, die den Menschen Jahrtausende lang beherrscht haben« spricht,³⁷ formuliert: Seine Erzählung diene als »Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes« (S. 45).³⁸

Mit seiner Angstthematik operiert der Text demnach an jener Grenze zwischen der im Aufklärungsdenken eigentlich diesseitig gesetzten Ontologie von »Welt« einerseits und der Perzeption resp. Apperzeption bestimmter diegetischer Phänomene jenseits dieser Grenze andererseits, die offensichtlich möglich (also intersubjektiv wahrnehmbar), aber verstandesmäßig unerklärlich oder zumindest schwerlich zu verstehen sind – Geistererscheinungen und die (behauptete) Aufhebung der Grenze zwischen Leben und Tod –, Phänomene also eines im Denken der Spätaufklärung verankerten und heiß diskutierten metaphysischen Bereichs.³⁹ Die Angst vor dieser Grenze weist mithin auf eine grundsätzliche Skepsis gegenüber den verinnerlichten aufklärerischen Denkprämissen und -prinzipien hin. Zumindest aber weist sie auf »mit der bloßen Vernunft konkurrierende Formen der Erkenntnis« hin,⁴⁰ die hier in Anschlag gebracht werden, deren Auftreten Verunsicherung und damit Angst auf den Plan rufen. Wenn Figuren »mit Schrecken« zurückfahren (S. 65), sie ängstlich unruhig werden (vgl. S. 73), schaudern (vgl. S. 89) oder ihnen »das Haar steigt« (vgl. S. 88), dann letzten Endes aufgrund eines »Unergründlichen« (S. 74), für das zeichenhaft und *in persona* der Armenier steht. So sehr auch der Prinz im Gespräch mit dem Grafen von O** die Machenschaften des Sizilianers (im Dienst des Armeniers) aufzuschlüsseln und mit seiner »Fassungskraft« (S. 99) zu erklären versucht, am Ende bleiben sie nicht entschlüsselbar:

35 Ebd., S. 97.

36 F. Schiller: Der Geisterseher, S. 54: »Ich muß den Armenier aufsuchen und muß Licht von ihm haben«; »Aber ein Hauptumstand ist noch zurück, worüber ich Licht von Ihnen verlange« (ebd., S. 73); »ein plötzliches Licht ging mir auf« (ebd., S. 92) usw.

37 Vgl. Wieland, Christoph Martin: »Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben«, in: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 24, Karlsruhe 1815, S. 59–76; hier S. 65.

38 F. Schiller: Der Geisterseher; die Seitenangaben werden der Übersicht halber direkt im Fließtext angegeben.

39 Gemäß Kants Definition der Metaphysik als »eine[r] Wissenschaft von den Grenzen der menschlichen Vernunft« (I. Kant: Träume eines Geistersehers, S. 983; vgl. Meyer, Mathias: Nachwort, in: Friedrich Schiller: Der Geisterseher, Stuttgart 2013, S. 219–242; hier S. 239).

40 Vgl. ebd., S. 220.

»Unbegreiflich bleibt sie aber doch, und ich fordre alle unsre Philosophen auf, mir einen Aufschluß darüber zu erteilen« (ebd.).

Diese komplexe, in der literarisch entworfenen Anthropologie verankerten Anlage erhält eine Entsprechung in der Erzählkonstruktion auf *discours*-Ebene: Wer mit welchem Wissen (oder Nicht-Wissen) erzählerisch wirkt, auf welcher narrativen Ebene agiert – als primärer, sekundärer, tertiärer Erzähler⁴¹ – und welchen Wahrheitsanspruch das Vermittelte damit überhaupt besitzt, alles das ist präsentational diffizil umgesetzt und letztlich im Modus einer kombinatorischen Form der erzählerischen Unzuverlässigkeit verschleiert. Dahingehend besonders bezeichnend ist die mittels Fußnoten angebrachte Relativierung des Erzählers am Ende des »Philosophischen Gesprächs«:

Und auch ich bitte meine Leser um Verzeihung, daß ich dem guten Baron F*** so getreulich nachgeschrieben habe. Wenn mir schon die Entschuldigung, die Letzterer bei seinem Freunde hatte, bei dem Leser nicht zu Gute kommt, so hab' ich dafür eine andre, die der Baron F*** nicht hatte, und die mir bei dem Leser alles gelten muß. Der Baron F*** konnte nämlich nicht vorhersehen, was für Einfluß die Philosophie des Prinzen einmal auf sein künftiges Schicksal haben könnte, das weiß ich aber; und darum ließ ich alles weislich so stehen, wie ich's fand. Dem Leser, der Geister hier zu sehen gehofft hat, versichre ich, daß noch welche kommen; aber er sieht selbst, daß sie bei einem so ungläubigen Menschen, als der Prinz von *** dermalen noch ist, gar nicht angewandt sein würden (S. 184).

Welches ›Ich‹ hier schreibt, ist uneindeutig; das »S.« deutet auf Schiller selbst hin, der Text ließe sich damit als Autorfiktion einstufen, eine Texteigenschaft, die für sich genommen bereits eine »oszillierende[] Ungewissheit«⁴² auszeichnet. Einerseits authentifiziert der Text dadurch seinen Inhalt – kennzeichnet ihn als Art Quasi-›Wirklichkeitserzählung‹⁴³ –, andererseits unterläuft er die Glaubwürdigkeit des Erzählers, indem er ihn als logisch privilegierte Vermittlungsinstanz mit letztgültiger Glaubwürdigkeit infrage stellt – und damit eben auch das von ihm Erzählte. Denn das vom Grafen von O** Ausgesagte ist nicht nur fragwürdig, was seine theoretischen Sätze anbelangt, sondern ebenso hinsichtlich seiner mimetischen Sätze.⁴⁴

41 Terminologie nach Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*, Berlin/Boston 2014, S. 80. Zur »Erzählweise« des Textes und seinen »Brechungen« vgl. M. Meyer: Nachwort, S. 232–234.

42 Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: »Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?«, in: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 7–22; hier S. 12.

43 Klein/Martínez fassen derartige Erzählungen als ›fiktionale Erzählungen mit faktuellem Re-demodus‹. Vgl. Klein, Christian/Martínez, Matías: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart 2009, S. 5.

44 Vgl. Martínez, Matías/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2019, S. 100 und S. 105.

Und damit wären wir wieder beim ›Unergründlichen‹ angelangt, um das der Text thematisch kreist. Die Angst in Schillers *Geisterseher*, das zeigt die gegenseitige Entsprechung jener Problemlage auf *histoire*- und der Erzählanlage auf *discours*-Ebene, sie äußert sich als Angst vor den ›Grenzen der Aufklärung‹.⁴⁵

II.II Grenzen des Subjekts: *Die Elixire des Teufels*

Offensichtlich am *Geisterseher* ist: Das Unheimlich-Wunderbare, das Angst indiziert, tritt als Bedrohung stets von ›außen‹ auf,⁴⁶ trifft von der Umwelt aus auf den figürlichen Angstträger. Dasselbe gilt für die Angstdarstellung auf *discours*-Ebene, die nicht introspektiv markiert ist, sondern lediglich ›äußerlich‹-attestierend daherkommt. Sogar der Erzähler, der ja nun, was das eigene Angsterleben anbelangt, fähig wäre, seine erlebende Perspektive aufzurufen oder aber diese in erzählender Wahrnehmung zu reflektieren, verzichtet auf eine autoreferenzielle Introspektion und attestiert lediglich äußerlich, ohne auf eigene psychisch-mentale Vorgänge einzugehen: »Hier trat der Angstschweiß auf meine Stirn.« Dieser Umgang verändert sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

Mit Hoffmann setzt Riedel in seinem Überblick zu Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung einen ›Endpunkt‹ in der »Linie des erfahrungsseelenkundlich-anthropologischen Erzählens in Spätaufklärung und Goethezeit«⁴⁷ an und verweist auf einen Aufsatz von Dumont. Dumont wiederum hebt unter Bezugnahme auf Schuberts Schriften *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* und *Symbolik des Traumes* darauf ab, dass die »schamhaft verborgen gehaltene Innerlichkeit ihrem Schattendasein entrückt und zum eigentlichen Darstellungsgegenstand«⁴⁸ gerate. Der Protagonist der *Elixire* sei »Objekt der vielfältigsten und einander entgegenstrebenden Zwänge«, der verhandelte »Kampf um Ich-Identität« müsse in der »Niederlage der Unterwerfung enden«,⁴⁹ die Aushandlung dieses Gegenstands finde sich im Text »nicht in Form einer homogenen Botschaft«⁵⁰ vor. Das scheint mir ein entscheidender Punkt mit Blick auf Hoffmanns Text – im Untertitel: *Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier* – zu sein. Es kann hier nämlich ein Muster abgeleitet werden, das sich in Hoffmanns Texten und der deutschsprachigen ›schwarzen Romantik‹ insgesamt beobachten lässt und das als ›Mystifizierung

45 Vgl. E.K. Maier: Gothic Horror.

46 Vgl. M. Titzmann: Zu Jung-Stillings ›Theorie der Geisterkunde‹, S. 89.

47 W. Riedel: Anthropologie und Literatur, S. 137.

48 Dumont, Altrud: »Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. Hoffmanns ›Elixire des Teufels‹«, in: Zeitschrift für Germanistik 1/1 (1991), S. 37–48; hier S. 39.

49 Ebd., S. 40.

50 Ebd., S. 41.

der Psyche« bezeichnet werden könnte.⁵¹ Und damit in Verbindung steht Angst: Die Angst vor der Rätselhaftigkeit des eigenen psychisch Inneren, dem sich das Subjekt hilflos ausgeliefert fühlt. Hier tut sich eine psychisch konstitutive Grenze im Spannungsfeld zwischen Bewusstem und Unbewusstem, Selbstwahrnehmung und -erkenntnis, Selbstakzeptanz und Selbstablehnung auf, die die Romantik ostentativ ins Blickfeld rückt und umspielt, indem sie – wie etwa Schlegel es in seinem 124. *Athenäums-Fragment* einfordert – »die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, gräßlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz«⁵² in Szene setzt.

In den *Elixieren* ist es der Novize und Mönch Medardus, dessen Träume, Visionen, Zustände von Verwirrung, Lethargie und Wahnsinn der Text detailliert schildert – stets das ›Innere/das ›Innerste‹ der Figur im Fokus, immer wieder begleitet auch von »innerer Angst«⁵³ oder »unbeschreibliche[r] Angst« (S. 139), von »unerklärliche[m] innere[m] Grauen« (S. 36), »Schauer« (S. 140) und »Grausen« (S. 142). »Angstvolle Seufzer« verweisen auf den »fürchterlichen, zerrissenen« Seelenzustand (S. 269), die »innere Zerrüttung des Geistes« (S. 159).

Exemplarisch hervorgehoben sei das Kapitel »Die Buße«. Im Schlaf erscheinen dem Protagonisten »feindliche Traumbilder« (S. 270): Euphémie, die Stiefmutter von Aurelie, zum Gerippe eingedorrt und von »unzählige[n] Schlangen« (ebd.) durchwunden, sowie Hermogen, der Vater von Merdadus, mit blutender Halswunde:

Menschen, die ich sonst gesehen, erschienen zu tollen Fratzen verunstaltet. – Köpfe krochen mit Heuschreckenbeinen, die ihnen an die Ohren gewachsen, umher und lachten mich hämisch an – seltsames Geflügel – Raben mit Menschengesichtern rauschten in der Luft –. Ich erkannte den Konzertmeister aus B. mit seiner

51 Vgl. Brüssel, Stephan: »Die Anthropologie der Goethezeit und ›Automaten‹: Ein diskursanalytischer Aufriss und eine exemplarische Analyse von E.T.A. Hoffmanns *Die Automate* (1814)«, in: Ingo Irsigler/Dominik Orth (Hg.): *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*, Heidelberg 2021, S. 27–43.

52 Vgl. Friedrich Schlegels 124. *Athenäums-Fragment*: »Wenn man einmal aus Psychologie Romane schreibt oder Romane liest, so ist es sehr inkonsequent und klein, auch die langsamste und ausführlichste Zergliederung unnatürlicher Lüste, gräßlicher Marter, empörender Infamie, ekelhafter sinnlicher oder geistiger Impotenz scheuen zu wollen.« Schlegel, Friedrich: »*Athenäums-Fragmente*«, in: Ders.: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2: *Charakteristiken und Kritiken I* (1796–1801), hg. von Hans Eichner, München u.a. 1967, S. 165–255; hier S. 185. Für einen allgemeinen Überblick über das Denken der Kultur dieser Zeit über die Domäne der Psychopathologie vgl. das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793).

53 Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels*, in: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2/2: *Die Elixiere des Teufels*. Werke 1814–1816, hg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1988, S. 9–352; hier S. 43. Die Seitenangaben werden der Übersicht halber direkt im Fließtext angegeben.

Schwester, die drehte sich in wildem Walzer, und der Bruder spielte dazu auf, aber auf der eigenen Brust streichend zur Geige worden. – Belcampo, mit einem häßlichen Eidechsen gesicht, auf einem ekelhaften, geflügelten Wurm sitzend, fuhr auf mich ein, er wollte meinen Bart kämmen mit eisernem, glühendem Kamm – aber es gelang ihm nicht. – Toller und toller wird das Gewirre, seltsamer, abenteuerlicher werden die Gestalten, von der kleinsten Ameise mit tanzenden Menschenfüßen bis zum langgedehnten Roßgerippe mit funkelnden Augen, dessen Haut zur Schabracke geworden, auf der ein Reiter mit leuchtendem Eulenkopf sitzt. – Ein bodenloser Becher ist sein Leibharnisch – ein umgestülpter Trichter sein Helm! – Der Spaß der Hölle ist emporgestiegen. Ich höre mich lachen, aber dies Lachen zerschneidet die Brust, und brennender wird der Schmerz, und heftiger bluten alle Wunden. [...] – Mit einem Schrei des Entsetzens erwache ich, und bald fließt mein Blut in Strömen von den Hieben der Stachelpeitsche, mit der ich mich in trostloser Verzweiflung züchtige (S. 270f.).

Dumont stellt die berechnete Frage nach den Funktionen des Grässlichen und Ekelhaften, die uns hier begegnen und vor denen der Protagonist in entsetzliche Furcht verfällt, in eine Angst vor sich selbst. Wenn Dumont von einer »Konzentration auf die Optik«⁵⁴ spricht, die an dieser Stelle fraglos im Vordergrund steht, so ließe sich ergänzen – und das ist an dieser Stelle entscheidend –, dass es sich um die Visualisierung dezidiert *psychischer* Vorgänge mit *polyvalenter Semantik* handelt.⁵⁵ Die Signifikanten dieser Visualisierung – Heuschreckenbeine, Würmer, Raben usw. – sind ihrerseits mehrdeutig, werden semiotisch »umspielt«⁵⁶ und können in der Figurenperspektive allein in ihrer angstindizierenden Semantik wahrgenommen werden.⁵⁷ Die Psyche gerät dadurch zu einer Sphäre des Bewusstseins, in der das Unbewusste sich entlädt, selbst jedoch nur schwer deutbar bleibt. Und wenn die verschiedenen Sinnangebote doch als solche benannt werden, so bleiben sie am Ende bedrohlich und mystisch.

Angst nimmt in diesem Problemzusammenhang einen zentralen Platz ein, indem sie die idiosynkratische Erfahrung des Subjekts an der psychischen Grenze

54 A. Dumont: Die Einflüsse, S. 44.

55 Vgl. Jannidis, Fotis: »Polyvalenz – Konvention – Autonomie«, in: Ders. et al. (Hg.): Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte, Berlin/New York 2003, S. 305–328; hier S. 308.

56 In Anlehnung an Gerhard Kaiser kommt auch Dumont auf »das bewußte Spiel mit Signifikanten« (A. Dumont: Die Einflüsse, S. 43) zu sprechen, bindet diesen Befund allerdings nur lose in ihre Schlussfolgerung ein.

57 Zum Komplex einer dem zugrundeliegenden »eigenen Fremdheit« (und ihren Effekten) unter Bezugnahme auf mediologische Prämissen der Romantik vgl. Tetzlaff, Stefan: »Fremde eigene Stimme. Über einen körperlichen Medieneffekt der Romantik«, in: Thomas Boyken/Anna Stemmann (Hg.): Von Mund und Handwerk. Mündliches und schriftliches Erzählen in kinder- und jugendliterarischen Texten, Berlin 2022, S. 129–143; insb. S. 130, S. 136 und S. 138.

zwischen ›Eigenem‹ und ›Fremden‹ anzeigt, das Schwanken zwischen Ich-Syntonie und Ich-Dystonie, das immer wieder zu der Erkenntnis führt, dass die subjektive Innenwelt der Psyche zwar als zum Ich gehörig erkannt und akzeptiert wird, letzten Endes aber verrätselt bleibt und damit zur Bedrohung des Ich gerät. Im Text ist in dieser Hinsicht, wie gesagt, immer wieder von ›Grauen‹, ›Schauer‹ und ›Angst‹ die Rede, die allesamt auf die »seltsamsten Widersprüche in meinem Innern« (S. 73) zulaufen und die Grenzaushandlung in ihrer hier vorliegenden Spezifik indizieren. Den diesbezüglichen Kulminationspunkt fasst Medardus an einer Stelle in eigene Worte: »Mit meinem Selbst mehr als jemals entzweit, wurde ich mir selbst zweideutig, und ein inneres Grausen umfing mein eignes Wesen mit zerstörender Kraft« (S. 142).

Es ließe sich zwischenresümieren: In Schillers Text ergibt sich die Grenze zwischen ›Eigenem‹ und ›Fremdem‹ außerhalb des Subjekts – die Figuren werden von ›außen‹ mit rational nicht Erklärbarem konfrontiert. Bei Hoffmann nun offenbart sich das ›Innere‹ des Subjekts (in Teilen) als fremdartig, es ergibt sich eine romantische Spielart der Verkehrung aufklärerischen Denkens, in den Worten Begemanns »eine tiefe Zwiespältigkeit der Innenwelt des Ichs [...], das Teile seiner selbst als verwerflich und katastrophenträchtig erfährt«. ⁵⁸

II.III Grenzen der Systeme: *Der tote Gast*

Für Hoffmanns Poetik ist die Wendung vom »Ungenügen an der Normalität« ⁵⁹ in- zwischen ein geflügeltes Wort der Forschung. Blickt man indes auf die ›Literaturanthropologie der Angst‹ in ihrer historischen Dimension, so lässt sich feststellen, dass dem Literatursystem im Nachgang der Romantik und im Zuge ›postromantischer‹ Richtungen ⁶⁰ an einer Einebnung dieses Ungenügens gelegen zu sein scheint. So auch nachzuvollziehen an Zschokkes eher unbekannten, dafür umso einprägsameren Text *Der tote Gast*, der sich umstandslos in die hier gebildete Reihe einfügt.

58 Begemann, Christian: »Zerrissenheit. Überlegungen zum romantischen Thema des Identitätskonflikts«, in: Eijirō Iwasaki (Hg.): Begegnung mit dem ›Fremden‹. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, Bd. 2: Theorie der Alterität, München 1991, S. 227–235; hier S. 234.

59 Vgl. Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt a.M. 1979.

60 Vgl. Lukas, Wolfgang: »Abschied von der Romantik. Inszenierungen des Epochenwandels bei Tieck, Eichendorff und Büchner«, in: *Recherches germaniques* 31 (2001), S. 49–83; Stockinger, Claudia: »Verkehrungen der Romantik. Hauffs Erzählungen im Kontext frührealistischer Verfahren«, in: Ernst Osterkamp et al. (Hg.): Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft, Göttingen 2005, S. 52–82; Brüssel, Stephan: »Die Unterminierung der Romantik. Theodor Mundts ›Madelon oder die Romantiker in Paris‹ (1832)«, in: Ders./Stefan Tetzlaff (Hg.): Die Kalibrierung literarischer Zeit. Strukturwandel am Ende der Goethezeit, Marburg 2022, S. 205–223.

Denn er semantisiert und funktionalisiert Angst abermals anders als es die vorangegangenen Texte tun, indem er sie in ihrer neuralgischen Effektivität auf das Subjekt abdämpft, ihr den Schrecken nimmt, wie er insbesondere bei Hoffmann zum Tragen kommt; der Text stellt sich aber zugleich auch in die Tradition der Schauerromantik und liest sich letztlich als (Meta-)Kommentar auf den goethezeitlichen Angstdiskurs.

Die Novelle erzählt die Geschichte eines Dorfes, das eine schrecklich-grausame wie nur lückenhaft dokumentierte Historie aufweist: Die Sage berichtet von einem einst ermordeten Edelmann, der alle hundert Jahre zur Adventszeit (!) als ›toter Gast‹ verlobten Frauen den Hof macht, sie für sich gewinnt und schließlich tötet, indem er ihnen buchstäblich ›den Kopf verdreht‹ und dabei das Genick bricht. Im Erzählfokus steht die Liebesgeschichte zwischen Waldrich und Friederike, inzwischen erwachsene Ziehgeschwister, die mit den Maßgaben von Friederikes Vater zu kämpfen haben. Zwar ruft der Text durchgehend romantische Topoi und Darstellungsweisen auf, er unterläuft sie gleichzeitig aber, indem er das Präsentierte entschärft, harmonisiert und das mögliche Ausmaß der existenziellen Bedrohung gar trivialisiert.⁶¹ Am Ende entpuppt sich die erzählte Sage als ›bloßer Trick‹ vonseiten Waldrichs, um einen Nebenbuhler in ein schlechtes Licht zu stellen; das Paar erhält den Segen des Vaters und kann heiraten. Die dargestellte Welt wird durch die Rücknahme des Spuks regelrecht ›entzaubert‹. Es lässt sich demnach an diesem Beispiel bestätigen, was in der Forschung unter ›Verkehrung‹ (Stockinger) oder ›Verabschiedung‹ (Lukas) firmiert: Die (literatursystemische) Abkehr von der Romantik äußert sich im Text selbst, indem dieser romantische Modelle und Zeichenarsenale aufgreift *und* unterminiert.

Angst tritt nun in diesem Strukturwandlungsprozess in zweierlei Erscheinungsweisen auf: zum einen als kollektive Angst, zum anderen als Unterhaltungsphänomen – beides ist verschränkt, steht im Zeichen der Trivialisierung und wird im Modus unzuverlässigen Erzählens präsentiert.

Zunächst zum Status der Sage im allgemeinen kulturellen Wissen:

Wie dem auch sei, jedem war die Sage bekannt; jeder behauptete, sie sei ein lächerliches Gespenster- und Ammenmärchen, und fast jeder dachte doch mit, ich möchte sagen, neugieriger Ängstlichkeit an die bevorstehende Adventszeit, um zu erfahren, was an der Sache sei.⁶²

61 Ausführlicher zur Tragweite dieser Textstrategie vgl.: Brüssel, Stephan: Die Zukunft zwischen Goethezeit und Realismus. Literarische Zeitreflexion der Zwischenphase (1820–1850), Stuttgart/Heidelberg 2021, S. 329.

62 Zschokke, Heinrich: »Der tote Gast«, in: Ders.: Zschokkes Werke in zwölf Teilen. Auswahl aus den Erzählungen, Bd. 3, hg. von Hans Bodmer, Berlin u.a. 1910, S. 92–182; hier S. 103 (im Nachfolgenden wird die Seitenangabe direkt im Fließtext angegeben).

Der namenlose Erzähler eröffnet hier einen wesentlichen Problemzusammenhang der dargestellten Welt, das Hadern mit dem Wunderbaren, das uns auch im *Geisterseher* begegnet und das – literarisch wie theoretisch – eines der Diskussionsthemen der Goethezeit darstellt: Der Begriff des ›Wunderbaren‹ kann dort nämlich »interpretiert werden als übernatürlicher Eingriff in die physischen Gesetze durch dazu befähigte irdische oder außerirdische Individuen oder als Ergebnis der Anwendung noch unbekannter Naturgesetze«. ⁶³ Und diese Ambiguität bringt auch Zschokkes Text zur Geltung: Entweder handelt es sich beim ›toten Gast‹ wirklich um Magie im ersteren Sinne oder er lässt sich (im letzteren Sinne) rational erklären; dies aber gestaltet sich deshalb schwierig, da Zeitzeugen nach jeweils einhundert Jahren nicht mehr existieren und auch Stadtchroniken wie Kirchenbücher in der Sache nur unbefriedigend Auskunft geben.

Der Clou des Textes besteht nun darin, die ›Fiktion‹ der Binnenerzählung Waldrichs mit der ›faktischen‹ Realität der Rahmenerzählung erzählerisch zu verschalten, ja, geradezu kurzzuschalten. Waldrich erzählt (und ›komplettiert‹) die (eben nur rudimentär überlieferte) Sage des toten Gastes, indem er seiner Hauptfigur das äußere Erscheinungsbild seines Widersachers verleiht – schwarz gekleidet, totenblass, ruhig und edel im Auftreten – und detailliert wie schlüssig wiedergibt, was es mit dem inzwischen zweihundert Jahre währenden Schrecken auf sich hat. Seine Erzählung schließt:

Und wie man ihm nachsah, wunderte sich jeder, wie er, obgleich er vorher schwarz gekleidet gewesen, allmählich ganz weiß ward. Und es erschienen drei rote Flecken auf dem weißen Wams, und das Blut träufelte sichtbarlich über die Schöße des Wamses herunter. Und der lange bleiche Mann ging zum Schindanger.

»Jesus Maria!« schrie der Wirt vom Lindwurm. »Das ist der tote Gast, den wir vor einundzwanzig Tagen dort einscharren ließen.«

Entsetzen ergriff, die auf dem Kirchhof waren, und alle liefen mit Grausen davon, und die Schuhhacken wurden ihnen unter den Füßen lang. Ein Sturmwind mit Schnee und Regen blies in heftigen Stößen ihnen nach. Drei Tage und drei Nächte blieben die Särge unbeerdigt stehen neben den offenen Gräften.

Als die Obrigkeit endlich befahl, sie einzusenken, und die Eltern viel Geld an herzhaften Männer boten, das letzte Liebeswerk zu leisten, verwunderten sich diese Männer gar sehr. Denn wie sie die Särge aufhoben, fanden sie dieselben so leicht, als wenn sie leer wären, und doch sah man noch die Deckel fest vernagelt. Einer faßte Mut, holte Stemmeisen und Hammer, und ein anderer mußte den Herrn Pfarrer und Kapellan rufen. Wie die Särge geöffnet wurden, fand man dieselben ganz leer und auch kein Totenkissen, kein Leintuch, keinen Strohhalm darin. Also wurden die leeren Särge begraben (S. 102).

63 M. Titzmann: Zu Jung-Stillings ›Theorie der Geisterkunde‹, S. 91.

Lapidar heißt es hier zunächst noch vonseiten der Zuhörerschaft, das »Teufelszeug [könne] einem Grauen machen« (S. 132), es handele sich aber um »das tollste Märchen, was je eine Ammenphantasie ausgebrütet habe, und [man] meinte, wenn eine Miß Anna Radcliff oder ein Lord Byron darum wüßten, die Welt noch ein Meisterstück zu erwarten hätten« (S. 132f.). Wenn in der Folge »mit furchtsamer Neugier« (S. 133) ein zweiter Teil eingefordert wird und dieser Teil dann vom »Todesschrecken [...] über allen Familien« handelt (S. 143) und das Auditorium wiederum »nicht ohne Eindruck« (S. 145) hinterlässt, dann lässt sich hier eine *Angstlust* nachvollziehen, die der Text inszeniert und an die Leserschaft weitergibt – das Vergnügen also, sich in der Rezeption von (»schaurigen«) Erzählungen in Angst versetzen zu lassen. Und das im gegebenen Fall auch kollektiv: Das Angsterlebnis wird gemeinschaftlich erfahren und auf die Fiktion, die Sage, den Mythos zurückprojiziert.⁶⁴

Doch der Text geht noch einen Schritt weiter. Denn indem anschließend im Dorf eine Person erscheint, die der Figur des toten Gastes bis ins kleinste Detail gleicht, wandeln sich kollektive wie individuelle *Angst vor der Sage* in eine *Angst vor der Realität*, die von der Sage eingeholt wird: Die Fiktion wird Wirklichkeit – und dies übrigens nicht nur aus Sicht der Figuren, sondern auch von Erzählerseite aus, der den Reisenden nicht mehr als Reisenden, sondern wiederholt als »toten Gast« bezeichnet und damit auch narratorial die Rückkehr der Geistererscheinung beglaubigt – bzw. *dem Anschein nach* beglaubigt, vielmehr bewusst Fehlinformationen liefert und eben unzuverlässig verfährt. Und das sehr zum Unbehagen der Dörfler: »Die Vernunft begreift's nicht« (S. 159), heißt es im wiederholt zwanghaft bemühten aufklärerischen Duktus. Allen möglichen Figuren fährt der »Schauer über den Leib« (S. 166), sie erfahren »Herzensangst« (S. 167) und »Todesschrecken« (S. 175), es herrscht »allgemeine[] Furchtsamkeit« (S. 179).

Am Ende dann die Auflösung: Es war nur ein Trick; die Sage und ihr Schrecken werden in den Bannkreis der Fiktion zurückversetzt. Das »Spiel« unzuverlässigen Erzählens der Figur Waldrich und seine analoge Entsprechung auf Ebene der Rahmenerzählung werden als solche in der finalen Wendung offengelegt, die Figuren wie auch die Leserschaft mit ihrer Angsterfahrung damit hinteres Licht geführt. Zschokkes Text kann in Anbetracht von alledem also als Metatext betrachtet werden, als Text, der die »Anthropologie der Angst« *als solche* erzählerisch reflektiert, indem er die ihr eingeschriebenen Codierungen (der Aufklärung, der Goethezeit) aufgreift, jene thematisiert und teils durch andersartige Codierungen (der »Zwischenphase«) substituiert.⁶⁵ Eine wesentliche Strategie besteht dabei darin, das Vergnü-

64 Zum Angsterleben »zweiter Ordnung« bzw. als Meta-Emotion vgl. den Überblick von Anz, Thomas: »Angstlust«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 206–217.

65 Zum Phänomen der Metatextualität der Phase zwischen Goethezeit und Realismus vgl. Wünsch, Marianne: »Die Struktur der »dargestellten Welt« und narrativer Prozeß in erzählen-

gen an Angst in die Verhandlung einzubinden, um Distanz zu schaffen, aber auch, um die Angstlust und den ihr implizierten (da für sie notwendigen) ›Sicherheitsabstand‹⁶⁶ auszuhebeln. Das Wissen um Angstlust ist dabei selbstredend nicht neu, findet sich etwa bereits bei Aristoteles behandelt.⁶⁷ Aber es darf durchaus als einprägsam gelten in der Gesamtanlage des Verhandelten und des anthropologischen Entwurfs, der uns hier vorliegt, da über die Diskursivierung von Angst gleichzeitig literar- und mentalhistorischer Wandel thematisch werden. Damit scheint eine Grenze zwischen Systemen auf, die mittels Angst ausgehandelt wird: die Grenze zwischen der Goethezeit und einem Folgesystem, das sich selbst als Interim beschreibt.

III. ›Literaturanthropologien der Angst‹ im Kontext eines ›integrativen Programms‹ und in historischer Dimensionierung. Fazit

Seinen kanonischen Überblick schließt Riedel mit einem eindeutigen Befund. Literatur gebe, so schreibt er, »seit jener in der Spätaufklärung vollzogenen Wende zur Seelen- und Menschenkunde die ungeschönten Protokolle seiner imperfekten Existenz zu lesen«.⁶⁸ Dem ist von der Warte einer angstanalytischen Auseinandersetzung beizupflichten: Was in den theoretischen Beiträgen Desiderat ist – entweder völlig absent oder nur ansatzweise erfasst –, das wird im literarischen Feld facettenreich und hochfunktional zur Darstellung gebracht.

So konnte dargelegt werden, dass sich eine Literaturanthropologie der Angst um 1800 – obwohl oder gerade weil sie (wie andere Teilaspekte des ›Wissens vom Menschen‹ auch) innerhalb eines umfassenderen ›integrierende[n] Programm[s] der Anthropologie‹⁶⁹ operiert – höchst dynamisch zeigt und nur schwer auf einen Nenner bringen lässt. Auch die Ausgangsbeobachtung dieser Überlegungen, die den Umstand betraf, dass Angst als Zustandserfahrung wie als Darstellungsphänomen

den ›Metatexten‹ des ›Biedermeier‹, in: Michael Titzmann (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier, Tübingen 2002, S. 269–282; Decker, Jan-Oliver: »Selbstreflexion literarischen Wandels. Zu Heines ›Nordsee‹-Zyklen im ›Buch der Lieder‹ (1844)«, in: Zeitschrift für Semiotik 27/1-2 (2005), S. 45–64; Brüssel, Stephan: »Selbstreflexives Biedermeier. Kunstreflexion und Selbstreferenzialität in Friedrich Vischers ›Cordelia‹ (1836)«, in: Kodikas/Code – Ars Semeiotica: an international journal of semiotics 39/3-4 (2016), S. 252–272; sowie das Kapitel »Die Zwischenphase als ›Zwischenphase‹. Zeitreflexion und metatextuelle Selbstreflexion«, in: S. Brüssel: Die Zukunft, S. 279–351 (ein kürzerer Überblick findet sich ebd. auf den S. 347–351).

66 Vgl. T. Anz: Angstlust, S. 214.

67 In dessen Dramentheorie und der *Nikomachischen Ethik* (XII, 14 u. X).

68 W. Riedel: Anthropologie und Literatur, S. 155.

69 J. Schönert: Neue Ordnungen, S. 44.

an Grenzaushandlungsprozessen beteiligt ist, wird ja wohl epochenübergreifenden Bestand haben. Nichtsdestotrotz lassen sich Wissensmuster in Bezug auf die Verschaltung von Angst und Anthropologie wie auch Verschiebungsprozesse dieses epistemischen Feldes auch schon für den Zeitraum vom Ende der 1780er bis in die 1820er Jahre nachvollziehen.

Dabei sind die Gemeinsamkeiten der Texte von Schiller, Hoffmann und Zschokke nicht zu übergehen: Angst macht in allen Fällen einen wesentlichen Anteil am jeweiligen anthropologischen Konzept aus und ist, wenn auch in unterschiedlicher Darstellungsextension vorliegend, immens wichtig für die Botschaft der Erzähltexte. Denn sie ist verknüpft mit zentralen Aporien der Spätaufklärung, Basispostulaten der Romantik und Revisionsansätzen der Zwischenphase: Vernunft, Autonomie, Subjekt, ›Entromantisierung‹ – diese Aspekte und weitere mehr ließen sich umstandslos weiterverfolgen. Beobachten lassen sich an und mit ihr Funktionsweisen wie auch Umschreibungsmaßnahmen eines Programms, dem im Kern an einer anthropologischen Erkenntnisermittlung gelegen und das teils mit anderen Wissensgebieten verschränkt ist – abzulesen am Umgang mit dem Okkulten im *Geisterseher*, der Mystifizierung der Psyche in den *Elixieren* oder der Trivialisierung subjektiver und kollektiver Angst im *Toten Gast*. Eines jedenfalls ist ebenso sinnfällig wie aufschlussreich: Die Kopplung der Angstthematik an unzuverlässiges Erzählen – das in den einen Fällen Uneindeutigkeit zur Folge hat, zumindest aber unterschiedliche Sinnangebote unterbreitet, oder das funktionalisiert ist, um kardinale Programmvektoren zu verschieben: Angst in ›Angstlust‹ umzudeuten, Dynamiken von Kollektivangst zu narrativieren, anthropologische Annahmen der Goethezeit zu kippen. Aber dies sind nur einige wenige Aspekte eines insgesamt spannenden wie ergiebigen Feldes. Und so sehr auch dieses Untersuchungsfeld in Zukunft auf weitere Zugriffe angewiesen ist, eines kann anschließend an Riedel ebenfalls an dieser Stelle bestätigt werden: dass die literarische Anthropologie (der Angst) »die umfassendste, genaueste und, wenn es denn eine gibt, wahrste Anthropologie [ist], die die Moderne besitzt«. ⁷⁰

Abbildungen

Abb. 1.: Cover von Schulze, Gottlob Ernst: Psychische Anthropologie, Göttingen 1816.

70 W. Riedel: Anthropologie und Literatur, S. 155.

»Terror is not of Germany, but of the Soul«

National Gothics and the Role of Fanaticism

Carol Margaret Davison

I.

At first glance, the title of this essay may seem peculiar and incongruous given that its source derives not from a German or a Scottish Gothic writer, but a famous American Gothic writer – Edgar Allan Poe. In the preface to a collection of his short stories published in 1840, *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Poe contested the characterization of his prose style as marked by »Germanism and gloom«, ¹ »Germanism« being then understood to mean »a wild extravagance of fancy [...] a morbid irritability of feeling«, morally corrupting, aesthetically immature, and, as Poe readily elaborated, a »species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic«. ² Suggesting that »Germanism« was a shifting cultural and xenophobic construct, Poe playfully noted that if his »phantasy-pieces« were Germanic, then »Germanism is ›the vein‹ for the time being. Tomorrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else«. ³

The claim made against Poe's work in the 1830s seems anachronistic as »Germanism« was at the centre of a moral panic in Britain half a century earlier, in the 1790s. It is crucial to pause and consider this anachronism, especially in relation to Poe's

1 Poe, Edgar Allan: »Preface«, in: Edgar Allan Poe: *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Garden City/New York, 1979, pp. 7f.; here p. 7. As Benjamin F. Fisher notes, Poe's »Preface« to his *Tales of the Grotesque and Arabesque* was responding to »[d]isapproving charges of Germanism targeting some of his early tales – ›Berenice‹, ›Morella‹, ›Usher‹«. Fisher, Benjamin F.: »Poe and the Gothic Tradition«, in: Kevin J. Hayes (ed.): *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge 2002, pp. 72–91; here p. 84. Despite its praise of »the force and elegance of his style« and his »superior capacity and [...] highly cultivated taste in composition«, for example, »Editorial Comments« in the *Southern Literary Messenger* included the claim that Poe's tale, »Berenice«, exhibited »too much German horror«. Cf. no author: »Editorial Remarks«, in: *Southern Literary Messenger* 1 (1835), p. 387.

2 E.A. Poe: Preface, p. 8.

3 Ibid., p. 7.

provocative statement – *Terror is not of Germany, but of the Soul*.⁴ In its identified parameters of the changing source and site of terror – from a specific and national, secular location (Germany) to a more spiritual, cosmic site (the Soul) – it encapsulates a significant transition generally acknowledged by Gothicismists where the source of the Gothic's driving terrors are said to have shifted from external forces in the mid-to late eighteenth century, such as institutional tyrannies and social repressions, to increasingly internal psychological forces in the early nineteenth century, such as terrors of the mind, the alterity of subjectivity, and the terrors of the Soul, as referenced by Poe.⁵

Stepping back into the politically turbulent 1790s, however, when, as Michael Gamer has rightly stated, Britain was experiencing »increasing cultural xenophobia«,⁶ the terror was actually perceived to be *of Germany* and what may be described as *the Soul of the British nation*. It may seem counterintuitive to identify Germany as the source of terror and anxiety in the wake of the *French Revolution*, the September Massacres in *Paris*, and the *French Revolutionary Wars*. After all, Germany did not then pose a geopolitical threat to England, as David Simpson has pointed out. Absolutist princes ruled in nearly every principality of Germany, and it was »not even a nation-state, let alone a powerful one«. ⁷ Nevertheless, as Simpson further claims, using notably arresting rhetoric, Germany »was clearly established as the new evil empire in Europe, even more urgently demonized than France. The French had had their Jacobins, but the Germans, it seems, had invented and organized them«. ⁸ As Simpson's commentary makes clear, Germany was regarded as the source of revolutionary ideas and secret societies and, as such, it was seen as the hotbed of terror. In his essay, »Thoughts on French Affairs«, Edmund Burke issued a dire forecast in 1791 about Germany and a forthcoming revolution that he warned was »likely to be more decisive upon the general fate of nations than that of France itself«. ⁹ Employing the popular eighteenth-century motif of the body politic and assuming the role of an attending physician offering up both a medical diagnosis and a prognosis, Burke

4 Ibid., p. 8.

5 Duncan Faherty argues that Poe's Tales did not entirely neglect national political issues. Albeit in oblique and veiled ways, they engaged with issues central to Jacksonian democracy, which Faherty describes as »characterized by rapid and unpredictable economic change, social mobility, racial violence, and underlying fears of mobocracy and rootlessness«. Faherty, Duncan: »A Certain Unity of Design: Edgar Allan Poe's »Tales of the Grotesque and Arabesque«, in: The Edgar Allan Poe Review 6 (2005), pp. 4–21; here p. 5.

6 Gamer, Michael: *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*, Cambridge 2000, p. 148.

7 Simpson, David: *Romanticism, Nationalism, and the Revolt Against Theory*, Chicago/London 1993, p. 90.

8 Ibid., p. 89.

9 Burke, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, London 1955, p. 567.

cautioned that »the Germanick body« was at tremendous risk given »the troubles and convulsions of [the] age«.¹⁰

Germany was thus regarded as the fertile breeding-ground for radical political ideas that posed a national threat with dangerous international implications, and, according to numerous influential, published accounts, the primary source of that threat was the Bavarian Illuminati. Clergymen and journalists alike were responsible for disseminating a dark narrative about that secret society, one that could readily compete with and inspire Gothic fiction. Robert Levine captures the paranoia and magnitude of the claims made by those clerics-cum-conspiracy theorists who argued that »behind the turbulence in France and on the Continent, behind even the increasing political tensions in America, lurked a chief precipitating agent, the alien and seditious Order of the Bavarian Illuminati, a conspiratorial group of Enlightenment-spawned atheists seeking world domination«.¹¹ This characterization actually ran counter to the goals of that society – originally called the Order of Perfectibility – of reforming Freemasonry and society by »establish[ing] a moral regime that would lead all citizens back to the original state of liberty and equality« (»Illuminati«). Despite the fact that the Order of the Illuminati was suppressed in 1784 after failing to infiltrate the government of Bavaria's Catholic and absolutist prince-elect, its spectre continued to haunt Europe against the increasingly bloody backdrop and terror of the French Revolution. The myth of the Illuminati's dark agenda was strategically manipulated, as renowned historian Margaret C. Jacob has cogently illuminated, by authorities across Europe »to conjure up fear of subversion and to crack down on the supporters of the Enlightenment«.¹² As a result, the Illuminati gained »a paradoxical posthumous influence far greater than it had exercised as a living movement«.¹³

British anti-Jacobins claimed that the Illuminati had broadcast their violent revolutionary ideas by way of German literature, which was popularly described as »jacobinical«.¹⁴ While a »Germanomania« prevailed in the early to mid-1790s when translations of German literary and philosophical works appeared in English for the first time, a tide of Germanophobic commentary followed that pathologized German literature as depraved, infectious, and »toxic«. German philosophy was likewise demonized as dangerous due to its obscurity. Characterized as »cheap

10 Ibid.

11 Levine, Robert S.: *Conspiracy and Romance: Studies in Brockden Brown, Cooper, Hawthorne, and Melville*, Cambridge 2009, p 18.

12 Jacob, Margaret C.: *The Enlightenment: A Brief History with Documents*, Boston/New York 2001, p. 63.

13 Billington, James: *Fire in the Minds of Men: Origins of the Revolutionary Faith*, New York 1980, p. 99.

14 M. Gamer: *Romanticism and the Gothic*, p.146.

and cheerless« with Goethe vilified as morally suspect and an apologist for suicide who prostituted his pen for Vice,¹⁵ German literature was charged with being a »pervasive *disease* destructive to [British] national culture and social fabric«.¹⁶ German theatrical works were targeted by the *Anti-Jacobin* for fomenting class discontent and political insurgency, and for confounding ideas of morality. The works of August von Kotzebue and his imitators, then all the rage on the British stage,¹⁷ were indicted by Samuel Taylor Coleridge in the *Biographia Literaria* for promoting a »moral and intellectual *Jacobinism* of the most dangerous kind«.¹⁸ Claims about the hazardous circulation of radical ideas soon extended beyond the theatre. According to Hannah More, all German writings – »Poetry as well as prose, romance as well as history, writings on philosophical as well as on political subjects« – were not only anti-Christian, »monstrous compositions«, but propaganda penned by »German enlighteners« who aimed at »corrupting the heart [...] and] misleading the understanding« by »instil[ling] the principles of *Illuminatism*«.¹⁹

More's ideas were grounded in the pernicious and popular conspiracy theories of two clerics – John Robison, a respected Edinburgh minister, and the Abbé Augustin Barruel, a Jesuit priest and intellectual. Gothic novelists would have been hard-pressed to compete with their elaborate conspiracy theories about the organizations they claimed had actively promoted the French Revolution. In their respective works – *Proofs of a Conspiracy* (1797) and *Memoirs Illustrating the History of Jacobinism* (1797/1798) – Robison and Barruel notably marshalled Gothic rhetoric and tropes²⁰ to craft a monstrous myth about a global conspiracy whose objective was to establish, in the words of the *Anti-Jacobin*, »the radical SYSTEM comprehending not Politics only, and Religion, but Morals and Manners, and generally whatever goes to the composition or holding together of Human Society«.²¹ While Robison's *Proofs* identified the Illuminati as having infiltrated the Freemasons under the veil of philan-

15 Hays, Mary: »Observations on ›The Sorrows of Werter‹«, in: The Edinburgh Magazine, or Literary Miscellany 1 (1785), pp. 22–24; here p. 23.

16 M. Gamer: Romanticism and the Gothic, p. 8 (emphasis added).

17 D. Simpson: Romanticism, Nationalism, and the Revolt Against Theory, p. 85.

18 Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*. Vol. II, ed. by J. Shawcross, Oxford 1973, p. 164 (emphasis added).

19 More, Hannah: *Strictures on the Modern System of Female Education, with a View of the Principles and Conduct prevalent among Women of Rank and Fortune*. Vol. I, Salem/Massachusetts 1809, p. 31f.

20 Barry Murnane also calls Robison and Barruel's writings »Gothic« (Murnane, Barry: »Radical Translations: Dubious Anglo-German Cultural Transfer in the 1790s«, in: Maike Oergel (ed.): (Re-)writing the Radical: Enlightenment, Revolution and Cultural Transfer in 1790s Germany, Britain and France, Berlin/Boston 2012, pp. 44–60; here p. 59), as does Fred Botting in *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic* (Manchester 2008, pp. 113f.).

21 No author: »Poetry (June 4, 1798)«, in: The Anti-Jacobin Review, or Weekly Examiner. Vol. 2, London 1799, pp. 415–419; here p. 415.

thropic activity, Barruel's four-volume *Memoirs* fuelled »the MaCarthyism (sic) of the 1790s«²² in his exposé of the anti-Christian agenda of the philosophes and Freemasons who incited revolution as secretly directed by the Illuminati.

Although *The European Magazine* and the *Analytical Review* ridiculed Barruel's ideas as fanciful and wrongheaded, and respected historians like Jacob have since celebrated the Masonic lodges as laboratories for »a nascent political modernity«,²³ these anti-Enlightenment conspiracy theories were widely disseminated. In some circles, they persist to this day. A notable and compelling dialectic was clearly at play between secret society-based conspiracy theories and Gothic fiction at this time, the boundary decidedly blurred between imaginary and actual terror. As Marie Roberts has noted, »[in] the wake of the French Revolution, the secret societies were the dark spectres haunting the mass movements of Europe. Gothic novelists had seized upon them as metaphors of terror«.²⁴ Likewise, as Emma J. Clery has rightly observed, it was through their lenses that the French Revolution was being written and consumed by a paranoid British public »like a gripping romance translated from the German«.²⁵ It is noteworthy, therefore, that, as Clery has further shown, just as the Gothic was becoming more political, »politics moved towards a Gothic aesthetic«²⁶ used to craft what J. M. Roberts calls »the demonology of the counter-revolution« and the counter-Enlightenment.²⁷ Thus did the Gothic become vital artillery in the culture and politico-religious wars of the late eighteenth century, infecting, like a virus, a cross-section of discourses – political, philosophical, theological, and cultural.

II.

When first invited to deliver this paper as a keynote for the *Writing Angst* conference, I felt compelled to identify connections between the two national Gothics that are the focus of this volume – the German and the Scottish. Intuitively, I drilled down into the 1790s, an explosive, transitional era of revolution, protest, and reform that is endlessly fascinating. That decade not only witnessed a boom in the German Gothic, it also saw the British Gothic's efflorescence amidst raging debates about national identity, values, and security. A motherlode of key and enduring Gothic themes and

22 Roberts, Marie: *Gothic Immortals: The Fiction of the Brotherhood of the Rosy Cross*, London/New York 1990, p. 89.

23 M.C. Jacob: *The Enlightenment*, p. 224.

24 M. Roberts: *Gothic Immortals*, p. 59.

25 Clery, E. J.: *The Rise of Supernatural Fiction 1762–1800*, Cambridge 1995, p.172.

26 Ibid.

27 Roberts, John M.: *The Mythology of the Secret Societies*, London 1972, p. 147.

ideas emerged in this decade, borne of the paranoid imaginary of countersubversion and counter-Enlightenment that proliferated across numerous discourses. A confluence of motifs of conspiracy, fanaticism, and secret societies is readily identifiable that demands reconsideration as they serve as a linchpin connecting several national Gothics of the era. While the Scottish Gothic does not see its inception until the early nineteenth century, its seeds are sown in the mid- to late eighteenth century. The German Gothic subgenre is foundational to it.

I have previously researched and published on the joint subjects of fanaticism and the Transatlantic »Calvinist Gothic« in Charles Brockden Brown's *Wieland, or the Transformation* (1798) and James Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824). Set against the backdrop of late eighteenth-century America and the Illuminati scare, *Wieland* focuses on an immigrant family of French Camisard Calvinists, the sect that organized an armed insurrection to defend their faith in the early 1700s. Hogg's novel, by contrast, trains its lens on a different variant of Calvinism – Antinomian Calvinism, which was experiencing a resurgence in Scotland in the 1820s. Its members believed that God's elect could not lose God's grace even if they violated Mosaic law. Although my earlier examination did not focus on fanaticism *per se*, but rather on Calvinism and what I called the »Calvinist Gothic«, my comments here are meant to complement that earlier scholarship. My driving objective in that earlier research was to explore and expand the history of the unconscious in the Gothic and, to that end, I traced the emergence of the singular figure of the double in relation to Calvinism. Notably, Brown and Hogg chose to get inside the skin of the fanatic, where the terror, while still retaining dramatic national reverberations, was also portrayed to be *of the soul*.

Further research has revealed how the German Gothic, due to some shared and distinctive motivating factors, constitutes a compelling component of the Gothic's engagement with fanaticism. Friedrich Schiller's *The Ghost-Seer* (1785/1789)²⁸ is arguably a key source of the Calvinist Gothic that pre-dated those aforementioned Scottish and American texts whose influence extends from Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) through to James Robertson's *The Fanatic* (2001) and beyond. The description of Schiller's Prince's thinly-veiled Calvinist indoctrination in childhood into a »bigoted faith« that taught him »a blind fear« of a God characterized »as an object of terror«²⁹ evidences the connection.³⁰

28 Compare the contribution by Stephan Brüssel in this volume.

29 Schiller, Friedrich: »The Ghost-Seer; or Apparitionist«, in: Friedrich Schiller: The Works of Frederick Schiller. Vol. 4, trans. by Henry G. Bohn, London 1853, pp. 377–482; here p. 430.

30 In a novel with many theological targets, Schiller also employs rich Gothic rhetoric to describe the horrific nature of religious subjects that »always appeared to him [the Prince] like an enchanted castle, into which one does not set one's foot without horror [for fear of] exposing [oneself] to the danger of being bewildered in its labyrinths« (ibid., p. 429).

Based, in part, on my deep-dive into the intellectual history of the 1790s, and in response to Terry Castle's claim that contemporary Gothic criticism has failed in its attempts to explain the Gothic's transnational, transatlantic appeal – its »strange kinetic shifts in mood and manner«³¹ – I would argue that much of the Gothic's cultural work in the 1790s exposed and negotiated, in diverse and distinctive ways, the desires and anxieties faced in a post-Enlightenment, secularizing, revolutionary era. As its consistent focus on intergenerational power dynamics evidences, the Gothic tapped into and mediated several cataclysmic socio-political shifts. It expressed the dramatic birth throes of civil societies as they strove to replace established *ancien régimes*, eradicate absolutism and institute new social contracts grounded in republican and democratic precepts, negotiate new relationships between the Church and the state, and identify and eliminate what was perceived to be politico-religious fanaticism.

None of this happened overnight, but we have ample evidence that the Gothic, the literature of terror – in the wake of unprecedented revolutionary terror – served as a cultural laboratory for mediating the expression of these ideas during this period of cataclysmic change and transition. The Gothic became, as I have argued elsewhere, *the* symbolic form of modernity as it »gave expression to both the repressed dreams and nightmares of modernity«.³² Wittingly and sometimes unwittingly, it trafficked in and registered the collisions and collusions between old and new socio-political systems and pre- and post-Enlightenment values and belief systems. Extrapolating from Angela Carter's famous observation in 1996 that »we live in Gothic times«,³³ it should be recognized that we have always lived in Gothic times, human beings being the Gothic hero-villains that they are – capable of both the greatest good and the greatest evil. The difference is that since the mid-eighteenth century, we have had the cultural form of the Gothic through which to express and mediate these divergent propensities, especially the dark side of people, cultures, ideologies, and nations.

The complex figure of the fanatic, the fanatical secret society, and the concept of fanaticism, broadly conceived, stand out as preeminent and shared transnational phenomena in the Gothic of the 1790s and beyond. The fanatic, »one of the stock characters of modernity«,³⁴ and the secret society with which he was associated, are

31 Castle, Terry: »The Gothic Novel«, in: John Richetti (ed.): *The Cambridge History of English Literature, 1660–1780*, Cambridge 2005, pp. 673–706; here p. 686.

32 Davison, Carol Margaret: *History of the Gothic: Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009, p. 46.

33 Carter, Angela: »Afterword«, in: Angela Carter: *Burning Your Boats: Collected Short Stories*, New York 1996, pp. 459f.; here p. 460.

34 Cavanaugh, William T.: »The Invention of Fanaticism«, in: *Modern Theology* 27 (2011), pp. 226–237; here p. 229. Cavanaugh refers, more specifically to the *religious* fanatic as »one of the stock characters of modernity« (ibid.). On the question of religion, while some secret so-

anxiogenic – anxiety-inducing – phenomena that are, notably, featured in popular conspiracy theories and a cross-section of national Gothics – the German, the American, and the Scottish. Surprisingly, no study yet exists identifying a range of national fanatics as a compelling cluster in the pages of Gothic literature, manifestations of terrorist politico-religious threats. With an eye to writing such a study that addresses their complex national and transnational significance in the pages of Gothic literature, I wish to sketch out a few key ideas on this topic. As is evidenced in the pages of Gothic fiction, every nation, in different eras, creates the Gothic it needs. In other words, the Gothic possesses an incredible modal neuroplasticity across media and cultural forms that renders it a mode unrivalled in its adaptability in the cultural survival of the fittest.³⁵

The word »fanatic« was first used in the mid-sixteenth century, according to the *Oxford English Dictionary*, to refer to »an action or speech [...] that] might result from possession by a deity or demon« and »characterized, influenced, or prompted by excessive and mistaken enthusiasm, esp. in religious matters«. During the Enlightenment, fanaticism »conjured up everything antithetical to, and rejected by, enlightened rationality« and accordingly »carried a primarily negative valence«. ³⁶ Fanaticism was also increasingly associated during this era with politics and, in the philosophy of Immanuel Kant, where the concept became a preoccupation, it came to mean »a deliberate overstepping of the limits of human reason«. ³⁷ In the wake of the French Revolution that awakened Kant from his »political slumber«, according to Hannah Arendt, ³⁸ he drew a clear distinction between enthusiasm and fanaticism. While he applauded the enthusiast as he did not violate the moral law – indeed, Kant claimed, »nothing great has ever been accomplished in the world without« enthusiasm ³⁹ – the fanatic violated the moral law, becoming »untethered in his delusion of

cieties like the Hellfire Club were anti-religious, others, like the Freemasons, upheld religious ideas and values. Given their deployment of religious-style rituals and their reliance on mystification, secret societies of the immediate post-Enlightenment were arguably pseudo-theological political forces.

35 Davison, Carol Margaret: »Burning Down the Master's (Prison)-house: Revolution and Revelation in Colonial and Postcolonial Female Gothic«, in: Andrew Smith/William Hughes (eds.): *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*, Houndmills/Basingstoke 2003, pp. 136–154; here p. 136.

36 Goldstein, Jan: »Enthusiasm or Imagination? Eighteenth-Century Smear Words in Comparative National Context«, in: Lawrence E. Klein/Anthony J. La Vopa (eds.): *Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650–1850*, San Marino/California 1998, pp. 29–51; here p. 29.

37 Kant, Immanuel: *Critique of Practical Reason*, trans. by Lewis White Beck, New York 1956, p. 88.

38 Arendt, Hannah: *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. by Ronald Beiner, Chicago 1982, p. 6.

39 Quoted in Goldsmith, Zachary R.: *Fanaticism: A Political Philosophical History*, Philadelphia 2022, p. 60.

having direct access to God and the hidden noumenal world«. ⁴⁰ The fanatic was thus associated in Kant's philosophy with »excessive passion«, »delusion of mind«, and potential »action«, regarded as »all the more dangerous because of [...] his potential] active orientation«. ⁴¹

It is fitting that the Gothic and the fanatic should come together, for the Gothic is a literature of extremism that revels in transgression and sublime transcendence, and the fanatic is an embodiment of extremism, a limit case, a quintessentially Gothic figure who probes and transgresses boundaries that often extend beyond the limits of the rational. In essence, the fanatic is akin to the figure of the monster, a role frequently assumed by the seductive and deceptive Gothic hero-villain whom David Punter has rightly described as »incommensurate«, given that s/he exists »on a pure trajectory of desire, with no appreciation of limits«. ⁴² According to Dominique Colas in his scholarly genealogy of fanaticism, *Civil Society and Fanaticism: Conjoined Histories*, the concepts of civil society and fanaticism »have mutually defined each other since the beginning of the sixteenth century, the time of both Renaissance humanism and the Protestant Reformation«, ⁴³ the fanatic operating as a monstrous double to civil society, one consistently positioned in opposition to it. Just as the invading, destructive monster, in the nature of both his threat and defeat, helps society set out and understand its boundaries and values, so too does the fanatic.

Whether featured in German, Scottish, or American literature, the fanatic and the fanatical secret society are notably always associated with the occult and the supernatural. On one hand, this signals their perceived extraordinary power for as Eugenia C. DeLamotte has cogently argued, »[t]he ›fear of power‹ embodied in Gothic romance is a fear not only of supernatural powers but also of social forces so vast and impersonal that *they seem to have supernatural strength*«. ⁴⁴ The connection, however, extends beyond a perceived power in »secret society«-based German ghost-seeing Gothic novels, as these figures and associations engage with actual necromancy, delusions, and machine-based technologies that foster optical illusions. In their consistent engagement with such delusion-making machines, these works expose the »smoke and mirrors« mystification often deliberately nurtured in relation to secular political power.

40 Ibid.

41 Ibid., p. 65.

42 Punter, David: *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*, Basingstoke 1998, p. 13.

43 Colas, Dominique: *Civil Society and Fanaticism: Conjoined Histories*, Stanford 1997, p. xv.

44 DeLamotte, Eugenia C.: *Perils of the Night: A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*, New York/Oxford 1990, p. 17 (emphasis added).

It should be noted here that scientific *demystification* was the objective of early magic lantern shows, as Terry Castle has shown.⁴⁵ These were undertaken in the public interest to expose frauds and charlatans who would otherwise delude people. German ghost-seeing novels, however, feature fraudulent, delusion-inducing magic lantern shows designed to do the exact opposite – their objective is to mystify rather than demystify. It is here that a further distinction must be drawn as the authors of these works are usually intent on *demystification* – on exposing the frauds engendered by this mechanical apparatus – unlike the charlatans featured within them. Schiller's *The Ghost-seer* serves as a noteworthy exception to this rule as it exhibits a profound ambivalence about pre-Enlightenment spiritual belief systems. Setting this ambivalence aside, what German ghost-seeing novels share in common is that they register a deep-seated anxiety about the potentially nefarious uses of modern technologies, especially if and when they get into the wrong hands and are used to promote certain fanatical ideologies.

In both Kant's philosophy and much Gothic literature of the late eighteenth and early nineteenth centuries, there exists a compelling supernatural connection between fanaticism and ghost-seeing that has yet to be recognized or theorized. In his genealogical history of fanaticism, Colas notes that it was Calvin who first mobilized the lexical field connecting the idea of fanaticism to the notion of phantoms and phantasms – a connection forged, in part, as a result of various misspellings of the word »fanatic« using a »ph« instead of an »f« in both English and French documents in the Reformation era.⁴⁶ Calvin employed this link between the *fanatic* and *phantoms* to denounce the fanatical Anabaptists, who were said to be »under the influence of a false light or hallucinogenic vision«.⁴⁷ The German Lutheran reformer, Philip Melancthon, and Dutch Calvinist, Gisbertus Boetius, indicted the Anabaptists on the same grounds and by the next century, the term »fanatic« was being more broadly used by theologians like Jacques-Bénin Bossuet to stigmatize such sects as the Quakers who believed »that all their reveries« were divinely inspired.⁴⁸ Concurrent with the »German Gothic boom« of the 1780s and 1790s, Kant defined fanaticism in his 1790 *Critique of Judgment* as »the delusion of wanting to SEE something beyond all bounds of sensibility«.⁴⁹ This definition piggybacked on the Reformation idea that fanatics were delusional ghost-seers subject to hallucinations, to suggest that

45 Castle, Terry: *The Female Thermometer: Eighteenth-Century Culture and the Invention of the Uncanny*, Oxford 1995, p. 143.

46 D. Colas: *Civil Society and Fanaticism*, p. 12.

47 W.T. Cavanaugh: *The Invention of Fanaticism*, p. 230. This early use of the term »fanatic« is both fascinating and ironic and is equally applicable to the delusional Calvinist fanatics, of various stripes, who see ghosts and hear voices in the Gothic works aforementioned.

48 D. Colas: *Civil Society and Fanaticism*, p. 13f.

49 Kant, Immanuel: *Critique of Judgement*, trans. by Werner S. Pluhar, Indianapolis/London 1987, p. 135 (emphasis added).

they were earnest ghost-*seekers*, the source of whose fanatical visions was actually psychological.

At a time when fanaticism, albeit still religiously-inflected, was becoming increasingly associated with politics, German Gothicists resurrected the fanaticism-delusion link for didactic, entertainment, philosophical, and affective purposes. In the *Schauerroman*, the aptly named shudder novel, authors crafted a new monster: a combination French Revolutionary terrorist-cum-secret society fanatic whose methods and their effects registered the convulsions of this post-Enlightenment revolutionary era galvanized by the transnational Bavarian Illuminati panic. In mapping the French revolutionary onto the secret society fanatic, German Gothicists conflated the philosophical sources of that Revolution with what were regarded as its criminal, bloody outcomes. Given the venom with which German literature was vilified in the late 1790s, it is noteworthy that German Gothicists also tended to advance an anti-Jacobin message, in alignment with the works of Robison and Barruel, as opposed to a pro-Jacobin message. The affective impact of their fanatical secret society ghost-seeing works exemplified the Marquis de Sade's characterization of Gothic fiction as »the necessary offspring of the revolutionary upheaval which affected the whole of Europe«. ⁵⁰

While scholars of German Gothic have generally classified these works as ghost-seeing novels, positioning them exclusively in that category depoliticizes them and discounts their significance in relation to the shifting eighteenth-century political landscape. It also risks ignoring their engagements with contemporary issues popular in German and Enlightenment philosophy and theology, such as skepticism, freethinking, and the existence of spectral apparitions, just to name a few. Classifying them as »conspiracy fiction«, as Robert Miles does in his essay devoted to »Political Gothic«, ⁵¹ also has critical risks as it ignores the vital and unique role played by the supernatural and spectral technologies, a conjunction fundamental to these narratives.

Retaining, for now, the established category of ghost-seeing fiction, it was Friedrich Schiller in *The Armenian; Or, the Ghost-Seer* (1788; translated 1795), who launched this subgenre (*Geisterseherroman*), laying down its narrative recipe, and inspiring such works as Cajetan Tschink's *The Victim of Magical Delusions* (1790/1793; trans. 1795) and Carl Grosse's *Horrid Mysteries* (1791/1795; trans. 1796). Technological necromancy and delusional ghost-seeing serve as conjoined centerpieces in these secret society, conspiracy-driven narratives where Schiller blends what he

50 Sade, Donatien Alphonse François de : »An Essay on Novels«, in: Donatien Alphonse François de Sade: *The Crimes of Love, Heroic and Tragic Tales, Preceded by an Essay on Novels*, trans. by David Coward, Oxford 2008, pp. 3–20; here p. 13.

51 Miles, Robert: »Political Gothic Fiction«, in: Angela Wright/Dale Townshend (eds.): *Romantic Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2015, pp. 129–146; here p. 142.

refers to as »fanatical enthusiasm« (»fanatische Begeisterung«) with magic-lantern generated optical illusions that are cunningly designed to seduce and deceive credulous young victims into criminal – and, in the works of Schiller's successors, revolutionary – activity.

As scholars have noted, the Gothic novel has trafficked in delusion since its inception, but the combination of fanatical secret societies and magic-lantern-created apparitions is unique to the German Gothic. The dominant visual medium in the West for the last 350 years, the magic lantern is a seventeenth-century invention that used mirrors and light to project terrorizing ghostly images. Rather fittingly, given its role in German ghost-seeing/secret society fiction where it is often manipulated to suggest divine power or divinely ordained actions and events, it developed out of the *camera obscura*, a scientific technology invented by a Jesuit to mimic the supernatural experience of divine illumination.⁵²

In the 1780s and 1790s, the magic lantern was being popularized and transformed into a more multi-sensorial, theatrical entertainment known as the phantasmagoria. It incorporated eerie sound effects, smoke, music, sets, and other props, its images becoming more realistic and terrorizing after Étienne-Gaspard Robertson's development of the fantascop, a large magic lantern that was drawn back and forth on two parallel brass rails as images were projected onto the screen from behind.⁵³ It is fascinating to note that while demonic and monstrous Gothic figures were a mainstay, such as »looming ten-foot-high, [double-sexed], horned and web-footed devils«,⁵⁴ bloody revolutionary fanatics like Danton, Marat, and Robespierre, all principal Jacobin figures associated with the September Massacres, were also featured.⁵⁵ That we witness this trans-medial use of the magic lantern in the German ghost-seeing novel, in conjunction with what was perceived as the terrorist and even occult activities sometimes ascribed to secret societies, is fascinating, complex, and compelling to unpack.

52 Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/Massachusetts 1992, p. 33.

53 Vara, Maria: »The magic lantern as a Gothic literary instrument«, in: *Interdisciplinary Science Reviews* 48 (2023), pp. 533–544; here p. 538.

54 Hoeveler, Diane: »Smoke and Mirrors: Internalizing the Magic Lantern Show in *Villette*«, in: Robert Miles (ed.): *Gothic Technologies: Visuality in the Romantic Era*, https://romantic-circles.org/sites/default/files/2024-08/RC_Praxis_2005_Gothic%20Technologies.pdf. (last accessed 15.02.2025).

55 T. Castle: *The Female Thermometer*, p. 149.

III.

On that note, I would pause briefly and make the following observation: although, due to their esoteric nature, secret societies possessed a supernatural mystique, my research to date has failed to uncover any actual evidence of them or their agents deploying the optical technology of the magic lantern – alternately known as »the lantern of fear«⁵⁶ – in any of their rituals or for recruitment purposes such as is represented in German ghost-seeing novels (the *Geisterseherroman*). Johann George Schröpfer, a coffee-house owner and notorious »ghost-raiser« who organized a breakaway lodge of Freemasons in Leipzig, may serve as the single possible exception. Schröpfer used numerous magic-lantern-generated optical tricks at his private séances, some featuring »female spirits shown in dishabille« where he peppered his prefacing commentary with Masonic and Cabbalistic references.⁵⁷

In the 1790s, secret societies were indicted by their detractors, with no hard evidence, for fostering delusions. In his *Proofs of Conspiracy*, for example, John Robison claimed that Freemasons were recruiting and deluding their members by way of magic and superstitious ideas. It is significant that Robison's comments were not accompanied by details identifying specific lodges or references to optical technologies. He also entirely excluded British Freemasons in his accusation. Instead, and notably, it was Germany that came in for a trouncing as Robison ascribed to German principalities, as a collective, the defect of listening »with greedy ears to the nonsense and jargon of fanatics and cheats« and falling victim to »the gross absurdities of magic, exorcism, witchcraft, [ghost-raising,] fortune-telling, transmutation of metals, and universal medicine«.⁵⁸ According to Robison and in keeping with the popular political mythology of the era, Germans were characterized as delusional as a collective, the natural and willing dupes of secret societies.

IV.

The preoccupation with delusion is writ large in German ghost-seeing/secret-society works and contrasted with the idea of illumination. Jointly, these concepts may be ranged under the aegis of the theme of Enlightenment, with the motifs of light and dark being foregrounded, in combination with references to light-based optical

56 M. Vara: The magic lantern as a Gothic literary instrument, p. 534.

57 Jones, David J.: Sexuality and the Gothic Magic Lantern: Desire, Eroticism and Literary Visibilities from Byron to Bram Stoker, Basingstoke 2014, p. 32.

58 Robison, John: *Proofs of a Conspiracy against all the Religions and Governments of Europe, carried on in the Secret Meetings of Free Masons, Illuminati and Reading Societies*, London/Edinburgh 1798, p. 65.

technologies that are purposefully counterpointed with obscurity. Readers also note how the concept of obscurity is extended to politico-religious obscurantism, which proves to be the order of the day in German ghost-seeing novels: mysterious secret society figures deliberately restrict and manipulate knowledge in order to seduce and ultimately destroy their deluded victims – those willing ghost-seekers. *Horrid Mysteries* provides a perfect example of this, as the words »delusion« and »delusional«, in combination with the sensation of hallucination, punctuate every other page. Indeed, as Don Carlos states at the novel's end, his »whole existence [...] resembled a dream«.⁵⁹ These works manipulate traditional Gothic locales to magnificent effect – forests, caves, abysses, ruins, poorly lit churches, etc. – sites that obscure the ability to see clearly. Indeed, Gothic atmospherics are layered on thick in the form of disorienting and oneiric landscapes that grow more labyrinthine, obscure, and nightmarish by the chapter as the protagonist, yearning for illumination, finds himself figuratively, and often literally, mystified and in the dark. The reader also notes that these terror-inducing locales not only reflect inner, psychological obscurity and confusion but are physical places frequently featured in magic lantern and phantasmagoria spectacles, locales where those spectacles were often performed. The most famous of such settings was a ruined 1688 Capuchin monastery (Couvent des Capucines) near the Place Vendôme in Paris, where, between 1799 and 1803, Robertson staged his popular phantasmagoria show.⁶⁰

What Ann Radcliffe does in crafting a Female Gothic fiction that merges the novel of sensibility, the seduction novel, and the Gothic to chronicle the treacheries confronting young middle-class women in a safely distant historical and national setting, the German ghost-seeing novel does in a contemporary setting for young men. Its lens is firmly focused on gifted and privileged yet vulnerable youth under siege within the maelstrom of the rapidly modernizing world and its corrupting pseudo-theological political forces. From the outset, these protagonists are barraged by bizarre yet mysteriously connected events that confound their reason and senses. As if literally subject to a magic lantern presentation designed to delude and terrorize him – a technology alternately and fittingly known as the lantern-of-fear⁶¹ – the Prince in one of *The Ghost-seer's* early scenes, for example, confused by the *melée*, is suddenly presented – to his and the reader's utter astonishment – with the severed head of a man he saw alive just moments earlier, a man, he is told, who had set out to assassinate him.⁶² Severed heads and bleeding corpses was notably, in addition to other *memento mori* objects, popular set pieces in magic-lantern spectacles.

59 Grosse, Carl: *Horrid Mysteries. A Story from the German of the Marquis of Grosse*, trans. by Peter Will, Richmond/Virginia 2016, p. 320.

60 M. Vara: *The magic lantern as a Gothic literary instrument*, p. 537.

61 *Ibid.*, p. 534.

62 F. Schiller: *The Ghost-Seer*, p. 382.

In combination with this confusing sensory onslaught, nothing is quite what it seems. As Don Carlos discovers in *Horrid Mysteries*, the so-called ›brotherhood‹ he has joined proves to be monstrously anti-Christian, demanding he undertake homicidal acts against his own family. In addition, he is told he must be willing to sacrifice his self-interest and desires on the altar of the nefarious collective. It is noteworthy that these secret society victims share a similar trajectory and solipsistic nightmare with Calvinist Gothic fanatics who, over time, experience a series of harrowing divisions, both external and internal. In what are represented as fast-moving nightmares, replete with unexplained connections, secret society initiates become alienated from God, nature, community, and self. When Don Carlos encounters his wife Elmira, still living, long after he witnessed her horrifying murder, he wonders if he has been deceived by a delusional phantom of his own imagination. And this is precisely the point, as both Carl Grosse and his English Translator suggest, that there are two parties involved in the delusional nightmares represented in this novel: the ghost-seeker with the overactive imagination on a spiritual quest, and the sinister secret-society lanternist/necromancer intent on his seduction. Both sides are identified as being ›at fault‹ – the deceiver and the deceived, the deluded and the charlatans who strive to delude. This two-way street dynamic is foregrounded in Don Carlos's case when he realizes, his »whole existence still resembl[ing] a dream«,⁶³ that he was the victim of both »deluded and self-deluding hopes«.⁶⁴

A similar phenomenon transpires in *The Ghost-seer* where a charlatan Sicilian necromancer and a mysterious Armenian loom large in a politico-religious plot to convert a Protestant Prince to Roman Catholicism, murder the royal who precedes him in line to the throne, and position the Prince as ruler of his principality, its inhabitants also targeted for conversion. The Prince is groomed, glamourised, and adored to the point of, the reader is explicitly told, »a continued state of intoxication«.⁶⁵ Figuring this seduction process as a form of addiction is fitting, given how the Prince, surrounded by calculating, deceptive, and flattering influences who offer him no time to reflect or resist, becomes the victim of alluring delusions, his senses serving only to further confound him.

Key to his downfall are three apparitions, all possibly generated by a magic lantern. The first involves a bizarre fake séance for the Prince's deceased friend where the Sicilian necromancer is exposed as a fraud, an event that transpires simultaneously with the unexpected appearance of an actual apparition that seems to substantiate the Armenian's authentic necromantic powers. The second apparitional episode reinforces the sense of those powers as another bloody spectre is conjured, who stunningly reveals, in response to a question asked by the mysterious

63 C. Grosse: *Horrid Mysteries*, p. 320.

64 *Ibid.*, p. 321.

65 F. Schiller: *The Ghost-Seer*, p. 435.

Armenian, that he was the victim of fratricide. The third and final seductive delusion involves the »apparition« of a »supernaturally perfect« Greek woman in collusion with the Armenian, who leaves the Prince »wrapped in a dream«,⁶⁶ after which he conspires in the murder of his principality's ruler.

The Prince thus loses his mental and moral footing in seductive, doom-laden stages, a downfall the narrator attributes to inadequate educational and religious foundations. His intellectual transitions, figured as a descent, are painstakingly detailed and fundamental to his damnable tale: »he had entered this labyrinth as a credulous enthusiast, had left it as a sceptic, and at length became a perfect free-thinker«.⁶⁷ In the process, Schiller sets up numerous targets in this novel. In addition to enthusiastic fanatics, he indicts sceptics, freethinkers, Roman Catholics, and Calvinists.

Schiller's Prince, bereft of protective family or intelligent friends, like the protagonists in Grosse's and Tschink's novels, ends up but a ruin of his once promising self. The ruin, a popular and romanticized Gothic architectural site, also serves as an emblem of a young man utterly destroyed by moral corruption. The Prince's ruin in Schiller's novel, the narrator further explains, is enabled by the erosion of family ties in the treacherous new modern world where pernicious secret society members, referred to as »brothers«, are ultimately revealed, in true Gothic fashion, to be duplicitous »Others«, entrenching themselves as family while possessing a hidden, inimical agenda.

In these three German ghost-seeing novels, the reader witnesses a truly terrorizing seduction and deception that is distinctly German as it involves an encounter with the Kantian sublime, that is, as per Kant's definition, »accompanied with a certain dread«.⁶⁸ This is *not* the pleasurable terror readily cited as the traditional experience represented in the Gothic novel as theorized by Edmund Burke in his pre-revolutionary 1757 work, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Rather, it is a shudder-inducing dread similar to what Burke describes in his 1790 publication, *Reflections on the Revolution in France*, as a more »fearful«, »masculine« sublime.

This dreaded terror arguably shares something in common with what 1790s cultural critics called the »gothic gloom« in German literature. It finds its British incarnations in early nineteenth-century Gothic classics such as Mary Shelley's *Frankenstein; Or, The Modern Prometheus* (1818) and Charles Robert Maturin's *Melmoth the Wanderer* (1820). Its function in these earlier German secret society novels is to reveal a

66 Ibid., p. 480.

67 Ibid., p. 432.

68 Kant, Immanuel: *Observations on the Feelings of the Beautiful and Sublime*, trans. by John T. Goldthwaite, Berkeley 2004, p. 47.

dreaded yet undeniable truth, a truth those experiencing the French Revolution, especially at the height of the Terror, were in the process of learning, one guillotined victim at a time – namely, that the greatest terror resides with other human beings, as man can be a monster to man. While there are no supernatural creatures in these works – no vampires, no zombies, no wolfmen – there are other predatorial, self-interested human beings, like the Armenian, who assume a terrorizing supernatural mystique. As the reader is informed, rather pointedly, in the Second Book of Schiller's *The Ghost-seer*, it is »parasites« in human form who »poisoned [the Prince's] excellent heart«.⁶⁹

The supernatural and the otherworldly nevertheless play a central role in these works. Like Walpole in *The Castle of Otranto*, Schiller may be said to take a page out of Shakespeare in *The Ghost-seer* with a slightly modified version of Hamlet's tantalizing statement to Horatio, »there are more things in heaven and earth than are dreamt of in [Enlightenment] philosophy«⁷⁰ Notably, the Prince cites this original line from *Hamlet* immediately after his initial encounter with the Armenian, whose supernatural powers – unlike those of the charlatan Sicilian necromancer – are never fully brought into the light and elucidated.

In his captivating book, *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*, David J. Jones unpacks the erotic coding of the magic lantern from its creation in the Gothic through to contemporary horror cinema, but he ignores the crucial politico-religious coding that is at play in these German Gothic ghost-seeing works.⁷¹ The pressing question is what might lie behind these secret-society/magic-lantern couplings? A hint is perhaps offered in Tschink's novel, *A Victim of Magical Delusions*, in relation to a fraud designed to lure a man into a revolutionary plot in Portugal. Alumbrado, the Illuminati-connected conspirator who creates the alluring optical illusions that delude his victim, explains the rationale behind a key event, explaining, »The throwing down [of a] picture *by an invisible hand* [...] was used to suggest] that a higher power had decreed the dethronement of the King«.⁷² This highly suggestive statement recalls Walpole's use of the supernatural in *The Castle of Otranto*, where seemingly bizarre events – like a giant helmet crushing an heir apparent and subjects stepping out of portrait paintings – are not only granted credibility but interpreted as divinely ordained events.

The acts of mimicking and grasping after an invisible hand that guides human events and validates human actions in German ghost-seeing fiction seem, likewise, to be bound up with the loss of pre-Enlightenment belief systems and certainties

69 F. Schiller: *The Ghost-Seer*, p. 435.

70 Ibid., p. 380.

71 Cf. D.J. Jones: *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*.

72 Tschink, Cajetan: *The Victim of Magical Delusions*, trans. by Peter Will. Seattle/Washington 2022, p. 246.

relating to a higher power and a higher Truth. As Terry Castle has rightly noted about this phenomenon in the British Gothic, »Even while celebrating the new imperatives of the Enlightenment, the eighteenth century also mourned – as we do – a lost world of supernatural beings. In the pale, magic-lantern-like illusionism of Gothic it learned to make do with cheap simulacra«. ⁷³ German ghost-seeing fiction frequently illustrates how questing for an invisible hand renders one susceptible to delusion. Secret societies exploit that desire by conjuring an old-world mystique of possessing supernatural power and control over the invisible world.

The invisible hand carries other significance. Seductive fanatics – especially those intent on securing political power – must be seen to possess this supernatural power and control over the invisible world. They must also be seen to be divinely inspired and directed, their actions divinely ordained. Their ghost-seeing and necromantic ghost-raising – perpetrated by fraud and fabrication using hidden magic lanterns – are vital components of their allure and recruitment strategy. And it is important to recognize that this is no transparent magic-lantern show about whose fraudulence its viewers are aware, but a concealed magic lantern show projected from behind the scenes that is designed to delude. Counter to the early use of the magic lantern for the educational purpose of demystifying claims around supernaturalism, scientific technologies are employed in these novels for occult ends to masquerade as the supernatural, with mystification being the goal.

True to the British Gothic's popular anti-clerical agenda, Schiller exposes and indicts the obscurantist machinations of the Roman Catholic Church, an institution he portrays as a demonic anti-Christian secret society brotherhood. Although engaged in necromancy and the dark arts, they are shown to have adapted modern technologies to achieve their sinister objectives. We are also informed that the licentious Bucentauro secret society with its »execrable philosophy« and manners that »were not only a disgrace to their own rank, but even to human nature itself«, »enumerated many of the clergy among its members, and could even boast of some cardinals at its head«. ⁷⁴ It is they who undertake the Prince's moral corruption and fleece him financially. While not sharing Schiller's clerical target, Grosse and Tschink use similar methods to attack the exploitative Illuminati-style secret societies.

It is significant that a didactic message is also of paramount importance in the English cultural transfer and translation of these German ghost-see(k)ing, secret society novels. Although the conspirators are ultimately revealed to be working for the Holy Inquisition in Schiller's novel, the sermonizing English translator ignores Schiller's anti-Catholic critique, and connects the conspirators to the Bavarian Illuminati despite the fact that that secret society is never once mentioned in *The Ghost-*

73 T. Castle: *The Gothic Novel*, p. 694f.

74 F. Schiller: *The Ghost-Seer*, p. 432.

Seer, not even in association with the Bucentauro. The novel's prefacing advertisement for the first English edition reiterates the translator's framing interpretation, however, foregrounding what was then perceived to be the more imminent threat in Britain.

It would seem that, even in translation, every nation creates the Gothic it needs.

V.

I have said that German Gothicists forged a link between fanatical secret societies and delusional phantoms, as generated through the optical technology of the magic lantern, for didactic, entertainment, philosophical, and affective purposes. I want to close with a few words about the affective impact of those works and what was perceived by cultural critics of the time to be their dangers.

German Gothicists innovatively worked to transfer the terrorizing somatic and hypnotic effects of the phantasmagorical magic lantern show to the Gothic novel form. They did this, on one hand, to more spectacularly convey the affective impact of terror on its victims in their narratives. Their technique also served, I would argue, as a significant step towards transferring terror inside, towards enhancing a character's interiority. This aesthetic technique evidences, in advance of the works of Hoffmann, Hogg, and Maturin, a step in the transition from the terror being of *Germany* to its being of *the soul*. It is astonishing what role frantic, anxiety-inducing novels – as Wordsworth referred to the German novels of his day⁷⁵ – played in the development of the novel. This technique also greatly enhanced the immersive reading experience.

A recent blog about Schiller's *The Ghost-seer* describes the experience of reading that novel as feeling »like stepping out of a dream or hallucination, whose details and meaning lie tantalisingly out of reach« (»Word Traveller«). This aligned with my own experience reading these German ghost-seeing novels, although, in addition to this disorienting, oneiric sensation, I also felt an ominous sense of dread in many of the scenes in Grosse's and Tschink's novels. With the exception of Hogg's *Private Memoirs and Confessions* and Maturin's *Melmoth the Wanderer*, I have never had a somatic response to Gothic fiction. The consistent atmosphere of ominous darkness, unsettling and uncanny mystery, and dread in these German ghost-seeing novels was noteworthy to me in terms of their affective impact. The sensation of being in attendance at a disorienting, hypnotic magic-lantern show while reading sections of these works was palpable. I was especially unsettled by the sequences featuring secret society meetings and tribunals held in obscure, treacherous locales. Notably,

75 Wordsworth, William: »Preface to *Lyrical Ballads*«, in: Duncan Wu (ed.): *Romanticism: An Anthology*, Oxford 1996, pp. 250–269; here p. 254.

my responses came more than two centuries after these works were published. This is significant because, as has been noted, terror often gets lost in translation. Terror rarely transcends its historic moment, especially across centuries.

I, and the anonymous blogger, as it turned out, are in excellent company. This transmedial experience, where the terror of lantern-of-fear phantasmagoria was transferred onto the page, was actually a phenomenon noted by commentators and intellectuals of the era, including the Marquis de Sade, Hester Piozzi («Mrs. Thrale»), and Charles Nodier. De Sade claimed that Lewis's *The Monk* exemplified this new, popular phenomenon in the post-French Revolution novel »whose only merit, more or less, consists of their reliance on witchcraft and phantasmagoria«. ⁷⁶ As we know, Lewis was heavily influenced by the German Gothic, and I would suggest that the effect noted by de Sade was perhaps, in part, the result of that influence, specifically of those German Gothic novels that brought the optical effects of the magic lantern onto the page. Significantly, Hester Piozzi's characterization of cultural life in the 1790s forges this German-phantasmagoria connection when she references how new German plays and novels, filled »with what Parisians call phantasmagoria«, were all the rage. ⁷⁷

The powerful effects of these German lantern-of-fear-based narratives are perhaps best evidenced by the experiences of two of their most renowned contemporaries – Ludwig Tieck and Thomas de Quincey. After reading the first two volumes of Grosse's *Horrid Mysteries* aloud with two friends, Tieck experienced vivid hallucinations and dreadful nightmares, which he compellingly described as follows: »Terror enveloped me, *shudders*, the most dreadful ones, were breathing at me, everything around me came to life, horrifying shadows hunted each other around me; my room and I seemed to fly into a black infinity«. ⁷⁸ This description arguably serves as the best endorsement for a Gothic novel ever written. What is perhaps most fascinating is how Tieck puts the *shudder* into the *Schauerroman* with this graphic description, where it sounds as if he has ingested a drug and is having an intoxicating, psychedelic, yet terrorizing experience.

Thomas De Quincey had a similar experience in 1802 at the age of seventeen, two years before he began regularly using opium to which he fast became addicted. De Quincey had another previous addiction, however, as he was consuming a steady diet of Gothic fiction. His journal reveals that, over the course of eight weeks, he was reading two and three books at a time – sixty pages in the morning, a chapter in the afternoon, a volume and a half in the evening – (a regimen resembling the dosing of medicine) – all of which filtered into his dreams. Unlike in Tieck's case,

76 D.A.F. de Sade: *An Essay on Novels*, p. 13.

77 Quoted in D.J. Jones: *Sexuality and the Gothic Magic Lantern*, p. 43.

78 Andriopoulos, Stefan: *Ghostly Apparitions: German Idealism, The Gothic Novel, and Optical Media*, Princeton/New Jersey 2013, p. 99.

where the impact was felt in his waking life, this regular consumption filtered into de Quincey's sleeping life. While his reading menu was certainly varied, running from Ann Radcliffe and Sophia Lee to Friedrich Schiller and Carl Grosse, it was consistently and extremely Gothic in nature, and included a heavy helping of German Gothic literature. On Thursday, May 5th, 1803, de Quincey jotted down visions from his Schiller-inflected dream of the previous evening where he relates how he found himself in attendance »at a banquet where a mysterious stranger enter[ed] in, on whose approach [hung] fate, and the dark roll of many woes«. ⁷⁹

Some German cultural critics – like Johann Gottfried Hoche in his 1794 polemic, *Intimate Letters: The Current Reading Addiction and Its Influence on the Reduction of Domestic and Public Happiness*, Johann Georg Heinzmann in his 1795 publication, *A Plea to My Nation: On the Plague of German Literature*, Johann Rudolph Gottlieb Beyer in his publication *About Reading Books, Insofar as it is Part of the Luxury of our Times* (1796), and Johann Adam Bergk in his 416-page tome, *The Art of Reading Books* (1799) – had pathologized this habit of unregulated, excessive reading in the 1790s as a type of infection. They coined their own terms to describe it, including »reading rage«, »reading madness« (»Lesewut«), and »reading addiction« (»Lesesucht«). ⁸⁰ They defined this contemporary reading phenomenon as »the practice of reading too much and too fast«, a process whose effects were said to savage rather than ennoble the brain. ⁸¹ According to Hoche, this practice was »a truly great evil, which is as infectious as yellow fever in Philadelphia«. ⁸² In his insightful 2013 study, *Ghostly Apparitions: German Idealism, The Gothic Novel, and Optical Media*, Stefan Andriopoulos calls this phenomenon – bringing things back to the topic of fanaticism – *fanatic reading*. ⁸³ Just as the secret societies represented in these German Gothic novels were seeking delusional victims with overactive imaginations, so too were their authors. As far as the book publishers were concerned, credulous readers with over-active imaginations, like Tieck and de Quincey, were precisely what was wanted.

It is both curious and fascinating to discover that the panic over reading German literature in the 1790s that had plagued Britain and America – where the terror

79 Quoted in E.J. Clery: *The Rise of Supernatural Fiction 1762–1800*, p. 152f.

80 The Multigraph Collective: *Interacting with Print: Elements of Reading in the Age of Print Saturation*, Chicago/London 2018, p. 251f.

81 Wordsworth echoes Hoche's and Heinzmann's claims about the dangerous effects of reading in his »Preface to the *Lyrical Ballads*« (1802) in his excoriating attack on those »frantic novels, sickly and stupid German tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse« that »blunt the discriminating powers of the mind« (W. Wordsworth: *Preface to Lyrical Ballads*, p. 254). Notably, Wordsworth identifies Germany as the source of this type of literary production.

82 Quoted in Littau, Karin: *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*, Malden/Massachusetts 2006, p. 43.

83 S. Andriopoulos: *Ghostly Apparitions*, p. 103.

was said to be *of Germany* – also carried over to Germany. What is especially notable in this instance, however, is how German cultural critics like Hoche, Heinzmann, Beyer, and Bergk deflected the critique of fanatical reading as a national issue instigated by, and exclusive to, Germany. Instead, they ascribed this threat to an exploding print culture whose source – national or otherwise – remained unspecified. Heinzmann, a book publisher and seller, authoritatively noted that »[n]o nation has printed so much as the Germans«. ⁸⁴ In tandem with this, he expressed particular concern over the dangers of thoughtless, fanatical reading, especially of works that promoted radical, fanatical ideas, noting that it posed a serious threat to youth who were more likely to possess overactive imaginations and had little life experience. Heinzmann insisted, however, that the source of fanatical terrorism was not *of Germany*. Germans were, he defensively claimed, »the unwitting pawns of fanatical ideas that were not their own«. ⁸⁵

Especially alarmed by »the spectre of revolutionary France«, conservative pastor J. R. G. Beyer advocated for »the systematic regulation of reading« ⁸⁶ on the grounds that such light and thoughtless reading undermined Christian beliefs and risked generating dangerous political outcomes. This reading not only risked producing »a creature who is always dissatisfied with the creator and his creation«, ⁸⁷ but readers who, having »glimpsed an other, better world [...] will rise up and forcibly attempt to impose their vision on the real world«. ⁸⁸ Equally concerned about the growing readership in Germany and the light, diversionary nature of their reading, ⁸⁹ Bergk echoed the growing »anxiety about literature's capacity to disturb the status quo, even to foment revolution«. ⁹⁰ Bergk went a step further by deeming political novels inappropriate »for treatment in works of fine art« as they »excite our passions«. ⁹¹ Martha Woodmansee has commented, ironically, on Heinzmann's »*fanatical expression* of the same ideas«. ⁹² On the basis that reading books about fanaticism could fuel fanaticism and socio-political revolution, Beyer, Bergk, and Heinzmann would have banned German ghost-seeing secret society novels.

84 Quoted in Wellmon, Chad: »Touching Books: Diderot, Novalis, and the Encyclopedia of the Future«, in: *Representations* 114 (2011), pp. 65–102; here p. 65.

85 Ibid.

86 Quoted in Woodmansee, Martha: »Toward a Genealogy of the Aesthetic: The German Reading Debate of the 1790s«, in: *Cultural Critique* 11 (1988–1989), pp. 203–221; here p. 208.

87 Ibid.

88 Ibid., p. 209.

89 Ibid., p. 206f.

90 Bergk, Johann Adam: *Die Kunst, Bücher zu lesen*, Jena 1799, p. 214 (trans. by Carol Margaret Davison).

91 Ibid., p. 213 (trans. by Carol Margaret Davison).

92 M. Woodmansee: *Toward a Genealogy of the Aesthetic*, p. 209 (emphasis added).

This concern with fanatical, diversionary, uncritical reading, particularly when it involved reading books about fanatical secret societies, carried over to the English translations of German secret society novels. The Reverend Peter Will, a devout scholar of German literature and a Lutheran minister of the German Chapel in the Savoy, served as the English Translator for both *Horrid Mysteries* and *The Victim of Magical Delusion*. This emigré to England claims to have translated these works as a patriotic duty to his new country. Deeply concerned that the pleasurable terror involved in reading them might overshadow their moral lessons, Will undertook significant damage control by including lengthy prefaces and closing remarks directed at a group he addressed in *Horrid Mysteries* as his »judicious readers«.⁹³ Other readers, by implication, were *injudicious* and impressionable Gothic addicts. This language and Will's paratextual inclusions betray a deep-seated anxiety about reading fanatics who might, in their delusion, misread the denunciation of fanaticism and radical ideologies contained therein, and disregard the exposure of charlatans looking to recruit secret society members.

On the heels of the passing in Britain of the two »Gagging« Acts of 1795 outlawing seditious meetings and treasonable practices, and in advance of the passing in 1799 of the Unlawful Societies Act that restricted the activities of such radical secret societies as the United Irishmen and the United Scotsmen, Will attempted to render these German works relevant to a British audience. Indeed, this was his main objective in translating them, as his specific reference to »corresponding and other Societies« made clear. These fanatical secret society novels offered, Will says, »a serious warning to all those that listen to the seducing voice of secret, corresponding, and other Societies of a similar nature, that pretend to reform the defects of government, while selfish views are concealed under the imposing outside of philanthropy and patriotism«.⁹⁴ The fact that the demonic, criminal secret societies represented in these German novels bore no resemblance to the corresponding societies and other clandestine organizations across Britain, which were advocating for civil and legislative reform, illustrates the various political agendas the secret society theme could be used to serve in the paranoid, xenophobic climate of the 1790s. Notably, this was how conservatives like Will conceptualized *all* clandestine societies – namely, as terrorist organizations.

Secret societies featured in fanatic-fixated, paranoiac 1790s Gothic tapped into different national anxieties and fears in the post-revolutionary era. In those fictions, these clandestine theologico-political organizations possessed both an omnipresence and an omnipotence grounded especially in their supernatural mystique and

93 Will, Peter: »Translator's Preface«, in: Carl Grosse: *Horrid Mysteries. A Story from the German of the Marquis of Grosse*, trans. by Peter Will, Richmond/Virginia 2016, pp. 1–5; here p. 5 (emphasis added).

94 Ibid.

terrorizing invisibility. The fanatic-focused Gothic that followed in the early nineteenth century would, with the rare exception,⁹⁵ undertake a different strategy and focus – getting in under the fanatic's skin to explore both the national impact of fanaticism and the terror of a chilling inside story – the »terror of the soul« as referenced by Poe.

But that is a whole other, equally fascinating yet complicated, story.

95 Sir Walter Scott's *Old Mortality* (1816), which represents the Covenanters as a fanatical secret society, serves as one exception.

Angst, Ekel, Hass

Emotionalisierungsstrategien des literarischen Antisemitismus in der Schwarzen Romantik

Jan Süselbeck

I. Die Schauerliteratur als genuines Genre des literarischen Antisemitismus?

Das Genre der Gothic-Literatur entstand um 1800 u. a. deshalb, weil es »symbolische Verdichtungen spezifischer soziokultureller Problemlagen« erlaubte.¹ Die Angst-Literatur der Zeit reagierte, mit Lars Koch gesprochen, auf gesellschaftliche Kontingenzerfahrungen, die im Publikum das Bedürfnis entstehen ließen, ungelöste Probleme ästhetisch und erzählerisch repräsentiert zu sehen: »Angst-Fiktionen reflektieren und bearbeiten Wirklichkeitserfahrungen, sie entwerfen affektive Skripte, Wahrnehmungsschemata und literarische Rollenmuster, die insbesondere in gesellschaftlichen Krisen- und Umbruchszeiten zur Selbstvergewisserung dienen können«.²

Die Ausgangsüberlegung dieses Beitrags lautet, dass auch die deutschsprachige Schauerliteratur der Romantik eine Tendenz offenbart, drängend und beängstigend empfundene Ambivalenzen der Moderne nach 1800 mit den subtilen Mitteln des literarischen Antisemitismus zu symbolisieren, zu fiktionalisieren und kollektiv nachföhlbar zu machen. Der bislang in der Forschung nur wenig profilierte Begriff des literarischen Antisemitismus fokussiert dabei die spezifische Form und die potenziellen rezeptionsästhetischen Effekte des textuellen Mediums, während die Eruierung etwaiger jüdenfeindlicher Überzeugungen der empirischen Verfasser von Texten oder deren unbewusste Reproduktion von Stereotypen und Narrativen des Antisemitismus sekundär bzw. historischen und biographischen Untersuchungen überlassen bleiben müssen.³

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

2 Ebd.

3 Vgl. Süselbeck, Jan: »Tertium non datur. Gustav Freytags *Soll und Haben*, Wilhelm Raabes *Hungerpastor* und das Problem des Literarischen Antisemitismus – eine Diskussion im Wan-

Diffuse Ängste aus der Vorzeit dessen, was der Philosoph und Soziologe Helmuth Plessner mit Blick auf die deutsche Kaiserzeit ab 1871 als Symptome einer »verspäteten Nation« beschrieb, wurden in der Romantik bereits gerne in unheimlich wirkenden (Pseudo-)Juden- oder Ahasver-Figuren⁴ personalisiert, also Typisierungen des sogenannten »Ewigen Juden«,⁵ die hier als schreckenerregende Gegenbilder fungieren, an denen einige oder mehrere der folgenden Kennzeichen haften, die zunehmend als Warnzeichen empfunden wurden: Typisch bei Autoren wie Achim von Arnim sind etwa die Ablehnung der Aufklärung und des technischen Fortschritts bzw. der Moderne, die hier keineswegs positiv verstanden, sondern aus einer autoritären Sehnsucht nach der feudalen Ordnung zur Zeit des Ancien Régime heraus abgelehnt und mit dem Judentum identifiziert wurden, verdichtet in dem »Ewigen Juden« als einer absolut negativen Figur untoter Rastlosigkeit. Die Folge war eine paradoxe, irrationale Umwertung zentraler Werte der Aufklärung und kosmopolitischer Offenheit: Mangelnde intellektuelle Beweglichkeit und eine ländliche, dumpfe Provinzialität avancierten in der Folge auch in der Literatur des deutschsprachigen Realismus zu heroischen Idealen des Mittelmaßes, der Selbstbescheidung und stil-

del«, in: Dirk Göttsche/Florian Krobb (Hg.): Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 2013, Göttingen 2013, S. 51–72.

- 4 Zum Ahasver-Mythos siehe den Artikel von Körte, Mona: »Ahasverus«, in: Wolfgang Benz/Brigitte Mihok (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart, Bd. 3: Begriffe, Theorien, Ideologien, München 2010, S. 3–6; hier S. 3: »Ahasverus ist die im christlichen Mittelalter verbreitete, noch namenlose Gestalt eines Mannes aus Jerusalem, der den Heiland auf seinem Weg nach Golgatha nicht ruhen lässt und daraufhin von diesem zu ewiger Wanderschaft verdammt wird. Die an die alttestamentliche Kainsgeschichte erinnernde Struktur der Legende, Blasphemie und Verdammung, hat ihren geographischen und historischen Ursprung vermutlich in der Nähe von Jerusalem wenige Jahrhunderte nach Christus. [...] Ihre fixierte Gestalt als jüdischer Schuster mit Namen Ahasverus erhält die Figur in der Schrift »Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus« (1602), die den jüdischen Schuster als Zeugen christlichen Heilsgeschehens popularisiert. Die »Kurtze Beschreibung« erschien 1602 anonym »zu Leyden bei Christoff Creuzer«. Dem Erstdruck folgen über 20 Nachdrucke in leicht variierenden Fassungen und mit unterschiedlichen Druckort- und Verlegerangaben.« Siehe dazu auch Gunnar Ochs kulturwissenschaftliche Tour d'Horizon: Ahasver, der Ewige Jude. Geschichte eines Mythos, Göttingen 2023.
- 5 Siehe u.a. Lampert-Weissig, Lisa: »Sarah Perry's Melmoth and the Implications of Gothic Form«, in: Critique: Studies in Contemporary Fiction 4 (2023), S. 659–671. Lampert-Weissig datiert das erstmalige Auftauchen des Ahasver-Mythos bereits auf das sechste Jahrhundert. Diese unbiblische Legende vermischte sich demnach mit antisemitischen Vorstellungen der Juden als Christusmörder oder später auch mit Ritualmordlegenden: »The Wandering Jew legend circulated for centuries as oral folklore in Europe and beyond. It also inspired hundreds of artistic works across media, including the visual and plastic arts, music, film and, of course, many literary works across genres« (ebd., S. 667).

len Arbeitsamkeit des Bürgertums.⁶ Plessner spricht in Bezug auf die »verspätete Nation« von einem tiefen Abscheu gegenüber lebendiger, moderner, internationaler Urbanität und undeutschem Händlergeist, der Verachtung romanischer Sprachen und westlicher Zivilisation, im Gegensatz zur positiv konnotierten Flucht zurück in reaktionäre Hierarchien, völkisches Ursprungsdenken bzw. einen deutschen Urvolk-Mythos.⁷

Plessners These ist, dass die Deutschen die historische Verzögerung ihrer Nationsgründung nicht hätten einholen können, weshalb sie nach dem Macht- und Relevanzverlust der Kirchen und des Christentums Ende des 19. Jahrhunderts anfällig für eine maßlos übersteigerte Sakralisierung von Nationalismus, Biologismus, Darwinismus und Rassismus wurden.⁸

Einer der Hintergründe dieses deutschen Sonderwegs war sicher auch das schon seit 1800 in ganz Europa gesteigerte Unsicherheit auslösende Kontingenzbewusstsein bzw. die allgemeine »transzendente Obdachlosigkeit« (Georg Lukács) nach der Aufklärung. Diese drückte sich gewiss nicht nur in Preußen und Deutschland in wachsenden kollektiven Angstgefühlen aus, wurde im Kaiserreich jedoch nach 1871 geradezu mit einem nationalistischen, einer Ersatzreligion ähnelnden Überbietungsgestus kompensiert, der das angeblich bereits seit den Zeiten der Germanen bestehende Deutschtum als Inbegriff einer völkisch begründeten, mythisch entgrenzten Nation schlechthin imaginierte.

Diese spezifische Konstruktion des deutschen Volksbegriffes, der in seiner Absolutheit und als perfekter Nährboden für den modernen Antisemitismus keine Emanzipation und Integration von Juden duldete, setzt aber eben nicht erst seit der Reichsgründung, sondern bereits mit den kritischen Reaktionen auf Christian Wilhelm Dohms tolerante, philosemitische Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (1781/1783) ein. Dohms aufklärerisches Argument lautet, die angeblichen negativen Eigenschaften der Juden seien nicht deren eigene Schuld, sondern vielmehr auf ihre unmenschliche Behandlung durch die christliche Mehrheitsgesellschaft zurückzuführen, die man im bürgerlichen Interesse zu beenden habe. Dohm schreibt, dass man im Blick auf die angebliche Verderbtheit der Juden »für die Ursache angiebt, was vielmehr die Wirkung ist«, und dass man »das Uebel, welches die bisherige fehlerhafte Politick hervorgebracht hat, zur Rechtfertigung dersel-

6 Vgl. Süselbeck, Jan: »Die Totalität der Mitte. Gustav Freytags Figur Anton Wohlfart und Wilhelm Raabes Protagonist Hans Unwirsch als »Helden« des antisemitischen »Bildungsromans im 19. Jahrhundert«, in: Nikolas Immer/Mareen van Marwyck (Hg.): *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, Bielefeld 2013, S. 293–321.

7 Vgl. Plessner, Helmuth: *Die verspätete Nation. Über die politische Verführbarkeit bürgerlichen Geistes*, Frankfurt a.M. 1974, S. 24 und S. 53.

8 Ebd., S. 118 und S. 146f.

ben anführt«. ⁹ Zwar kannte Dohm noch nicht den psychoanalytischen Begriff der Projektion und stellte auch nicht in Frage, dass die Juden in ihrer Unterdrückung tatsächlich negative Eigenschaften angenommen hätten, aber dass er die Verantwortung für diese Situation allein den Unterdrückern gab, machte seine Schrift zu einer ersten Antisemitismustheorie *avant la lettre*. Die christliche Mehrheitsgesellschaft sei es, welche »den Juden« so geschaffen habe, wie sie ihn ausgrenze: »Wir sind der Vergehungen schuldig, deren wir ihn anklagen; und die sittliche Verderbtheit, in welche diese Nation itzt durch eine fehlerhafte Politick versunken ist, kann kein Grund seyn, die fernere Fortdauer der letztern zu rechtfertigen.« ¹⁰

Dohms zweibändige Abhandlung zog eine Reihe antisemitischer Schriften nach sich, die anhand eines angeblich keineswegs integrierbaren Judentums eine homogenisierte deutsche Nation zu entwerfen begannen, so wie etwa bei Johann Gottlieb Fichte. ¹¹ Seit Ende des 18. Jahrhunderts beginnen frühantisemitische Autoren Dohms Forderung einer Assimilation und Emanzipation der seit Jahrhunderten verfolgten, diskriminierten und in Ghettos segregierten jüdischen Deutschen vehement zu widersprechen und stattdessen die totale Ausgrenzung eines jüdischen Volkes oder eines halluzinierten jüdischen Staats im Staate aus der deutschen Nationswerdung nun nicht mehr nur religiös, sondern angeblich wissenschaftlich oder vernünftig zu begründen. Nun sollte eine jüdische Abstammung die Zugehörigkeit zum deutschen Volk *per se* unmöglich machen. Diese antisemitische Ethnisierung setzte u.a. mit Schriften wie denen des Historikers Christian Friedrich Rühs und des Philosophen und Mathematikers Jakob Fries ein, die in der Sattelzeit zu den Klassikern des frühen modernen Antisemitismus zu zählen sind. ¹²

Im Zuge einer notwendigen weiteren Erforschung der vielschichtigen kulturellen Vermittlungsformen dieses »Frühantisemitismus« kann die Literaturwissenschaft durch die genauere Einordnung der Tradierung religiöser und literarischer Mythen wie der der Ahasver-Legende im Schauerliteratur-Genre einen wichtigen Beitrag leisten. Lässt sich hier doch ein *Missing Link* vom späten 19. Jahrhundert zurück ins späte 18. Jahrhundert finden, der nahelegt, dass der Übergang vom religiös konnotierten Antijudaismus zum modernen Antisemitismus spätestens ein Jahrhundert früher einsetzte als in der von Plessner untersuchten Periode. In der Gothic-Literatur geisterte die Figur des »Ewigen Juden« z.B. bereits seit Matthew Gregory Lewis' Schauerroman *The Monk* (1796) umher, wurde bei Autoren wie E.T.A.

9 Dohm, Christian Wilhelm: Ueber die bürgerliche Verbesserung der Juden. Erster Theil. Neue verbesserte Auflage, Berlin/Stettin 1783, S. 34.

10 Ebd., S. 40.

11 Vgl. dazu die Ausführungen bei Weyand, Jan: Historische Wissenssoziologie des modernen Antisemitismus. Genese und Typologie einer Wissensformation am Beispiel des deutschsprachigen Diskurses, Göttingen 2016, S. 138–144.

12 Ebd., S. 216.

Hoffmann oder Clemens Brentano jedoch mit modernen literarischen Methoden weiterentwickelt.

Verkappte oder auch explizite Ahasver-Figuren tauchen bei E.T.A. Hoffmann häufig auf u.a. in seiner Künstlernovelle *Der Artushof* (1815), auf die weiter unten noch zurückzukommen sein wird.¹³ Ahasver-Figuren werden seit dem frühen 17. Jahrhundert als Synekdoche, also als *pars pro toto* eines zum unsteten globalen Umherwandern verurteilten Volks der Juden verwendet¹⁴ und erlauben so die Evokation einer symptomatischen, affektiven Wahrnehmung von literarischen Charakteren, die mit betreffenden Attributen ausgestattet sind. Der literarische Diskurs spiegelt hier zudem den politischen, und umgekehrt.

In ihrer einschlägigen, bislang von der deutschsprachigen Germanistik übersehenen Dissertation *Anti-Semitism and British Gothic Literature* (2004) hat die kanadische Literaturwissenschaftlerin Carol Margaret Davison als eine der wenigen die vielschichtige Genese dieser unguten schauerliterarischen Tradition mit Ausblicken ins 20. Jahrhundert untersucht. Davison erkennt in der frühen Filmgeschichte des expressionistischen Kinos der Weimarer Republik eine Tradierung antisemitischer Tropen der früheren Gothic Literature, etwa in Genre-Klassikern wie Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1922)¹⁵ oder Fritz Langs *Metropolis* (1927),¹⁶ bis hin zu verstörenden Anklängen der dortigen Inszenierungen im NS-Propagandakino. Während die an sich nur schwer übersehbaren Verbindungen zwischen der Schauerliteratur, dem literarischen Antisemitismus und nicht zuletzt dem späteren Horror- bzw. Science-Fiction- und Fantasy-Film-Genre in der deutschsprachigen Forschung bislang kaum wahrgenommen wurden, skizzierte Davison das Offensichtliche bereits vor

13 Zu weiteren Ahasver-Figurationen bei E.T.A. Hoffmann siehe Hartwich, Wolf-Daniel: Romanistischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner, Göttingen 2005, S. 121f. (zu *Meister Floh* von 1822) und S. 126–128 (über die *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* von 1814). Im letzteren Text wird – wie etwa auch in der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Erzählung *Der Sandmann* (1815) – »Jüdisches mit keinem Wort erwähnt«, wie Hartwich konstatiert, wobei Hoffmann dennoch zugleich an die antisemitische Kritik jüdischer Salons in C.W.F. Grattenauers *Ueber die physische und moralische Verfassung der heutigen Juden* (1791) und *Wider die Juden* (1803) sowie in Karl Borromäus Sessas jüdenfeindlicher *Posse Unser Verkehr* (1815) anknüpfe (ebd., S. 128f.), die in seinen Texten latent mit aufgerufen würden.

14 Vgl. M. Körte: Ahasverus, S. 4.

15 Vgl. Süselbeck, Jan: »Ansteckungsgefahr. Echos antisemitischer Mythen in F.W. Murnaus *Nosferatu* – Eine Symphonie des Grauens (1922) und in Robert Eggers' *Remake* (2024)«, in: literaturkritik.de 1 (2025), <https://literaturkritik.de/nosferatu-ansteckungsgefahr,31055.html> (letzter Aufruf 12.03.2025).

16 Vgl. Süselbeck, Jan: »Das Haus mit dem Stern. Gab es eine nationalsozialistische Rezeption codierter antisemitischer Inszenierungen in Fritz Langs und Thea von Harbous Stummfilm *Metropolis* (1927)?«, in: literaturkritik.de 2 (2024), <https://literaturkritik.de/das-haus-mit-dem-stern,30250.html> (letzter Aufruf 12.03.2025).

über 20 Jahren: *En passant* ordnete sie u.a. E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* nüchtern mit in diese ambivalente bis problematische Tradition ein, indem sie die Charakteristika des dortigen unheimlichen Bösewichts Coppelius alias Coppola mit typischen Merkmalen des »Ewigen Juden« und dessen gespenstischem Umhergeistern in der frühen Kinogeschichte in Verbindung brachte, um zu resümieren:

The weird nightmare-scapes of German Expressionist Cinema, populated by a variety of grotesque and mysterious Jews, that were subsequently imported into Nazi propaganda cinema, are cousin to those found in various eighteenth century European Gothic texts – the British Gothic novel, the French roman noir, and the German Schauerroman.¹⁷

Mit Aby Warburg und der affekttheoretisch orientierten Filmwissenschaft kann man angesichts der Legende vom »Ewigen Juden« von einer Pathosformel sprechen, die in der Schwarzen Romantik bereits so weit etabliert war, dass das Lesepublikum das Auftauchen von heimatlosen und untot um die Welt wandernden (Krypto-)Judenfiguren, welche die Sinne der Protagonisten verwirren, in blindem Verständnis mit Gefühlen der Unheimlichkeit quittieren konnte. Hermann Kappelhoff und Hauke Lehmann erklären den Begriff der Pathosformel wie folgt:

For Aby Warburg, who coined the term »Pathosformel«, certain primal affects (fear, pain, and so forth) function as generic factors that find their expression in innumerable figurations of dynamic movement across the history of visual culture. Even if we do not share this anthropological explanation, the concept enables us to link aesthetic systems of reference, like genres, with the affective economy of political communities.¹⁸

Mit Hermann Kappelhoffs filmwissenschaftlichen Überlegungen zur Affektivität des Genrekinos kann man den literarischen Antisemitismus und die von ihm evozierten Emotionen als Modulationen eines individuellen Empfindens definieren, das stets mit einer kollektiven Gefühlswelt der Rezipienten in ihrer jeweiligen Zeit verwoben bleibt. Auch der literarische Antisemitismus als komplexe Mixtur poetischer Genres wäre demnach mit Kappelhoff »als dynamischer Prozess permanenter Refigurationen dieser Modalitäten zu verstehen und keineswegs als regelpoetisches System«¹⁹ beschreibbar. Wie die späteren cineastischen und genrepoetischen

17 Vgl. Davison, Carol Margaret: *Anti-Semitism and British Gothic Literature*, New York 2004, S. 24f.

18 Kappelhoff, Hermann/Lehmann, Hauke: »Poetics of affect«, in: Jan Slaby/Christian von Scheve (Hg.): *Affective Societies. Key Concepts*, London 2019, S. 210–219; hier S. 216.

19 Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*, Berlin/Boston 2016, S. 104.

Konventionen, die Kappelhoff analysiert, spielte auch schon der literarische Antisemitismus des 19. Jahrhunderts mit changierenden »mythologischen, ideologischen, kulturkritischen oder soziopsychologischen Narrativen«, kurz: »Genres sind Medien der gemeinschaftlichen Verfertigung einer gemeinsamen Welt.«²⁰ Womit die Filmwissenschaft eine Definition geliefert hätte, die nicht nur auf die Schauerliteratur, sondern nebenbei auch auf den außerliterarischen Antisemitismus allgemein anwendbar ist. Schließlich besteht auch der Reiz des Judenhasses für seine Anhänger seit jeher darin, eine gemeinschaftliche »Verfertigung einer gemeinsamen Welt« zu bewerkstelligen, also einen kognitiven Welterklärungsrahmen zu konstruieren, der aufgrund seines phantasmatischen und verschwörungsmýthischen Charakters mit Realitätsanspruch noch dazu besonders starke Gemeinschaftsgefühle ermöglicht.

Solche Emotionen finden, so könnte man im Anschluss daran aus einer literaturwissenschaftlichen Perspektive formulieren, Ausdruck in ästhetischen Referenzsystemen oder Reizkonfigurationen wie bestimmten Skripten, Geschichten, Mythen, Legenden oder eben auch deren Adaptionen in Genres wie der Schauerliteratur, die sich in solchen Pathosformeln verdichten und die dabei in nicht zu unterschätzender Weise eng mit politischen Gemeinschaften oder auch »Imagined Communities« (Benedict Anderson) bzw. Gefühlskulturen verbunden sind. Im vorliegenden Fall soll nun exemplarisch der Bogen von Beispielen aus der zeitgenössischen politischen Publizistik (u.a. Ernst Moritz Arndts) nach 1800 als Ausdruck der Emotionskultur des Frühantisemitismus zum zeitgleich boomenden Genre der Schauerliteratur geschlagen werden.

II. Eine »moralische Lenkung« auf dem Weg in eine ungewisse neue Zeit

Mit dem Begriff des Theoretikers der Emotionsgeschichtsschreibung William Reddy aus seiner grundlegenden Studie *The Navigation of Feeling* (2001) kann man in der Zeit um 1800 von einer zunehmend engen Begrenzung möglicher emotionsrelevanter Aussagen²¹ über Juden oder jüdische Figuren ausgehen. Zugleich vereinheitlichten sich die potentiellen affektiven Reaktionen des Lesepublikums auf Letztere, womit man mit Reddy von einem spezifischen »emotional regime« sprechen kann, in dessen Kontext Hoffmanns berühmte Schauererzählungen entstanden.²²

20 Ebd., S. 106.

21 Hier zitiert nach Bähr, Andreas: »Historische Gefühlskulturen«, in: Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels/Hauke Lehmann/Christina Schmitt (Hg.): *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin 2019, S. 299–311; hier S. 302.

22 Mit dieser These soll hier keineswegs einer Homogenisierung oder Essentialisierung der gesamten Gesellschaft um 1815 das Wort geredet werden (vgl. ebd., S. 304). Vielmehr geht es darum, eine Emotionskultur besser zu verstehen, in der Schauerromane Variationen des

Die von Davison angedeuteten späteren Entwicklungen im 20. Jahrhundert lassen sich letztlich nur schwer verstehen, wenn man nicht diese emotionsgeschichtlichen Ursprünge in Betracht zieht: Die Literatur der Angst um 1800 zeugt nach Lars Koch von einem »zutiefst verunsicherten Ich, das sich in der mit unbekannten Komplexitätsniveaus aufwartenden Welt symbolisch neu einrichten« müsse. Sie fokussiere die »psychische Grundierung eines Subjekts, dessen Schicksal nicht mehr der Religion anvertraut werden kann, sondern angesichts eines Netzwerks von negativen Komplementäreigenschaften – Trieb, Aggression, (Selbst-)Hass, Ich-Spaltung – der direkten moralischen Lenkung« bedürfe.²³

Der vorliegende Aufsatz soll nun dieser »moralischen Lenkung« durch das Medium des literarischen Antisemitismus genauer nachgehen, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit jener der Schwarzen Romantik in bis dato nur unzureichend untersuchter Weise überschneidet: Gesetzliche, progressive Zielvorgaben des gleichzeitigen Zeitalters der jüdischen Emanzipation konnten insbesondere durch typische Emotionalisierungsstrategien der Schauerliteratur als soziale und politische Reformprozesse ästhetisch unterlaufen und gestört werden. Mit ihrer spezifischen Affektpoetologie versuchte die deutschsprachige Schauerliteratur der Romantik dazu in der Tat »latente Alternativen ins Bewusstsein« zu rücken, wie es Koch formuliert,²⁴ die allerdings im spezifischen Kontext des Frühantisemitismus für die jüdische Minderheit in Europa überaus bedrohliche Folgen haben konnten, wie sich spätestens 1819 bei den sogenannten »Hep-Hep-Unruhen« konkret zeigen sollte.²⁵

Diese »bedeutendste Welle antijüdischer Ausschreitungen im frühen 19. Jahrhundert« wurde seinerzeit als Rückfall ins »finstere Mittelalter« empfunden und war laut Werner Bergmanns Darstellung »Ausdruck einer aktuellen gesellschaftlichen Konfliktsituation«.²⁶ Historiker urteilen heute, die Pogrome, die sich bis 1821 von den Rheinprovinzen, Orten in Frankreich und dem Frankenland über Preußen und die Freie Stadt Krakau bis nach Dänemark und sogar nach Odessa ausbreiteten, hätten sich »gegen den Zuzug bzw. den Aufstieg jüdischer Konkurrenz« gewehrt und damit »die althergebrachte ständische und zünftige Ordnung gegen emanzipatorische Veränderungen« verteidigt, die »man als bedrohlich wahrnahm«.²⁷

Unterbelichtet bleibt in diesem Krisen-Szenario allerdings der halluzinatorische Einfluss antisemitischer Paranoia bzw. der jenseits solcher Realkonflikttheo-

»Ewigen Juden« als Pathosformel der Furcht einzusetzen beginnen, weil damit eine betreffende emotionale Reaktion auf solche Texte angenommen und offenbar auch wahrscheinlich wurde.

23 L. Koch: Angst in der Literatur, S. 239.

24 Ebd., S. 237.

25 Vgl. Bergmann, Werner: Tumulte/Exzesse/Pogrome. Kollektive Gewalt gegen Juden in Europa 1789–1900, Göttingen 2020, S. 137–183.

26 Ebd., S. 137.

27 Ebd., S. 182.

rien an der Bildung von Angst-, Feind- und Fremdbildern teilhabenden fiktionalen Literatur und ihrer populären zeitgenössischen Genres. Meine Hypothese lautet, dass kollektive Emotionen, wie sie der Antisemitismus erzeugt, in jener Zeit in besonderem Maße auf sozialen Einübungsprozessen in Gruppen oder Gesellschaften von Leser:innen basierten, wie sie insbesondere die fiktionale Literatur ermöglicht. Diese ästhetischen Aushandlungs- und Affektkanäle waren für die Genese des modernen Antisemitismus im 19. Jahrhundert zentral – und weniger angebliche reale Konflikte zwischen der nicht jüdischen Mehrheitsgesellschaft und der kleinen jüdischen Minderheit. Der Antisemitismus war in seiner zweitausendjährigen Geschichte schließlich schon immer bloße Fiktion und hatte niemals eine faktisch nachvollziehbare Basis.

III. Fünf Thesen zur Funktionsweise des literarischen Antisemitismus in der Schauerliteratur

Um einige zentrale Fragestellungen des vorliegenden Bandes aufzugreifen, seien hier als Schlussfolgerung aus den vorangegangenen historischen Herleitungen die fünf folgenden Ausgangsthese ausformuliert: Zum einen wurde der literarische Antisemitismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem distinkten Kennzeichen bzw. einer charakteristischen Ressource von Skripten der Angst, des Ekels und des Hasses gegenüber explizit oder, in den meisten Fällen, gezielt nur implizit als solchen erkennbaren Judenfiguren. Der literarische Antisemitismus avancierte in diesem erzählerischen Spiel mit der Furcht bereits zu einem »kulturellen Code« (Shulamit Volkov): In der Schauerliteratur funktionierten antisemitische Pathosszenen als resonanzträchtiges Entertainment-Element, das bewusst oder unbewusst Eingang in einschlägige Texte fand. Zum anderen lassen sich anhand entsprechender literarischer Darstellungen und ihrer Emotionalisierungsstrategien historiographische Aussagen über die kaum zu überschätzende kulturelle Rolle des Antisemitismus in der Zeit der Befreiungskriege und dieser Frühphase der auf der Schaffung besonderer Feindbilder beruhenden deutschen Nationsbildung treffen.

Drittens: Grotoske, monströse Körperbilder, die bizarre Darstellung verzerrter, »undeutscher« sprachlicher Ausdrucksweisen und die Beschreibung jüdisch konnotierter Schauplätze als Insignien des Bösen spielen in solchen schauerliterarischen Texten (sowie auch in späteren Horror- oder Vampirfilmen des 20. und 21. Jahrhunderts) stets eine wichtige Rolle.

Wie Cathy S. Gelbin in ihrer lesenswerten Studie *The Golem Returns*²⁸ herausgearbeitet hat, ist viertens der ursprünglich jüdische Golem-Mythos in der (deutsch-

28 Gelbin, Cathy S.: *The Golem Returns. From German Romantic Literature to Global Jewish Culture*, 1808–2008, Ann Arbor 2011.

sprachigen) Schauerliteratur virulent: Der Stoff wurde von den Romantikern intertextuell instrumentalisiert, als Affekt-Booster adaptiert und zunehmend mit anti-jüdischen Diskursen verwoben, die das Judentum mit Hexerei und obskuren spirituellen Machenschaften in Verbindung brachten.²⁹ Dabei spielten nicht nur Vorstellungen des in Zuge dessen entstehenden modernen Antisemitismus, sondern nach wie vor auch christlich-antijudaistische Stereotype eine zentrale Rolle – transportiert durch Plots, die nahelegen, dass die jüdisch konnotierten Bösewichte für ihre teuflischen Experimente, ihre schwarze Magie bzw. ihre häretischen Verstöße gegen die göttliche Ordnung zur Rechenschaft zu ziehen bzw. zu eliminieren seien. Um das Grauen im Lesepublikum nur noch weiter zu erhöhen, geschieht dies in den Plots jedoch oft nicht.³⁰

Das andere christlich grundierte Gothic-Narrativ, das gerne mit diesen Emotionalisierungsstrategien verbunden wurde, ist das erwähnte Phantasma des ›Ewigen Juden‹, mit dessen Hilfe die Imaginationen und Emotionen der Leser:innen in ähnlicher Weise stimuliert werden können.³¹ Last but not least überschneiden sich diese affektiven Figurationen bis in die heutige Zeit oft: Golem-, Roboter- oder Monster-Experimentatoren werden gerne (implizit) als ›Ewige Juden‹ dargestellt, genauso wie ihre grotesken Geschöpfe: Sowohl der ›Ewige Jude‹ als auch Golem-Figurationen verschiedenster Art funktionierten beiderseits als Auslöser von Gefühlen des Unheimlichen *par excellence*, und zugleich als ein ideales affektives Symbol für Pathoszenen des literarischen Antisemitismus.

Fünftens: Aus dieser erzählerischen Konstellation ergaben sich Emotionalisierungsmethoden, die beim Publikum auf typische antimoderne und antiaufklärerische Ressentiments der Zeit zielten und damit bereits auf säkulare Aspekte des modernen Antisemitismus am Ende des 19. Jahrhunderts vorauswiesen. Jüdisch konnotierte *Mad-Scientist*-Figuren wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* wurden nicht zuletzt für das sich intermedial weiterentwickelnde Science-Fiction- und Fantasy-Genre des 20. und 21. Jahrhunderts wegweisend und etablierten, wie etwa in Fritz Langs *Metropolis*, eine überaus langlebige Darstellungskonvention zwecks Evokation von Unheimlichkeit und Angst.³²

29 Ebd., S. 8.

30 Vgl. ebd., S. 9.

31 Siehe L. Lampert-Weissig: Sarah Perry's Melmoth, S. 660.

32 Vgl. dazu neben der zitierten Studie von Carol Davison, die den Text nur beiläufig erwähnt, auch Süsselbeck, Jan: »Schöne Augen. Emotionalisierende Figurationen des Ewigen Juden in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*«, in: Stefanie Schüler-Springorum/Jan Süsselbeck (Hg.): Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie, Göttingen 2021, S. 42–83 sowie Süsselbeck, Jan/Hahn, Hans-Joachim: »Ekel und Abscheu. Zur Affektpoetik des literarischen Antisemitismus in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*«, in: Claudia Liebrand/Thomas Wortmann (Hg.): E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 28 (2020), S. 46–67.

IV. Angstlust und andere gemischte Gefühle im frühen 19. Jahrhundert

Nicht nur filmische Genres, sondern auch literarische Pathoszenen wie diejenigen, die auf der Ahasver-Legende beruhen, lassen sich nie genau »bestimmten Gefühlen zuordnen, sondern bezeichnen eine Konfliktspanne, die höchst gegensätzliche Affektwerte umfassen kann«.³³ Es dreht sich dabei laut Thomas Anz um – u.a. bei Friedrich Schiller so genannte – gemischte Gefühle. Die Angstlust sei ein »Beispiel dafür, dass es sich dabei eigentlich nicht um eine Lust, sondern um je unterschiedliche und phasenverschobene Mischungen aus verschiedenen Lüsten« handelt.³⁴ In dieser Angstlust, deren Zusammenhang insbesondere mit ambivalenten Gefühlen nahe liegt, die der literarische Antisemitismus auslöst, geht es um die Verquickung starker emotionaler Gegensätze: »Neben Traurigkeit, Ekel oder auch Ärger gehört vor allem Angst zu jenen Emotionen, die einerseits gemieden werden, andererseits unter bestimmten Bedingungen Vergnügen bereiten, denen man sich daher gerne freiwillig aussetzt und die man zuweilen sogar suchtartig genießt«.³⁵

Im literarischen Antisemitismus ist die Emotion der Angst z.B. eng mit derjenigen des Hasses und extremen Affekten wie dem Ekel verbunden. Thomas Anz hat darauf hingewiesen, dass die Aggressionslust als gemischtes Gefühl stets auf moralischen Prämissen beruhe, die es erlauben, normalerweise tabuisierte Gewaltakte straflos zu imaginieren.³⁶ Es liegt auf der Hand, dass auch der Antisemitismus genau auf derartigen pseudo-moralischen Annahmen beruht. Angst, Hass, Zorn und Wut sind, so Hartmut Böhme, »moral senses«.³⁷ Antisemiten agieren stets aus dem Gefühl heraus, eine ethisch dringend gebotene Notwehr gegenüber einer trickreichen Übermacht zu üben, einen verschwörerischen, sabotierenden Staat im Staate bzw. »Deep State« zu bekämpfen oder auch eine ansteckende Krankheit zu eliminieren, die den eigenen Körper, die eigene Psyche oder den gesamten »Volkskörper« bedrohe oder bereits letal befallen habe.

Antisemiten treten dieser auf bloßen Fiktionen und Projektionen beruhenden Angst gerne mit dem Impetus einsamer Kämpfer für Frieden und Gerechtigkeit entgegen. Antisemiten sind ihrem Selbstbild nach stets altruistische und zukunftsorientierte Weltverbesserer, sie kämpfen für die Zukunft ihrer Kinder und Kindeskin- der, gegen den Krieg und für den Weltfrieden, gegen Kolonisierung und gegen die bösen Mächte des Kapitalismus, für Gerechtigkeit, für den Schutz der Natur und

33 H. Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 137.

34 Anz, Thomas: »Angstlust«, in: Lars Koch (Hg.) Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 206–216; hier: S. 216.

35 Ebd., S. 206.

36 Ebd., S. 212.

37 Böhme, Hartmut: »Kulturgeschichte der Angst«, in: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 275–282; hier S. 276.

der Tiere, für die Gesundheit und für das Gute in der Welt. Sie sehen sich dabei gerne als so etwas wie nationale Ökologen, demokratische Reformer oder progressive Bildungspolitiker.

Ansätze zu derartigen Phantasmen und den darauf gründenden, ambivalenten emotionalen Regimen breiteten sich auch bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts schon aus – etwa unter den Mitgliedern der Deutschen Tischgesellschaft, die 1811 von Achim von Arnim und dem Staatstheoretiker Adam Heinrich Müller in Berlin gegründet wurde. Der Herausgeber einer kritischen Ausgabe der Reden dieser offenen antisemitischen Gesellschaft, Stefan Nienhaus, konnte zeigen, dass die Mehrzahl der Mitglieder als Judenhasser keineswegs radikalisierte Außenseiter waren, sondern zu den Protagonisten der preußischen Reformpolitik zählten.³⁸ Hinzu kam ein *Who is Who* der Literaten der Zeit: Neben dem Initiator Arnim frequentierten Autoren wie Clemens Brentano oder E.T.A. Hoffmann die Treffen der Tischgesellschaft oder kamen zumindest einmal zu Besuch.³⁹

V. Der zeitgenössische Kontext der Freiheitskriege und des Frühantisemitismus

Ernst Moritz Arndt, ein radikaler zeitgenössischer Vertreter des Frühantisemitismus und zugleich Dichter der Freiheitskriege gegen Napoleon sowie als junger Mann aufklärerischer Anhänger der Französischen Revolution und Kritiker der schwedischen Leibeigenschaft, sah sich selbst gewiss als einen Vorkämpfer der Gerechtigkeit – wenn er dies ab 1813 auch mit der einschränkenden Prämisse tat, dass eine solche Moral lediglich exklusiv im Sinne der Blutreinheit und territorialen Selbstbestimmung des zu seiner Zeit von ihm mitkonstruierten deutschen Volkes zu gelten habe. Arndts Moral galt also nicht für Juden, sondern nur gegen sie.

38 Vgl. Nienhaus, Stefan: »Die Geschichte der deutschen Tischgesellschaft«, in: Ders. (Hg.): Ludwig Achim von Arnim. Texte der deutschen Tischgesellschaft. Ludwig Achim von Arnim: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, Band 11, Tübingen 2008, S. 246–294; hier S. 254.

39 Siehe Nienhaus, Stefan: Geschichte der deutschen Tischgesellschaft, Tübingen 2003, S. 15. Nienhaus gibt an, dass E.T.A. Hoffmann am 24. Januar 1815 »wahrscheinlich« zu Gast bei einer Festveranstaltung der Deutschen Tischgesellschaft war. Gerhard R. Kaiser ist sich dagegen sicher, dass die in Hoffmanns Tagebuch mit diesem Datum erwähnte »deutsche Gesellschaft die antisemitisch geprägte Christlich-deutsche Tischgesellschaft Achim von Arnims war.« Siehe Kaiser, Gerhard R.: »Illustration zwischen Interpretation und Ideologie. József von Divékys antisemitische Lesart zu E.T.A. Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober*«, in: Maria Moog-Grünewald/Christoph Rodiek (Hg.): Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen, Frankfurt a.M. u.a. 1989, S. 145–166; hier S. 157.

Die Verdrängung dieses letzteren Teils der nicht zu unterschätzenden Wirkungsgeschichte Ernst Moritz Arndts im 19. Jahrhundert verweist laut Walter Erhart und Arne Koch auf »durchaus »empfindlich« zu nennende« Lücken im kulturellen Gedächtnis der Deutschen.⁴⁰

Um den damit verbundenen ideologischen Diskurs der Zeit zu verstehen, in dessen Kontext die deutschsprachigen Romantiker schrieben, lohnt sich hier ein kurzer Blick auf Arndts Schrifttum. In dessen 1814 veröffentlichtem *Blick aus der Zeit auf die Zeit* gibt es ein Kapitel mit dem Titel »Noch etwas über die Juden«. Arndt empfiehlt in seinem Buch, eine Vermischung des deutschen Volksstammes, den er als homogene Gruppe konstruiert, die durchweg etwas »Treues, Gemüthliches, Zuverlässiges«⁴¹ habe, mit den Juden tunlichst zu vermeiden. Arndt stellt sich in seinem Kapitel über das Judentum, das also charakteristischerweise eher eines über die Konstruktion einer autonomen deutschen Wir-Gruppe als über die attackierte Minderheit ist,⁴² bereits explizit vor, man könne das deutsche Volk ethnisch säubern.

Dahinter verbirgt sich das AngstszENARIO einer Verunreinigung, der Übernahme der eigenen Kultur durch das absolut Fremde. Heute würden rechte Verschwörungsideologen an dieser Stelle wohl den »Großen Austausch« erwähnen. Arndts Behauptungen erinnern damit an die Far-Right-Slogans der Nazis, die 2017 im amerikanischen Charlottesville »Jews will not replace us« skandierten:

Die Juden als Juden passen nicht in diese Welt und in diese Staaten hinein, und darum will ich nicht, daß sie auf diese ungebührliche Weise in Deutschland vermehrt werden. Ich will es aber auch deswegen nicht, weil sie ein durchaus fremdes Volk sind und weil ich den germanischen Stamm so sehr als möglich von fremdartigen Bestandteilen rein zu erhalten wünsche.⁴³

Am besten wäre es laut Arndt gewesen, wenn die Juden »unser herrliches und reines Volk« als »fremdartiger Theil« nie berührt hätten.⁴⁴ An der Stelle setzen auch schon die Panik schürenden Krankheitsmetaphern ein, die den Hass mit Ekel mischen sollen: Die jüdische Einwanderung sei »ein Unheil und eine Pest unseres Vol-

40 Erhart, Walter/Koch, Arne: »Eine Amnesie mit Folgen: Transnationale Wiederentdeckungen Ernst Moritz Arndts im Kontext von Werk- und Zeitgeschichte«, in: Dies. (Hg.): Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Deutscher Nationalismus – Europa – Transatlantische Perspektiven, Tübingen 2007, S. 1–14; hier S. 6.

41 Arndt, Ernst Moritz: *Blick aus der Zeit auf die Zeit*, Germanien 1814, S. 156.

42 Vgl. Ferber, Thorbjörn: *Nationaler Antisemitismus im literarischen Realismus*, Berlin 2014, S. 21: »Texte sind Ausdruck der eigenen imaginierten Kultur und ihrer Wertzuschreibungen gegenüber dem Unvertrauten und/oder Nicht-Zugehörigen. Damit treffen sie unabdingbar Aussagen über das kulturelle Selbstbild.«

43 E.M. Arndt: *Blick aus der Zeit*, S. 188.

44 Ebd., S. 190.

kes«. ⁴⁵ Die Juden seien eine »Plage und ein Verderben«, ⁴⁶ sie kämen aus »allen Gegenden Europas«, allerdings »vorzüglich vom Osten her, nemlich aus Polen«. ⁴⁷ Von hier aus strömten sie zum deutschen Mittelpunkt des Kontinents, den sie »mit ihrem Schmutz und ihrer Pest zu überschwemmen drohen«. ⁴⁸

Vermischung führe hier zu Dekadenz – und auch dies ist ein Gedanke, den man lange Zeit eher im rassistisch begründeten Antisemitismus am Ende des 19. Jahrhunderts vermutet hätte: Jede »zu häufige Mischung der Völker mit fremden Stoffen« sei »durchaus ein Verderben, das widerstreitende Triebe und Anlagen hervorbringt und die Eigenthümlichkeit und Kraft des Charakters eines Volkes zerstört«. ⁴⁹

Nicht zuletzt greift Arndt in seinem Pamphlet die angebliche Nicht-Sesshaftigkeit der Juden auf und externalisiert das Judentum erneut im Sinne des Ahasver-Mythos: »Verknechtet, verachtet, verabscheut, wurden sie schon im ersten und zweiten christlichen Jahrhundert über die Länder zerstreut, und sind seitdem als zerstreute Wanderer in der Fremde geblieben.« ⁵⁰

Erstaunlich ist an diesen schrillen Warnungen vor einer Integration des Judentums und vor einer Vermischung mit diesem angeblich verderblichen Volk vor allem Arnolds Erbgut-Argumentation gegen eine Kreuzung »widerstreitender Anlagen«, lange vor dem Auftauchen der Darwin'schen Evolutionstheorie (1859). Vergleichbar abschreckende Formen der »Judaisierung« der Deutschen durch gefährliche Kontakte zum Judentum finden sich als Pathoszenen der Abscheu aber eben durchaus schon in der Literatur des frühen 19. Jahrhunderts, wenn auch meist noch in phantasievollen symbolischen Übersetzungen, die meist lange nicht so aggressiv klingen wie Arnolds propagandistische Angriffe – sieht man einmal von Achim von Arnims berühmter Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* in der Deutschen Tischgesellschaft ab (1811). ⁵¹

Gleichwohl sind auch literarische Schriften wie Arnims gerne mit schauerliterarischen Elementen arbeitende Texte der Zeit im skizzierten Zeitkontext der Genese des modernen Antisemitismus zu lesen: Sowohl Arnims Rede als auch Arnolds hier beispielhaft vorgestellte Hass-Schrift gegen eine Integration von Juden in jenem »Germanien«, in dem diese laut Vorsatzblatt 1814 erschienen ist, darf zu jenen erwähnten antisemitischen Reaktionen auf Dohms erwähnte Aufklärungsschrift

45 Ebd.

46 Ebd., S. 193

47 Ebd., S., 199.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 191.

50 Ebd., S. 194.

51 Vgl. hierzu auch Koch, Lars: »Achim von Arnims Rede ›Über die Kennzeichnung des Judenthums‹«, in: Wolfgang Benz/Brigitte Mihok (Hg.): Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Vergangenheit und Gegenwart. Bd. 7: Film, Theater, Literatur und Kunst, Berlin/New York 2013, S. 708–711.

zwanzig Jahre vorher gerechnet werden. Zu der Zeit, als Autoren wie Hoffmann ihre Schauerliteratur verfassten, waren Hetzschriften wie die Arndts also keineswegs mehr Randphänomene, sondern Ausdruck eines bereits seit Jahrzehnten florierenden Schrifttums, dem selbst ein Klassiker wie Johann Wolfgang Goethe teils wohlwollend folgte.⁵²

VI. Angst vor dem »Ewigen Juden«: E.T.A. Hoffmanns *Artushof*, *Die Elixire des Teufels* und *Der Sandmann*

Im Folgenden möchte ich mich auf eine Skizzierung von Angst-Skripten beschränken, wie sie für die romantische Schauerliteratur in der Folge dieser ideologischen und politischen Entwicklungen der postnapoleonischen Ära typisch wurden und bei E.T.A. Hoffmann paradigmatisch aufscheinen. Wichtig ist es hierbei, die Literarizität dieser Texte und ihrer spezifischen Mittel der Angsterzeugung im Auge zu behalten. Dazu zählt eine gezielt betonte Obskurität negativer Figurenzeichnungen, anhand derer die wahre Identität furchteinflößender Antagonisten (zunächst) nur gemutmaßt werden kann. Auf der anderen Seite gibt es aber auch gezielte pejorative Darstellungen: Mal werden Hoffmanns dämonische Figuren explizit als jüdisch identifiziert, mal nicht.

Im *Artushof* (1816) begegnet z.B. ein unbedarfter Jüngling mit dem sprechenden Namen Traugott einem unheimlichen alten Maler mit einem stereotypen »krausen Barte« und einem »schwarzen Mantel«, der sich mit seiner als Sohn verkleideten Tochter in der Börse von Danzig, dem Artushof, herumdrückt und bezeichnenderweise unsinnige Aktienverkäufe tätigt.⁵³ Traugotts designierter Schwiegervater, ein angesehener Geschäftsmann, hält den verdächtigen bärtigen Greis deshalb auch »schlechtweg für einen polnischen Juden«. Es handelt sich den eigenen Angaben des beargwöhnten Mannes nach jedoch um den »deutsche[n] Maler Godofredus Berklinger«, der im Artushof hängende Gemälde geschaffen haben will, die verstörenderweise 200 Jahre alt sind.⁵⁵ Tatsächlich laufen Berklinger und seine verkleidete Tochter auch stets in altdeutscher Kleidung umher.

52 Vgl. Wilson, Daniel W.: Goethe und die Juden. Faszination und Feindschaft, München 2024; vor allem das Kapitel über Goethes persönliche Bewunderung für den radikalen Antisemiten Jakob Friedrich Fries: »Rückschläge der Emanzipation in der postnapoleonischen Ära«, S. 139–158.

53 Hoffmann, E.T.A.: »Der Artushof«, in: E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder, hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001, S. 177–208; hier S. 189.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 190.

Es handelt sich also bei diesem Maler im Artushof offenbar um einen Wiedergänger, wobei der Text den konkreten Verdacht in den Leser:innen erwecken soll, dass Berklinger Ahasver sei, der »Ewige Jude«. Tatsächlich waltet ein uralter Fluch über dem Maler, dem ein grässlicher Tod erst in dem Moment prophezeit ist, in dem sich seine Tochter verlieben wird.⁵⁶ Bis dahin vermag der alte Maler jedoch genau wie z.B. auch Hoffmanns Gruselfiguren-Trio im *Sandmann* plötzlich mit seiner androgynen Tochter von der Bildfläche zu verschwinden, und das vom Erzähler dazu gewählte teuflische Attribut spricht Bände:

Alle Nachforschungen, wo sie geblieben, waren vergebens, kein Lohnkutscher hatte an Personen, wie Traugott sie beschrieb, Pferde und Wagen vermietet, selbst an den Toren konnte er nichts Bestimmtes erfahren; kurz Berklinger war verschwunden, als sei er auf dem Mantel des Mephistophiles davongeflogen.⁵⁷

Wichtig an den hier nur andeutbaren auffälligen Kongruenzen zwischen verschiedenen Hoffmann-Texten aus den 10er-Jahren des 19. Jahrhunderts ist die Beobachtung, dass es sich stets um Vexierbilder »des Juden« handelt, um oszillierende Figuren von Stereotypen, die oftmals gerade dadurch eine erhöhte Unheimlichkeit erzeugen, dass ihre genauere Herkunft nur vermutet werden kann, jedoch niemals im Text definitiv bestätigt wird. Uneindeutig sind damit auch die Emotionen, die diese Texte im Leser zu erzeugen versuchen. *Der Artushof* beispielsweise ist vom Ton her ein eher heiterer Text, in den sich durch die befremdlichen Auftritte des alten Malers jedoch beängstigende und beklemmende Farben mischen, zumal man als Leser:in offensichtlich um den naiven Traugott fürchten soll, der dem ungeschickten Börsenhändler Berklinger ohne jede Not aus der eigenen Tasche treuherzig Geld für dessen Verluste zahlt.⁵⁸ Die Leser:innen wissen darüber aufgrund der Andeutungen des heterodiegetischen Erzählers an dieser Stelle bereits mehr als der gutmütige Traugott, so dass sich die Rezipient:innen um die Figur des ehrlichen und hilfsbereiten deutschen Jünglings Sorgen zu machen beginnen.

Prototypisch nimmt sich hier auch das Beispiel von Hoffmanns fiktivem Memoiren-Roman *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816) aus, in dem abermals ein geheimnisvoller anonymer Maler auftritt, der sich als geisterhafter, untoter Ahne im mönchischen Protagonisten Medardus spiegelt und aufgrund seiner expliziten Charakterisierung als »Ahasverus« von der Komparatistin Mona Körte bereits im Kontext

56 Was dann schließlich auch eintritt, siehe ebd., S. 205, als Berklinger mit einem »dumpfen Schrei« umfällt und »mausetot« ist: »Er soll sehr hässlich ausgesehen haben – ganz blau und blutig, weil ihm, man weiß nicht wie, eine Pulsader gesprungen war.«

57 Ebd., S. 196.

58 Ebd., S. 188f.

dieses gängigen Mythos der Gothic-Literatur des 19. Jahrhunderts interpretiert worden ist, also der Figur des ›Ewigen Juden‹.⁵⁹

Bei seinem ersten verstörenden Auftritt während einer Predigt von Medardus im Kapuzinerkloster zu B. wird die (abermalige) Teufelsfigur des (angeblichen) ›Ewigen Juden‹ in Hoffmanns Roman in bewährter stereotyper Weise eingeführt,⁶⁰ wobei nicht nur die schauerliterarischen Attribute auffallen, sondern auch, wie ausführlich hier der autodiegetische Erzähler seine eigenen Angstgefühle beschreibt, die sich wiederum auf die Leser:innen übertragen sollen. Ein mysteriöser, bedrohlich wirkender Mann inmitten der lauschenden Gemeinde, der Medardus durch sein bloßes Erscheinen aus dem Konzept bringt, hat etwas »Furchtbares – Entsetzliches« – der erschrockene Redner fühlt sich »wie von eiskalten grausigen Fäusten gepackt«, während plötzlich »Tropfen des Angstschweißes« auf seiner Stirn stehen und sich seine Rede immer mehr verwirrt, bis zur Ohnmacht auf der Kanzel, in »der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung«.⁶¹

Der hier als emotionalisierender literarischer Archetypus erscheinende Ahasver vermag es also, selbst einen glänzenden theologischen Rhetor so sehr zu verwirren, dass dieser nicht mehr richtig sprechen kann. Das bloße Auftauchen Ahasvers wirkt wie eine ansteckende Krankheit auf den Redner, der bald keinen zusammenhängenden Satz mehr hervorbringen und überhaupt keine Predigten mehr halten kann. Der unheimliche Gast hat einen nachhaltigen Einfluss auf Medardus, und wie sich später herausstellt, sind beide Figuren sogar verwandt oder bis zu einem bestimmten Grad identisch. Die Figur des ›Ewigen Juden‹ weist also alarmierende Anteile des Eigenen auf, was sie auch für die zeitgenössischen Leser:innen erst so besonders be-

59 Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners*. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier, Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse, Redaktion Rudolf Mingau, Berlin/Weimar 1982, S. 117. Vgl. dazu auch Körte, Mona: »Die chimärische Genealogie. E.T.A. Hoffmanns *Die Elixire des Teufels*«, in: Mona Körte: *Die Uneinholbarkeit des Verfolgten. Der Ewige Jude in der literarischen Phantastik*, Frankfurt a.M./New York 2000, S. 186–211; hier S. 186. Auf den Aspekt des literarischen Antisemitismus in solchen Darstellungen geht Körte in dem Kapitel allerdings nicht weiter ein. Auch der Artikel im *E.T.A. Hoffmann-Handbuch* kommt ohne Diskussion dieser Aspekte aus. Siehe Barnickel, Claudia: »*Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus*[,] *eines Kapuziners*. Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815/16)«, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2015, S. 39–45.

60 Diese unheimliche Begegnung mit Ahasver als einem auffälligen Zuhörer einer christlichen Predigt in der Kirche findet sich schon in dem historischen Text *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* von 1602, stammt also aus der Frühen Neuzeit. Vgl. Körte, Mona/Stockhammer, Robert (Hg.): *Ahasvers Spur. Dichtungen und Dokumente vom Ewigen Juden*, Leipzig 1995, S. 9–14; hier: S. 9f.

61 E.T.A. Hoffmann: *Die Elixire des Teufels*, S. 38.

unruhigend gemacht haben dürfte. Der mysteriöse Maler findet in Medardus nicht nur ein Opfer, sondern auch einen Schüler.

Ähnlich verhält es sich mit Hoffmanns Figur Coppola in der Erzählung *Der Sandmann*, der zwar nicht explizit als jüdische Figur markiert wird, den Protagonisten Nathanael aber u.a. durch den Verkauf eines Fernglases zu seinem unfreiwilligen Adepten macht und zugleich als dessen mysteriöser Verfolger durch verschiedene Länder erscheint. Nathanael selbst trägt sogar einen hebräischen Namen, der als »Geschenk Gottes« übersetzbar ist und zugleich für einen der ersten Jünger Jesu steht, was die Janusköpfigkeit auch seines Charakters zwischen christlichen Identifikationsangeboten und Kontaminierungen durch das furchterregende Fremde schon andeutet.

Thomas Anz formuliert in seinem Versuch, mit Aristoteles nach einer Poetik der Emotionalisierung zu fragen u.a. die folgende, hier einschlägige Regel: »Literarische Texte evozieren Furcht, Scham oder Schuld, wenn sie Antipathieträger mit Merkmalen kennzeichnen, in denen ihre Adressaten eigene Merkmale wiedererkennen.«⁶²

Das Diktum wirft Licht auf die anzunehmende empathische Anteilnahme der Hoffmann-Leser:innen an bestimmten im Text beschriebenen Emotionen der (auch selbst keineswegs immer sympathischen) Protagonisten bzw. auf die zwiespältige Identifikation des Publikums mit ambivalenten Figuren. Zugleich erklärt die aristotelische Regel die potenzielle Angst der Leser:innen vor den auftretenden Antagonisten, die wiederum unheimliche Ähnlichkeiten mit den Protagonisten oder sogar den Leser:innen aufweisen können.

Dass Hoffmanns Protagonisten ihren jüdischen oder jüdisch konnotierten Antagonisten immer auch irgendwie ähnlich oder – wie in den *Elixieren des Teufels* – sogar mit ihnen verwandt oder sogar identisch zu sein scheinen, liest sich wie literarisches Anschauungsmaterial zu Sigmund Freuds These in seiner Studie zum Unheimlichen, dass dieses Gefühl stets auf »das Heimliche-Heimische«,⁶³ also etwas uns sehr Bekanntes, Eigenes und Verdrängtes verweise. Laut Freud ist das Unheimliche »irgendwie eine Art von heimlich«, und genau die Verdrängung dieses Eigenen wird durch seine Wiederkehr in Angst verwandelt, also aus einer Gefühlsmischung heraus, wie man sie auch in der Emotionalität der Hoffmann'schen Texte

62 Anz, Thomas: »Regeln der Sympathienlenkung. Normative und deskriptive Poetiken emotionalisierender Figurendarstellung«, in: Claudia Hillebrandt/Elisabeth Kampmann (Hg.): *Sympathie und Literatur. Zur Relevanz des Sympathiekonzeptes für die Literaturwissenschaft*, Berlin 2016, S. 153–167; hier S. 159.

63 Freud, Sigmund: »Das Unheimliche«, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe in zehn Bänden*, Band IV: *Psychologische Schriften*, hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M. 1970, S. 241–274; hier: S. 268. Vgl. dazu Seiler, Sascha: »Atmosphären. Theoretische Überlegungen zum Unheimlichen. Ernst Jentsch und Sigmund Freud«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 165–174; hier S. 166.

immer wieder angelegt findet.⁶⁴ Dazu passt nicht zuletzt, dass sich Freud ausführlich Gedanken über die Dichotomie zwischen fiktiven und tatsächlichen Realitäten macht und dabei insbesondere die Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung ins Auge fasst: Durch die Erzeugung einer Ungewissheit darüber, ob das Erzählte fantastisch oder wahr sei, schaffe die Fiktion »neue Möglichkeiten des unheimlichen Gefühls«. Seien die Leser:innen doch durch den Dichter »in besonderer Weise lenkbar«, und zwar »durch die Stimmung, in die er uns versetzt, durch die Erwartungen, die er in uns erregt«.⁶⁵

Die Begegnung des Eigenen mit dem gefürchteten Verdrängten sieht Freud bei Hoffmann als unerreichtem »Meister des Unheimlichen«⁶⁶ im Doppelgängermotiv verwirklicht, und er verweist dazu vor allem auf die *Elixire des Teufels*, einen Roman, der die »volle Verwirrung« seiner Leser:innen anstrebe, und zwar durch »Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung«.⁶⁷ Tatsächlich bietet dieser verworrene und teils seine eigene Handlung *ad absurdum* führende Schauerroman allerhand groteske Szenen, die Angst durch das Auftauchen von Doppelgängern des Protagonisten erzeugen sollen.

VII. Konklusion: Genre-Konventionen des Unheimlichen seit der Romantik

Ernst Moritz Arndts zitierte politische Attacken gegen einen halluzinierten jüdischen Krankheitskeim im deutschen Volk spiegeln als Projektion letztlich auch schon diese Unheimlichkeits-Strategie der Doppelgängerfiguren in der Romantik wider: Auch die Juden hatten sich laut Arndt längst eingenistet, sie waren verhängnisvollerweise bereits Teil des Eigenen geworden, und diese bereits stattgefundenen Vermischung mit ihnen zerstörte die guten Anlagen des Deutschtums angeblich nachhaltig. Auch Arndts politisches Manifest ist damit pure Fiktion und zugleich eine affektive Horror-Fantasie. Ähnlich übersetzte die Schauerliteratur der Schwarzen Romantik als drängend und beängstigend empfundene Ambivalenzen der Moderne in unheimlich wirkende Spiegelungen des Eigenen und Fremden – in Figurationen des Bösen, die den nicht jüdischen Protagonisten dieser Texte als beunruhigend ähnlich erschienen.

Progressive gesetzliche Zielvorgaben des Zeitalters der jüdischen Emanzipation nach dem publizistischen Vorstoß Christian Wilhelm Dohms im späten 18. Jahrhundert konnten so als soziale und politische Ordnungsprozesse ästhetisch auf subtile und zugleich emotional besonders aufwühlende Weise in Frage gestellt werden.

64 Vgl. S. Freud: Das Unheimliche, S. 250 und S. 263f.

65 Ebd., S. 273.

66 Ebd., S. 257.

67 Ebd.

Angst in der Literatur und als Emotionalisierungsstrategie von Literatur kann dabei auf den Fluchtpunkt sehr heftiger, spezifischer Affekte wie den Hass zielen und bei aller möglichen Kunstfertigkeit ihrer Darstellungsformen soziokulturelle und ideologische Entwicklungen kommentieren bzw. beeinflussen, die sich weit jenseits des Wahren, Guten, Schönen bewegen.

Im spezifischen Blick auf den *Sandmann* und die dortige Golem- und Homunculus- bzw. Roboter-Geschichte liegt es im Sinne einer abschließenden komparatistischen Weiterung dieses analytischen Horizonts nahe, auf die Nähe des Plots zu Mary Shelleys zeitgenössischem Roman *Frankenstein* (1818) hinzuweisen. Man kann aber mit Carol Margaret Davison auch an die spätere Filmgeschichte denken, um auf die lange Tradition dieses Cyborg-Grusel-Skripts zu verweisen, insbesondere auf Fritz Langs und Thea von Harbous frühen Science-Fiction-Film *Metropolis*, in dem der Erschaffer einer artifiziellen verführerischen Frau (Olimpias Erbin nach Hoffmanns *Sandmann*, der Maschinen-Maria) bezeichnenderweise in einem Haus residiert, das nicht nur an ein solches im Prager Ghetto (und damit an den jüdischen Golem-Mythos) erinnert, sondern in dessen Labor über dem Frauen-Roboter auch noch ein stark an den Davidstern erinnerndes Symbol prangt, das zusätzlich auch noch die Eingangspforte des Gebäudes zierte.⁶⁸

Roboter werden in solchen Erzählungen oder Filmen traditionell mit der Unfähigkeit zu fühlen assoziiert. Ihr ›kaltes Herz‹ entspricht einem bereits zur Zeit der Romantik weit verbreiteten Topos, der auch im *Sandmann* zum Tragen kommt, wo vor allem Olimpia als emotionsloser Automat auftritt, den Nathanael nur deshalb lieben kann, weil er selbst durch Coppeliuss' und Coppolas Einfluss zu einer Art Cyborg geworden ist, dessen Wahrnehmung durch ein modernes Medium verzerrt wird, das er dem dubiosen fahrenden Händler Coppola überteuert abgekauft hat. Im literarischen Antisemitismus wird ein solches Erkalten der Gefühlsfähigkeit gerne mit jüdischem Einfluss, der pathologischen ›Judaisierung‹ christlicher Charaktere oder anderen judenfeindlichen Vorstellungen überblendet.⁶⁹

In ihrem Standardwerk *Empathy and the Novel* erinnert Suzanne Keen im Kontext vergleichbarer Genres an Ridley Scotts Maschinenmenschen-Film *Blade Runner* (1982), in dem unidentifizierbare Cyborgs das Gefühl haben, die ihnen durch ihre Konstrukteure eingepflanzten Emotionen, Erinnerungen und Identitäten seien real. Diese verfolgten Maschinen-Existenzen können von der Mehrheitsgesellschaft lediglich dadurch erkannt werden, dass sie bei einem Empathie-Test scheitern.⁷⁰ In *Blade Runner* haben diese Roboter also ebenfalls ein kaltes Herz, insofern sie einer

68 Vgl. J. Süselbeck: Das Haus mit dem Stern.

69 Siehe zur ausführlicheren Zurückverfolgung dieses Motivs des ›kalten Herzen‹ im Zusammenhang mit dem literarischen Antisemitismus auch den Beitrag von J. Süselbeck/H.-J. Hahn: Ekel und Abscheu.

70 Vgl. Keen, Suzanne: *Empathy and the Novel*, Oxford 2007, S. 6.

der wichtigsten menschlichen Emotionen, derjenigen der (altruistischen) Einfühlung in die Affekte eines anderen Menschen, genannt Empathie,⁷¹ unfähig sind. Frei von Empathie zu sein, schreibt Keen, lasse betreffende Figuren in der Populärkultur generell wie Monster oder Maschinen erscheinen: »In popular culture, lacking empathy often correlates with sociopathic behaviours, with the profile of serial killers, and with developmental disorders such as autism.«⁷² Um wenig später hinzuzufügen: »In the popular cultural view, lack of empathy spells social problems, danger to others, criminality, and inhumanity.«⁷³

Spätere Klassiker des Science-Fiction-Kinos wie Langs *Metropolis* oder auch Blockbuster der Hollywood-Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts wie *Blade Runner* deuten in ihren Affektszenarien auf vertrackte Weise intertextuell bzw. intermedial auf Hoffmanns Emotionalisierungsstrategien zurück, ohne damit notwendigerweise in allen Fällen selbst offen antisemitische Narrative zu bedienen. Letztlich sind auch Hoffmanns Schauergeschichten, die dieser im frühen 19. Jahrhundert aus früheren Erzählgenres wie der Gothic Novel übernahm und weiterentwickelte, in ihrer Moderne-Kritik in manchen Fällen ebensowenig eindeutig antisemitisch wie die genannten Filme des 20. Jahrhunderts: Einen Text wie den *Sandmann* kann man in der Rezeption schließlich nur dann mit einer solchen gefährlichen affektiven Botschaft aufladen, wenn man die entsprechenden kulturellen Codes internalisiert hat und eigens dahingehend zu entschlüsseln vermag.

Zugleich scheint das Bewusstsein für eine traditionelle antisemitische Lesart solch subtiler, fortschrittsskeptischer Narrative heute weitgehend verloren gegangen zu sein, deren Wiedererkennbarkeit für ein Publikum um 1815 noch sehr viel wahrscheinlicher gewesen sein mag. Jedenfalls zeugt Robert Eggers' 2024 in die Kinos gekommenes Remake von Murnaus' *Nosferatu* von einer auffälligen Sorglosigkeit im Umgang mit den hier skizzierten Traditionen der Schauerliteratur und des von Anbeginn mit antisemitischen Implikationen aufgeladenen Horror- bzw. Vampir- und Dracula-Filmgenres.⁷⁴ Auf der anderen Seite legt der drastische Anstieg antisemitischer Vor- und Einstellungen in unserer Zeit viral gehender Memes im Internet nahe, dass die Schauerliteratur-Methoden aus der Zeit Ernst Moritz Arndts, Achim von Arnims und E.T.A. Hoffmanns den Kontakt zum kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft unserer Gegenwart in Wahrheit nie ganz verloren haben und leicht für die Massen-Rezeption zu reaktivieren sein können.

Um dies abschließend noch einmal zu betonen: Unabhängig von der wie auch immer gearteten Intention von Autoren und Regisseuren von E.T.A. Hoffmann im

71 Ebd., S. 4.

72 Ebd., S. 9.

73 Ebd., S. 10.

74 Vgl. J. Süselbeck: Ansteckungsgefahr.

frühen 19. Jahrhundert bis hin zu Robert Eggers in unserer Gegenwart, können diese Urheber ambivalenter Gothic-Darstellungen nicht aus ihrer Verantwortung entlassen werden, solche Gefahren der von ihnen letztlich nicht mehr kontrollierbaren Rezeption ihrer Kunstwerke bei deren Produktion vorausschauend zu reflektieren. Antisemitismus war und ist seit jeher ein viel zu gefährliches Phänomen, als dass man das Hantieren mit entsprechenden ästhetischen Narrativen auf bloße Genre-Konventionen schieben oder dass man seitens der Literaturwissenschaft im Blick auf historische Autoren entschuldigend darauf verweisen könnte, diese seien bloß »Kinder ihrer Zeit« gewesen.

Filme

Blade Runner (USA, Honkong 1982, R: Ridley Scott)

Metropolis (D 1927, R: Fritz Lang)

Nosferatu (D 1922, R: Friedrich Wilhelm Murnau)

Nosferatu – Der Untote (USA 2024, R: Robert Eggers)

Das Unheimliche

Von der Ästhetik des Schreckens zur Politik der Angst

Ulrich Kinzel

Eine am Ende der 1960er Jahre veröffentlichte Einleitung in eine Anthologie englischer Schauerromane eröffnet Mario Praz mit dem Hinweis, dass die Faszination, die für viele Leser dieser Zeit von Meyrinks *Golem* (1915) und Bulgakows *Der Meister und Margerita* (geschrieben 1928–1940, erstveröffentlicht 1966) ausgeht, mit dem »terror and wonder«¹ zu tun hat, der beide Werke erfüllt und der sie zurückverweist auf »themes and proceedings which were the stock-in-trade of the tales of terror«.² Die Traditionslinien, die Praz zwischen der romantischen Schauerliteratur und der Literatur der Moderne zieht, markieren einförmig die Kontinuitäten einer ästhetischen Erfahrung des Schreckens. Unfreiwillig aber verbindet Praz' gelehrte Assoziation auch die *ästhetische* Erfahrung der Romantik mit der *politischen* Erfahrung der Moderne, den lustvollen literarischen Schrecken mit der politischen Paranoia und dem »Terror und Traum«³ totaler Macht, wie er von Meyrink und Bulgakow literarisch vorbereitet und verarbeitet wird. Damit ist das Thema dieses Aufsatzes umrissen, der Bausteine für die Entwicklung der These herausarbeiten möchte, dass die Erfahrung der Angst und des Schreckens nicht allein eine ästhetische Erfahrung, sondern den Kern von etwas bildet, das sich auf dem Weg in die Moderne zu einer Politik der Zersetzung entwickelt. Um diese These für eine genealogische Untersuchung fruchtbar machen zu können, möchte ich gegenüber der romantischen und psychologischen Konzeptualisierung der Erfahrung von Angst einige thematische und methodische Modifikationen und Verschiebungen vornehmen.

1 Praz, Mario: »Introductory Essay«, in: Peter Fairclough (Hg.): *Three Gothic Novels*, Harmondsworth 1968, S. 7–34; hier S. 7.

2 Ebd.

3 Vgl. den Titel des Werkes über den Großen Terror in der Sowjetunion von Schlögel, Karl: *Terror und Traum*. Moskau 1937, München 2008.

I. Voraussetzungen

Die These, dass sich die Ästhetik des Schreckens auf dem Weg in die Moderne in eine Politik der seelischen Korrosion transformiert, impliziert, dass bei der Herausbildung von Erfahrungen des Schreckens und Praktiken der Intimidierung unterschiedliche, aber korrelierende Arten von Diskursen am Werk sind, die nicht mehr durch einlinige literaturwissenschaftliche Paradigmen wie die Gattungsgeschichte des Schauerromans erfasst werden können.⁴ Da sich die kulturelle Erzeugung von Angst aber in essentieller Weise literarischer Techniken bedient, ist die Literaturwissenschaft umgekehrt, sofern sie sich von hermeneutischen Verfahren zu lösen wagt, ein zentraler methodischer Stützpunkt für die Rekonstruktion einer umfassenden kulturellen Poetik der Hervorbringung von Angst.

Für ein solches Projekt im Ganzen müsste man sich auf ein Gerüst von Erfahrungsbereichen und Praktiken stützen, das zum einen die Rolle der Imagination betrifft, und zwar nicht nur, wie in der Romantik, ihre Funktion als Mittel der Formierung eines hochindividualisierten kreativen Geistes, sondern auch ihre Rolle als Kraft *kollektiver* Vorstellungsbildung, als welche die protestantischen Kritiker der Lehre vom Purgatorium sie im 15. und 16. Jahrhundert wahrgenommen haben. Dieselben Kritiker, das wäre ein zweiter Punkt, und mit ihnen auch Shakespeare, haben das Vermögen der Einbildungskraft herausgehoben, unbekannten Vorstellungen körperliche Formen zu verleihen, die dann vom Dichter mit einer konkreten Existenz versehen werden:

And as imagination bodies forth
The forms of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.⁵

Diese poetische Transformation gewinnt ihre Materialität und ihre Realität aber vor allem im Hinblick auf die Figuren und Landschaften des Unheimlichen, deren »compelling vividness and solidity«⁶ nicht nur dazu dient, die Seele zu reinigen, sondern vor allem dazu, Schrecken zu erzeugen und eine Kultur der Angst zu etablieren.⁷ Damit ist, drittens, der strategische Rahmen der Imagination bezeichnet. Was immer die Philosophie des Erhabenen und die Schauerliteratur beigetragen

4 Für eine Geschichte des Gothic zur Zeit der Romantik, die diese Einlinigkeit durchbricht, vgl. Davison, Carol Margaret: *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009.

5 Shakespeare, William: *A Midsummer Night's Dream*. The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt/Walter Cohen/Jean E. Howard/Katharine Eisaman Maus/Gordon McMillan, New York/London 1997, 5.1, Z.14–17.

6 Greenblatt, Stephen: *Hamlet in Purgatory*, Princeton 2001, S. 85.

7 Vgl. ebd., S. 71.

haben, um den Schrecken als heilsam und angenehm darzustellen, in vorromantischer Zeit dienten die Imaginationen trichterförmiger oder labyrinthatiger Räume und deformierter Körper dazu, Angst zu kultivieren und einzuflößen, um moralische Konformität zu erzwingen. Wenn also die Materialität der Vorstellung und die Realität des Vorgestellten die Arbeit der kollektiven Einbildungskraft mit den Intentionen einer moralisch-politischen Macht verbindet, so ist schließlich daran zu denken, dass es nicht um eine diffuse Beschwörung des Schreckens geht, sondern dass diese Beschwörung einen Zielpunkt hat, nämlich den, die Angst einem Ich einzupflanzen, einzubilden, einzuritzen, wie dies die »fatal vision« mit Macbeths Vorstellungen und Empfindungen tut, die er selbst als »dagger of the mind«⁸ bezeichnet. Macbeths panisch-paranoides Brüten ist ein Beispiel dafür, wie sich nach Dantes Epos der Angst, in dem der Schrecken durch grausige Gestalten eine anschauliche, vielgestaltige Form gewinnt und mit dem äußerlichen Licht der Transzendenz verbunden bleibt,⁹ ein »inward terror«¹⁰ herausbildet und eine Entwicklung einleitet, in der die Einbildungskraft die Funktion und die Fähigkeit entfaltet und verfeinert, ein Subjekt der Angst zu konstituieren.

Die Ästhetik des lustvollen Schreckens, die sich am Ende des 18. Jahrhunderts zu formieren beginnt und in der Romantik weiter ausgearbeitet wird, setzt diese Konstellation einer Kultur der Angst fort, allerdings zeichnen sich an einigen Punkten für die Gattungsforschung vielleicht unauffällige, aber für die hier verhandelten strategischen Zusammenhänge signifikante Verschiebungen ab. So spielt die Frage eine Rolle, ob sich zur Zeit der Romantik parallel zur ästhetischen Kultur des Schreckens eine politische Technologie entwickelt, die in die Richtung einer Politik der sozialen Verunsicherung aufbricht, und das ist mit der Entstehung der politischen Polizei ab 1819 der Fall.¹¹ Hastig ins Werk gesetzt, um die inneren Feinde der monarchischen Ordnung zu entdecken und zu neutralisieren, entwickelt die neue Polizei Methoden der Ermittlung und Intervention, die den gesamten politischen Körper dem Misstrauen und der Verunsicherung ausliefern und auf diese Weise Angst verbreiten. In der Person und dem Autor E.T.A. Hoffmann überkreuzen sich die Ästhetik des Schreckens und die neue Realität der politischen Polizei. Hoffmann wurde als

8 Shakespeare, William: *Macbeth*, The Norton Shakespeare, hg. von Stephen Greenblatt/Walter Cohen/Jean E. Howard/Katharine Eisaman Maus/Gordon McMullan, New York/London 1997, 2.1, Z. 36 und Z. 38f.

9 Vgl. zu Letzterem Andreas Kablitz' Analyse von Dantes *Divina Comedia, Purgatorio XIII*: »Videre – Invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums«, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 74 (1999), S. 137–188.

10 S. Greenblatt: *Hamlet*, S. 191.

11 Vgl. hierzu Siemann, Wolfram: »Deutschlands Ruhe, Sicherheit und Ordnung.« Die Anfänge der politischen Polizei 1806–1866, Tübingen 1985; Nolte, Jakob: Demagogen und Denunzianten. Denunziation als Methode polizeilicher Informationserhebung bei den politischen Verfolgungen im preußischen Vormärz, Berlin 2007.

Richter in eine außerordentliche Kommission zur Strafverfolgung von sogenannten Demagogen berufen, der er vorwarf, in einzelnen Fällen außerhalb des geltenden Rechts zu agieren.¹² Den Konflikt um die polizeiliche Verfolgung politischer Gesinnungen trägt Hoffmann in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* aus, wo sich im Horror des Verbrechens die ungezügelter politisch-juristische Macht und die ästhetische Subjektivität begegnen und überschneiden.¹³

Die zweite Modifikation, die man beachten sollte, betrifft eine grundlegende Veränderung im Bereich des Wissens. Gemeint ist die Entstehung der pathologischen Anatomie. Mit ihr verändert sich die Wahrnehmung des Todes, der nicht mehr plötzlich von außen eintritt, sondern den Organismus in seinen Teilen in einem längeren Prozess dekomponiert, zersetzt.¹⁴ Das Leben ist, während der Organismus lebt, von Prozessen des Absterbens durchzogen, der Tod verläuft organisch in der Form von Lebensprozessen. Das konkrete Studium dieser Prozesse verlangt, dass der Organismus als Gewebe¹⁵ wahrgenommen wird, das heißt als objektivierbare, zwischen Aufbau und Zerstörung schwankende Materialität. Für die Erfahrung der Angst bedeutet dies, dass sie nicht mehr als unnatürliche Anspannung der Nerven,¹⁶ sondern als zweideutiger Prozess verstanden werden wird, der das Gewebe der Seele zu zersetzen vermag.

Wenn E. A. Poe sagt, »terror is not of Germany, but of the soul«,¹⁷ so wendet sich diese Formulierung gegen die Ästhetik des Schreckens, das heißt den Schrecken als »poetic sentiment«. ¹⁸ Die Angst als *of the soul* zu bestimmen, bedeutet, sie zu existenzialisieren, das heißt ihr jede Aussicht auf ein Ende, eine Erleichterung,

12 Vgl. W. Siemann: »Deutschlands Ruhe«, S. 184–186.

13 Vgl. Kinzel, Ulrich: »Le arti oscure della politica. Dalla psicologia dell'orrore alla tecnologia della disintegrazione«, in: Valerio Cordiner/Gabriele Guerra (Hg.): *L'altro d'oltretorno. Percorsi, incontri, conflitti e riconciliazioni in Europa (1870–1945), tra ideologia e letteratura*, Rom 2024, S. 202–214; insbes. S. 203–206.

14 Foucault, Michel: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, S. 158: »Der Tod ist nun der große Analytiker, der die Verbindungen zeigt, indem er sie auflöst, der die Wunder der Genese in der Unbarmherzigkeit seiner Zersetzung aufleuchten läßt. Diese Zersetzung ist eine *Dekomposition* im vollen Sinn des Wortes: die »Analyse«, die Philosophie der Elemente und ihrer Gesetze, findet im Tod [...] ein unüberbietbares von der Natur selbst vorgegebenes Modell.«

15 Vgl. ebd., S. 162–166.

16 Burke, Edmund: *A Philosophical Inquiry into the Sublime and Beautiful and other Pre-Revolutionary Writings*, hg. von David Womersley, Harmondsworth 1988, S. 163.

17 Poe, Edgar Allan: »Preface to *Tales of the Grotesque and Arabesque*«, zitiert nach: Galloway, David: »Introduction«, in: Edgar Allan Poe: *Selected Writings*, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 9–46; hier S. 23.

18 Poe, Edgar Allan: »The Fall of the House of Usher«, in: Edgar Allan Poe: *Selected Writings*, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 138–157; hier S. 138.

eine Reinigung des Schreckens zu nehmen. Aus dem Schrecken wird eine »depression of soul«, ¹⁹ eine Vereisung der Seele, eine Vergiftung des Herzens, eine Verödung des Denkens – »an iciness, a sinking, a sickening of the heart – an unredeemed dreariness of thought« ²⁰ –, die keine Imagination an das rettende Ufer des Erhabenen zu bringen vermag. Die Imagination wird für Poe zu einer Chemie des Geistes, die Verbindungen zwischen kombinierbaren Elementen herstellen und modifizieren kann, ²¹ sie löst sich damit von der Vitalität, die Wordsworth und Coleridge ihr zuschrieben, ²² und ist im organischen wie im morbiden Sinne eine Kraft der Korrosion. Baudelaire wird diese Welt weiter erkunden, sein freudiger Toter antizipiert seinen Tod als kontinuierliche Dekomposition, herbeigeführt durch Raben und Würmer, die »fils de la pourriture«, »Söhne der Zersetzung«, ²³ auf dem Kopf einer anderen Gestalt, dem des Trübsinnigen, hat die Angst ihr Banner gepflanzt als Zeichen der Herrschaft, die sie über das Subjekt ausübt. ²⁴

Jenseits der einlinigen literarischen Gattungsgeschichte zeichnen sich mit der *Subversion*, die die politische Polizei mit dem sozialen Körper betreibt, mit der *Dekomposition*, in der die Pathologie ein Gesetz des Lebens entdeckt, und der *Depression*, deren seelische Ontologie die poetischen Konventionen des Erhabenen ersetzt, drei Verfahren und Erfahrungsbereiche ab, deren weitere Entwicklung und strategische Verdichtung die Ästhetik des Schreckens im Laufe der Moderne in eine Politik der Zersetzung umwandeln wird. Dabei wird die Seele durch die Psychologie in eine objektivierbare Materialität, durch die politische Polizei in eine Zielscheibe verwandelt, während das Subjekt statt in die bunte Welt des imaginierten Spuks in einen undurchdringlichen, todbringenden Nebel getaucht wird.

Auf dem Weg dorthin gilt es zwei weitere Entwicklungen in die Argumentation einzubeziehen, die sich nach der Romantik ausgeprägt haben. Die eine zeich-

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Poe, Edgar Allan: »On Imagination«, in: Edgar Allan Poe: Selected Writings, hg. von David Galloway, Harmondsworth 1967, S. 497.

22 Die Imagination »is essentially vital«, sagt Coleridge. Vgl. Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, hg. von George Watson, London 1975, S. 167. Zu den Bezügen zur zeitgenössischen Biologie vgl. Abrams, Meyer Howard: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London/Oxford/New York 1953, S. 169.

23 Baudelaire, Charles: »Le mort joyeux«, in: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1975, S. 194; Übersetzung von Walter Benjamin, ebd., Bd. 4, S. 255.

24 »l'Angoisse atroce, despotique,/Sur mon crâne incline plante son drapeau noir«, Baudelaire, Charles: »Spleen«, in: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 3, hg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois, München/Wien 1975, S. 204.

net sich ab im Umgang des Realismus mit dem Unheimlichen.²⁵ Am Beispiel von Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) lässt sich beobachten, wie die Erfahrung des Unheimlichen sich aus dem Bezirk der romantischen Subjektivität löst und in gesellschaftliche Auseinandersetzungen eingebracht wird. Die Fraktion, die Hauke Haiens Deichprojekt bekämpft und unterwandert, setzt das Unheimliche strategisch ein, um Macht auszuüben und Ziele zu erreichen, indem sie abergläubische Vorstellungen mobilisiert und Gerüchte streut. Diese Verschwörung als Teil eines politischen Kampfes wird ergänzt durch eine weitere Verschiebung: Das Unheimliche wird nicht mehr nur gefürchtet, es wird einer Befragung unterzogen, die Wirklichkeit des Unheimlichen und damit die Realität der Realität in Frage gestellt. Die Untersuchung zerschneidet das Gewebe der sozialen Realität. Für die gleichzeitig entstehende, sich aus der Romantik entwickelnde Kriminalliteratur hat Luc Boltanski geltend gemacht, dass ihre Bedeutung darin besteht, eine Form der kriminalistischen Untersuchung praktiziert zu haben, die die Textur der sozialen Realität in Zweifel zieht und suspendiert mit der Konsequenz, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit als Rätsel und Komplott wahrgenommen wird.²⁶

II. Der Film

Während Storms politische Mobilisierung des Unheimlichen sich im sozialen Zusammenhang des ländlichen Lebens ereignet, beginnt der Diskurs des Schreckens in der Moderne immer mehr die Erfahrung der Großstadt zu thematisieren. Und in dieser Gestalt des *Urban Gothic*²⁷ wird die Erfahrung der Angst im Film der 1920er und 1930er Jahre, von dem drei Beispiele beleuchtet werden sollen, aufgegriffen und weiterentwickelt.

Murnaus Film *Nosferatu* von 1922 schließt an die romantische Tradition an, indem er eine Geschichte aus dem Jahr 1838 erzählt, dessen landschaftliche und soziale Idyllik die Konventionen einer romantischen Novelle aufruft. Zu dieser Anknüpfung an die romantische Tradition gehört auch der Aufbruch Hutters zum Schloss des Grafen Orlok, mit dem der männliche Held den Kreis der bürgerlichen Welt überschreitet. Der Aufbruch Hutters allerdings setzt sich nicht fort als romantische Initiationsgeschichte, sondern nimmt einen völlig anderen Lauf, der das anzitierte

25 Vgl. hierzu Kinzel, Ulrich: »Die Katastrophe der Angst. Spannungen des Realismus in Storms *Der Schimmelreiter*«, in: Claudia Albes (Hg.): *Metaphysische Spannung, gestörter Suspense*, Berlin/Boston 2026, S. 151–164.

26 Boltanski, Luc: *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*, Berlin 2013, S. 46–50.

27 Siehe hierzu Spencer, Kathleen L.: »Purity and Danger. Dracula, the Urban Gothic, and the Late Victorian Degeneracy Crisis«, in: *English Literary History* 59/1 (1992) S. 197–225.

Modell der romantischen Schauererfahrung transformiert. So knüpft der Film einerseits in realistischer Manier an die Normalität des Alltags an, in die dann aber mit dem Vampir das schauerliche Andere einbricht. Elsaesser spricht von »Murnau's realistic daytime nightmare«.²⁸ Man hat am Beispiel der literarischen Vorlage diesen Einbruch des Untoten als den der Lust, des Animalischen, des Degenerierten in das Normengefüge der viktorianischen Gesellschaft und als Zeichen einer gesellschaftlichen Krise gedeutet.²⁹ Nach dieser Deutung werden die sozialen Ängste symbolisch in die Figur des Vampirs transformiert und wird die Gesellschaft mit seiner »final dissolution«³⁰ von diesen Ängsten und Befleckungen gereinigt. Dieser Prozess ist, das muss man hinzufügen, gebunden an die Tatsache, dass diese Ängste eine paranoide Form annehmen und damit die Gestalt einer fabrizierten Realität. Die spezifische Wirkung des Films besteht also darin, dass durch eine fantastische Realität die empirische Realität in Frage gestellt wird und mit der Auflösung der Vampirerscheinung die fantastische Realität wieder verschwindet, aber so, dass die fantastische Realität eine Suspendierung der Realität, einen Riss in ihrem Gewebe hinterlässt und eine *abschließende* Reinigung unterläuft. Das Spektakel des Anderen produziert damit nicht einen schnell vergehenden Schrecken oder eine soziale Reinigung, sondern eine perennierende Angst. Und in diese Richtung verändert sich zum Schluss dann auch die gesamte Dynamik, denn mit dem Verschwinden des Vampirs beginnt erst die Heimsuchung, und zwar in der Gestalt der Pest, die die Stadt überzieht. Das nächtliche Unheimliche, das Einzelne und Auserwählte befällt, wird gepaart mit der kollektiven Heimsuchung: »Die Angst kauerte in allen Winkeln der Stadt«, heißt es im Film. Die als romantische Überschreitung anhebende, in morbide Erotik übergehende Geschichte endet mit der Infektion des sozialen Körpers, das Morbide paart sich mit dem Makabren, die Endlichkeit des nächtlichen Eros mit dem endlosen Totentanz, das erotisierende Fieber mit der tödlichen Pest. An die Stelle der einmaligen *kátharsis* tritt die Infektion der Imagination mit der Angst, eingepflanzt und wachgehalten vom Film durch die Ambiguität einer fantastisch durchwirkten, unter Spannung und Ungewissheit gehaltenen Realität.

Auch für Langs *Metropolis* von 1927 gilt, dass die Forderung des *Urban Gothic*, das Unheimliche in die gewohnte Umgebung der Moderne, die Stadt, einbrechen zu lassen, nur zum Teil erfüllt wird. Vielmehr geht es darum, visuell und thematisch neue Dimensionen des Unheimlichen und der Angst zu eröffnen, die visionär in die Zukunft weisen, statt bestehende soziale Ängste zu kodieren. Den Kern des Unheimlichen in diesem Film bildet ein politisch Erhabenes, die Fantasie einer orientalischen Despotie, verkörpert in der Herrschaft des Industriellen Joh Fredersen

28 Elsaesser, Thomas: *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London/New York 2000, S. 236.

29 Vgl. hierzu und zum Folgenden den Aufsatz von K.L. Spencer: *Purity and Danger*.

30 Ebd., S. 214.

über die Zukunftsstadt Metropolis. Die Tatsache, dass diese Herrschaft von einem Büro im Turm Babel aus ausgeübt wird, mobilisiert das seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts anhebende gelehrte und politische Interesse am mesopotamischen Altertum. Aus dem archaischen Monumentalismus der babylonischen Kultur und der modernen Idee eines Kampfes zwischen zwei gesellschaftlichen Klassen setzt *Metropolis* ein modernes politisch Erhabenes zusammen. Das Monumentale konstituiert sich dabei aus drei Bereichen: den gigantischen Maschinen und Maschinenmenschen, der tiefen Kluft zwischen der in einer artifiziellen Luxuswelt lebenden Oberklasse und der im Elend lebenden Arbeiterklasse sowie der totalen visuellen, technischen und sozialen Kontrolle der Metropolis durch den Tyrannen Joh Fredersen. Alle drei Elemente kombinieren ihre Modernität mit archaischen Elementen: Maschinen nehmen wie Molochs die Form aufgerissener Mäuler an, Arbeiter ziehen als anonyme Sklavenmasse einen riesigen Steinblock, während der Tyrann seine Macht vom babylonischen Turm aus ausübt, so dass Langs Politikfiktion wie sein historischer Bezugspunkt die Aura eines »modernen Altertums«³¹ annimmt. Entsprechend ist die Metropolis als Architektur der monumentalen Vertikalität gestaltet, die die Stadt in einen von tiefen Schluchten durchzogenen, undurchdringlichen Raum verwandelt; für ihn ist nicht mehr die Offenheit antiker Räume, an die die historistische Bildwelt gern erinnert, das historische Vorbild, sondern die kompakte Blockhaftigkeit assyrischer Bauten.³² Ein weiteres Element des politisch Erhabenen ist schließlich seine epische Visualität. Vorbereitet in der Malerei des Historismus, ihren großen Formaten, ihren Gesten und Spektakeln einer inszenierten Lebensnähe, ihren epischen Strategien der Vergegenwärtigung des Historischen, die die Ruinen der Erinnerung ersetzen,³³ entfaltet der Film *Metropolis* eine Bilderwelt,

31 Polaschegg, Andrea/Weichenhan, Michael: »Einleitung«, in: Andrea Polaschegg/Michael Weichenhan (Hg.): Berlin-Babylon. Eine deutsche Faszination, 2. Aufl., Berlin 2018, S. 7–25; hier S. 8.

32 Zur Filmarchitektur des politisch Erhabenen vgl. Damler, Daniel: Gotham City. Architekturen des Ausnahmezustands, Frankfurt a.M./New York 2022, Kap. III.1 und III.2.

33 Jakob Burckhardt bemerkt in *Über erzählende Malerei* (1884): »Das Historienbild müßte immer, noch bevor es materiell verständlich ist, schön und ergreifend sein und vorläufig auf den Beschauer wirken als ein *Vorgang aus einer mächtigen fremden Welt*«; gewährt man der Historienmalerei »dieses, dann kann sie auch am ehesten »schöne, große und mächtige Erscheinung« werden, wonach sie vor allem dürstet.« Burckhardt, Jakob: »Über erzählende Malerei«, in: Thomas W. Gaethgens/Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei, Berlin 1996, S. 359–362; hier S. 361 (meine Hervorhebungen). Max Schasler hatte 1862 in *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?* für den Stil des malerischen Historismus »Großartigkeit und Breite der technischen Behandlung bis herab auf den Maaßstab und das Format des Rahmens« eingefordert (Schasler, Max: »Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?«, in: Thomas W. Gaethgens/Uwe Fleckner (Hg.): Historienmalerei, Berlin 1996, S. 343–346; hier: S. 346). Zu den verschiedenen genannten Aspekten der Historienmalerei vgl. Mai, Ekkehard/Repp-Eckert, Anke (Hg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.

die die Guckkastenperspektive eines Films wie *Nosferatu* überwindet und das Bild öffnet, nun allerdings für die Zukunftsräume einer totalen Macht, ihre sachlichen und erhabenen Interieurs, die vertikalen urbanen Schluchten, die gigantischen Maschinenräume. Immer überragt dabei der Raum die Figuren, sei es in den Büros der Macht, sei es in der Sportarena, in der Sklavenarbeit, in den urbanen Straßenschluchten – der Blick wird auf tiefe und weite Räume freigegeben.³⁴ Eine Einstellung, die Joh Fredersen am Schreibtisch vor dem Fenster zeigt,³⁵ lässt sich als Programm der epischen Sichtbarkeit und ihrer Historie lesen: Im Vordergrund breitet sich der Schreibtisch samt technischer Apparate in einem Halbrund über die ganze Breite des Bildes aus, der Blick ist ausgerichtet auf die vertikale Gestalt des Tyrannen, darüber das Fenster, gestaltet wie das Großformat eines Bildes, auf dem sich die grauen Konturen der neo-babylonischen Stadt abzeichnen. Das riesige Fenster eröffnet in erster Linie den Blick der Macht auf ihren Herrschaftsbereich, ein Blick der kontrollierenden Übersicht gewiss, aber das panoramatische Fenster zitiert zugleich und vor allem, wovon es abstammt, das epische Bild des Historismus.³⁶ Aber es vergegenwärtigt nicht mehr eine verlebendigte Antike, sondern mobilisiert drohend das babylonische Altertum für einen politischen Zukunftsentwurf.

In *Metropolis* konstituieren neo-babylonische Tyrannei, kolossale Urbanität und epische Visualität ein politisch Erhabenes und schaffen eine neue Form des Unheimlichen, die durch einschüchternde Monumentalität gekennzeichnet ist, ein buchstäbliches Spektakel, konzipiert und ins Werk gesetzt, das schauende Subjekt zu überwältigen. Aber wie beim ästhetisch Erhabenen gibt es auch hier Rettung, denn der sentimentale Plot befriedet am Ende den Klassenkampf, das Herz die Macht.

Langs Film *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* von 1931 verbindet die Beziehung von Urbanität und Angst mit der polizeilichen und juristischen Frage von Ermittlungs- und Untersuchungsverfahren. Der gesamte Film besteht eigentlich aus einem Ermittlungsverfahren oder genauer aus zwei Ermittlungsverfahren, dem der Polizei

34 Was in der epischen Visualität von *Metropolis* noch zusammengebunden ist, wird sich später in verschiedene Filmgattungen aufteilen, in die horizontale, optimistische Visualität des Westerns (mit seiner »prelaw situation«) und die vertikale des Film Noir (und seiner »post-law world of disillusionment«). Vgl. Pippin, Robert B.: Fatalism in American Film Noir. Some Cinematic Philosophy, Charlottesville/London 2012, S. 10.

35 Vgl. das Filmstill in Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 330.

36 Man hat diese Einstellung als »panoptische[n] Machtraum« bezeichnet (Latell, Franziska: »Das Kontrollzentrum«, in: Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 327–329, hier: S. 328). Demgegenüber würde ich eher an den von dem Filmarchitekten Erich Ketelhut verwendeten Begriff »Panorama« anknüpfen, der die Größe des Formats und die flächige Übersicht betont, die wiederum das Format epischer Breite realisieren, deren Vorbild das historistische Bild ist (Ketelhut, Erich: Der Schatten des Architekten, hg. von Werner Sudendorf. München 2009, S. 145, zitiert nach: Deutsche Kinemathek (Hg.): Fritz Langs *Metropolis*, München 2010, S. 331).

und dem der Verbrecher, die beide einem Kindesmörder auf die Spur zu kommen hoffen. Das Unheimliche ist also verbunden mit der Rationalität von Ermittlungsverfahren und setzt die Linie des Realismus und der Kriminalliteratur fort. Am Ende, nachdem die Verbrecher den Mörder gefasst haben, kommt es zu einem Prozess, der von den Verbrechern veranstaltet wird und der zu einer populistischen Veranstaltung, zu einem Tribunal wird, mit dem eine Verfolgung endet, an der sich der Verfolgungswahn und das Rachebedürfnis einer ganzen Gesellschaft zeigt. Das Kellertribunal, das das Ziel verfolgt, Beckert unschädlich zu machen, ist als Kritik an der mangelnden juristischen Transparenz, am Zuwenig von juristischer Rationalität und an den Durchbrüchen archaischer (und geschäftsorientierter) Rachereflexe konzipiert;³⁷ und es ist konzipiert als politische Kritik an der Entstehung einer gesellschaftlichen Paranoia.

III. *Der Proceß*

M endet mit der Verhaftung der Verbrecher des Kellertribunals und einem knappen Ausblick auf das offizielle Gerichtsverfahren, dessen Urteilsverkündung kurz eingeblendet wird. Dieses Gerichtsverfahren, das in dem Film von Fritz Lang nicht in Zweifel gezogen wird, ist Gegenstand oder besser Akteur von Franz Kafkas Roman *Der Proceß* (1925). Dieser Roman beginnt mit der Verhaftung von K, der von der ersten Zeile der Erzählung an ein Gefangener ist. Die Verhaftung ist sogleich die Tatsache des Verhaftetseins, und dieses Verhaftetsein bewirkt sogleich eine Interiorisierung von K.s Existenz. Von Anfang an sind die Strukturen umgedreht: Das Unerhörte, Besondere besteht nicht darin, dass das unvernünftige Verbrechen auf die Ordnung der Gesellschaft trifft, sondern darin, dass die Rationalität des Rechtsstaates selbst fragwürdig und unheimlich wird. Das liegt nicht an einer bloßen Umwertung dieser Rationalität, sondern an ihrem von Kafka vorgedachten strategischen Umbau zu einer Technologie der existentiellen Zersetzung und Desorientierung.

Der erste Satz von Kafkas *Der Proceß* bewirkt einen Umsturz in der Chronologie des Unheimlichen. Die Aussage: »Jemand mußte Josef K. verleumdet haben« (S. 9),³⁸ kommt wie aus dem Nichts. Die Verleumdung gehört wie die Infamie zur moralisch-juridischen Familie der Ehrverletzungen. Wenn man hinzunimmt, dass

37 Vgl. Schmeiser, Daniela: »Justizkritik und Justizreflexion in ›M‹«, in: Christoph Bareither/Urs Büttner (Hg.): Fritz Lang: »M – Eine Stadt sucht einen Mörder«. Texte und Kontexte, Würzburg 2010, S. 127–136.

38 Kafka, Franz: *Der Proceß*. In der Fassung der Handschrift, Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Nach der Kritischen Ausgabe hg. von Malcolm Paisley, Bd. III, Frankfurt a.M. 1994. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext zitiert.

die Verleumdung kein greifbares Subjekt hat und ihr Inhalt der verleumdeten Person, Josef K., nicht bekannt gemacht wird, so wird deutlich, dass der Prozess von einer Aussage, einer Feststellung eröffnet wird, die wie ein Pfeil aus dem Nichts in die Existenz K.s eindringt. Der Prozess (wie auch *Der Proceß*) beginnt mit der Macht eines Angriffs, der der Angriff der Macht ist. Der Satz richtet sich wie ein Scheinwerfer auf das Subjekt, während die angreifende Macht unsichtbar und ungreifbar bleibt.

Dieser Angriff leitet eine plötzliche und totale Transformation von K.s Existenz ein. K. wird von einer fremden Macht festgesetzt und seiner Freiheit beraubt. Der Einschluss in sein Zimmer bedeutet eine Interiorisierung seiner Existenz, die plötzlich vom Außen abgeschnitten ist. Es beginnt ein Zustand des Verhaftetseins, der nicht durch ein Urteil abgeschlossen wird (denn K. ist nicht schuldig), sondern der als Prozess fort dauert. Mit der Verhaftung tritt K. in eine Welt der Verfahren ohne Grund, Sinn und Ziel ein. Er wird Gefangener eines Verfahrens, das sich als reine Machtprozedur erweist, insofern es, statt ein Urteil zu sprechen, K. an eine Ungewissheit bindet. Das Unheimliche ist nun nicht mehr mit dem Verbrechen verbunden, das Verfahren, dessen Rationalität von der Macht okkupiert wurde, ist nun das Unheimliche. Das Unheimliche, das sind nicht mehr die nächtlichen Verbrechen, sondern die Instrumente des Rechtsstaates.³⁹

Um die Architektur des Unheimlichen des Prozesses bloßzulegen, müsste man eine Inventur der institutionellen und organisatorischen Elemente machen. Der Prozess wäre danach zunächst als eine juristische Praktik zu verstehen, und alle weiteren institutionellen Elemente sind dementsprechend vorhanden: ein Angeklagter, das Verfahren der Untersuchung, Richter (genauer: Untersuchungsrichter⁴⁰) und Anwälte, das Gesetzbuch, das Gericht und der Gerichtssaal. Zumindest drei Merkmale kennzeichnen diese institutionellen Elemente: 1. Es handelt sich um Bruchstücke der Institution des Rechtsstaats, die nicht in ihrer ineinandergreifenden Funktionalität, sondern als abmontierte Teile einer institutionellen Maschine ins Spiel gebracht werden.⁴¹ 2. Diese abmontierten Teile haben ihre Funktion eingebüßt, weil sie ihren Sinn eingebüßt haben, weil sie heruntergekommen, banal und trivial geworden sind. Der Gerichtssaal ist schmutzig und verwahrlost (S. 62, S. 71), das Gesetzbuch ein trivialer Roman und Pornografie (S. 62f.).⁴² 3. Ein sehr

39 Welche weiteren Dimensionen des Unheimlichen *Der Proceß* und Kafkas Werk insgesamt entfalten, hat Barry Murnane umfassend und detailliert untersucht: ›Verkehr mit Gespenstern‹ Gothic und Moderne bei Franz Kafka, Würzburg 2008.

40 Vgl. hierzu Ferk, Janko: Recht ist ein ›Prozeß‹. Über Kafkas Rechtsphilosophie, Wien 2006, S. 58ff.

41 Vgl. hierzu auch Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur, Frankfurt a.M. 1976, S. 62 und S. 67.

42 In diesen Zusammenhang passt auch das heruntergekommene Bild des Advokaten, vgl. hierzu J. Ferk: Recht ist ein ›Prozeß‹, S. 153ff.

wichtiger Punkt zu betonen, ist die Tatsache, dass die juristischen Formen verknüpft sind mit politischen Formen. Das wird deutlich an der Versammlung, in die K. im zweiten Kapitel gerät. Es handelt sich dabei um eine politische Versammlung mit einer Zweiteilung in politische Parteien und den emotionalen Aufwallungen, die durch politische Rhetorik hervorgerufen werden. Die Universalität des Rechts wird in die Sphäre politischer Macht gezogen und zerfällt im Gewoge der politisierten Massen.

Nach diesen Voraussetzungen kann man nun versuchen den Prozess in seiner Funktionalität und in seiner Strategie zu beschreiben. Die Funktionen, die die institutionellen Elemente im Rechtsstaat – an den K. erinnert (S. 12) – haben, sind suspendiert: Der Grund für K.s Verhaftung ist unbekannt, eine Untersuchung oder Ermittlung zum Strafgegenstand und zur Schuld hat es nicht gegeben und wird nur vage ins Auge gefasst.⁴³ Auf der konkreten Ebene der räumlichen Orientierung sehen wir, dass Räume verändert und manipuliert werden, dass Räume ein labyrinthisches Netz von Zimmern und Kammern bilden und dass es Durchstöße von Wohnräumen zu Versammlungen gibt. Die Defunktionalisierung von institutionellen Elementen und die räumlichen Manipulationen täuschen die Erwartungen des verhafteten Individuums und produzieren Desorientierung und Verunsicherung in ihm.

Diese Desorientierung wird ontologisch verdichtet durch verschiedene Strategien. Die erste besteht in der *Endlosigkeit* des Verfahrens.⁴⁴ Es gibt für K. keinen Ausgang aus dem Verfahren, so dass das Verfahren zu seiner Existenz wird.⁴⁵ Die zweite Strategie ist die *Immanenz* des Verfahrens. Da das Verfahren keinen konkreten Inhalt hat, repräsentiert es nichts. Seine Funktion besteht darin, K. im Verfahren zu halten und an das Verfahren zu binden. Auch die Immanenz des Verfahrens sorgt dafür, dass das Verfahren zur Existenzweise K.s wird. Weiterhin führt die Verhaftung zu einem *Ausnahmestand*, der aber für K. zur Normalität werden soll: K. kann und soll normal seinen täglichen Tätigkeiten nachgehen (S. 23), aber er bleibt verhaftet, so dass auch hier der Ausnahmestand zur Existenzweise K.s wird. Schließlich bleibt der Prozess außerhalb der Verfügung K.s, seine Verhaftung und seine Überwachung werden anonym ferngesteuert.

Der unendliche, immanente Prozess, der den Ausnahmestand zur Regel macht, ist eine Realität *sui generis*. Das Verfahren dieses Prozesses besteht darin, eine institutionelle Realität zu suspendieren und zu parodieren. Der Prozess ist deshalb keine von der Realität unterschiedene Fiktion. Auch dienen die ständig

43 Vgl. auch Engel, Manfred: »Der Proceß«, in: Manfred Engel/Bernd Auerochs (Hg.): Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2010, S. 192–206; hier: S. 193.

44 Vgl. hierzu G. Deleuze/F. Guattari: Kafka, S. 67.

45 Vgl. hierzu und zum Folgenden ebd.

angekündigten Untersuchungen, die eine forensische Macht konstituieren,⁴⁶ nicht dazu, die Realität einer gesellschaftlich konstruierten Realität zu verunsichern,⁴⁷ wie man das im Realismus beobachten konnte. In dieser neuen Ontologie des Verfahrens geht es weder um Wahrheit noch um Werte, sondern um das Ziel, das Subjekt zur Zielscheibe einer permanenten Verunsicherung zu machen. Die Subjektivität ist bei Kafka nicht mehr die kreative Gegenwelt zur Macht der Verfahren, sondern mit ihr verwoben⁴⁸ in der Absicht, das Subjekt gefügig und lenkbar zu machen. Der intendierte Effekt dieser Verunsicherung ist die Zersetzung des Subjekts. Das Unheimliche liegt hier nicht mehr außerhalb der juristischen und polizeilichen Rationalität, es ist nun die parodierte Rationalität des Verfahrens. In *M* gehört das Unheimliche zur Tat und zur nächtlichen Bedrohung in der Stadt; daneben steht die mangelnde Rationalität des Verfahrens zur Debatte; Ermittlung und Prozess werden unterminiert durch geschäftliche Interessen und archaische Reaktionen. In Kafkas Roman ist das Unheimliche das Verfahren selbst; seine Unheimlichkeit besteht darin, dass es sich um eine Untersuchung handelt, deren permanente Ankündigung das Ziel hat, das Subjekt an eine angsterfüllte Erwartung zu binden und in der Gefangenschaft dieser Erwartung zu zersetzen.

Um zu verstehen, was sich historisch im Hinblick auf die Poetik der Zersetzung verändert hat, bietet sich ein Vergleich Kafkas mit E.T.A. Hoffmann an, weil es bei beiden Autoren eine Ähnlichkeit der Konstellation gibt – bei beiden steht das Unheimliche im Spannungsfeld zwischen Literatur und Justiz, Imagination und Verfahren. Bei Hoffmann, wie ein Blick auf *Das Fräulein von Scuderi* zeigt, erweist sich das monströse Verbrechen, das von einer übergriffigen Polizei und Justiz verfolgt wird, als Aktion einer romantischen Subjektivität. Diese Konstellation enthält die Kritik an einer Justiz, die sich nicht mehr an die Verfahrensgrundsätze des Strafrechts und der Strafverfolgung hält, sondern durch das eigenständige Vorgehen der Polizei suspendiert wird. Für diese Kritik gibt es ein reales historisches Vorbild, Hoffmanns Unzufriedenheit mit der Arbeit der Immediatkommission, die bei der Strafverfolgung politischer Feinde die Verpflichtungen des Strafrechts zu Gunsten rein polizeilich erwirkter Ermittlungen, Festnahmen und Analysen aussetzt. Die polizeiliche Justiz konfrontiert Hoffmann mit der Freiheit und Kreativität romantischer Subjektivität. Die Erfahrung des Schreckens wird gewissermaßen ästhetisch gerettet. Kafka dagegen lässt das Unheimliche nicht aus der Imagination hervorgehen, sondern aus den Verfahrensweisen der Justiz. Die Verzerrungen und Umkehrungen, die die juristischen Verfahren dabei erleiden, verleihen dem Prozess ei-

46 Vgl. J. Ferk: Recht ist ein ›Prozeß‹, S. 62 und S. 67.

47 So sieht es auch J. Boltanski: Rätsel und Komplotte, S. 476.

48 Dies ist die politische Interpretation der von Engel hervorgehobenen Beobachtung, dass im *Proceß* das Gericht zugleich Tatsache der Realität und Traumerfahrung K.s ist. Vgl. M. Engel: Der Proceß, S. 195–197.

ne polizeiliche Dimension. Man sieht aber an der thematischen Drehung, die sich von Hoffmann zu Kafka vollzieht, dass die Ästhetik des Schreckens, die in der Romantik den kritischen Gegenpol zur Polizei einnimmt, abgelöst wird von einer Politik der Zersetzung, die die ganze Technologie der Angstproduktion in der Moderne refokalisiert und neu kalibriert. Diese Umorientierung und Weiterentwicklung betrifft nicht nur den imaginären Raum, sondern auch, wie der in der Zeit Kafkas aufsteigende Tschekismus belegt,⁴⁹ den sozialen, die beide am Konvergenzpunkt einer Poetik der Zersetzung ununterscheidbar werden.

Das ist anders, wenn man den *Proceß* mit dem gleichzeitigen Film *Metropolis* vergleicht. Um den Unterschied beider Künste schärfer konturieren zu können, lohnt es, sich einer aristotelischen Unterscheidung zu erinnern. Danach wird der Schrecken, *phóbos*, entweder durch das *hópseos*, also eine äußere Erscheinung, ein Traumgesicht oder ein Spektakel hervorgerufen oder durch die *systásis*, eine Komposition, einen Plot, auch Komplott. Aber, gibt Aristoteles zu bedenken, nur der Plot bringt das Furchterregende hervor, das kunstfremde Spektakel dagegen nur *teratódēs*, Wunder, Spukbilder, also »the monstrous« oder bloße »thrills«. ⁵⁰ Natürlich fällt Kafkas Roman auf die Seite der Kunst, die durch Handlungen intensiven Schrecken erregt, während der Film jenes Spektakel bietet, das sich nur an die Augen wendet. Denkt man dabei noch an die sentimentale Schwäche des Plots von *Metropolis*, so wird an diesem Film klar, dass sich sein Wirkungspotential ausschließlich auf das Bild bezieht. Gegenüber den kontingenten Leinwand Schatten des Filmbildes gewinnt Kafkas Gestaltung des Räderwerkes der Desorientierung einen viel stärkeren ontologischen Status. Allerdings muss man für die Moderne auch deutliche Modifikationen gegenüber der antiken Poetik festhalten. Nach aristotelischer Logik könnte der Film, da er wie die Tragödie Unterhaltungskunst bleibt,⁵¹ keinerlei *kátharsis* bewirken, denn er liefert nur ein Spektakel. Gleichzeitig verflüchtigen sich die Bilder des Schreckens in der Moderne nicht einfach. Sie gehören vielmehr zu einem visuellen Arsenal der Angst, an dessen Aufbau die kollektive Imagination von Dantes *Inferno* bis Langs *Metropolis* gearbeitet hat und das durch die Mechanismen der Populärkultur – Wiederholung und Serialisierung – wachgehalten und in die Einbildungskraft der Zuschauer eingespielt wird.⁵² Und bei Kafka wird die *kátharsis*

49 Vgl. Leggett, George: *The Cheka. Lenin's Political Police*, Oxford 1981.

50 Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 40f., 1453b. Butcher, Samuel H.: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* [1897], New York 1951, S. 49 übersetzt *tó teratódēs* mit »the monstrous«, Manfred Fuhrmann mit »das Grauensvolle« (Aristoteles: *Poetik*, S. 43), das er dann als »thrills«, die um ihrer selbst willen dargeboten werden« (ebd., S. 119, Anm. 2), in die moderne Vorstellung überträgt.

51 Vgl. hierzu Schadewaldt, Wolfgang: »Furcht und Mitleid?«, in: Wolfgang Schadewaldt: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München 1966, S. 16–60.

52 Elsaesser hat in der Konstituierung eines *historical imaginary* das Wesentliche des Weimarer Films auszumachen versucht: »To the degree that moving images insinuate themselves as

suspendiert und durch den Prozess ersetzt, durch die Gefangenschaft des Subjekts in einem endlosen und aufreibenden Verfahren der Zersetzung, so dass beide, das Spektakel und die Zersetzung, ihre produktive und kritische Rolle in einer heillosen Kultur der Angst spielen.

Kafkas Welt des Prozesses, obwohl im Hinblick auf die moderne Poetik der Destabilisierung von Individuen so weit fortgeschritten, ist nicht das historisch letzte Wort. Sehr weit ist bei ihm die Subversion des Rechtsstaates und durch ihn ausgearbeitet, hinsichtlich der Zersetzung aber wird beispielsweise die operative Psychologie noch weiter in das Gewebe der Seele und die persönliche Existenz vordringen, um Individuen in den Nebel der Depression zu treiben und zu vernichten.⁵³ Aber *Der Proceß* ist ein Wendepunkt, der die Dimension des kommenden Schreckens absteckt, – begleitet und illustriert von der filmischen Endlosschleife des *noir*, die die kollektive Einbildungskraft kontinuierlich und umfassend kolonisiert.

Filme

M – Eine Stadt sucht einen Mörder (D 1931, R.: Fritz Lang)

Metropolis (D 1927, R: Fritz Lang)

Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (D 1922, R.: F. W. Murnau)

memories and promises, as parallel and alternative worlds *into the lives of audiences*» (T. Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, S. 439, meine Hervorhebung).

53 Vgl. Behnke, Klaus/Fuchs, Jürgen (Hg.): *Zersetzung der Seele. Psychologie und Psychiatrie im Dienste der Stasi*, Hamburg 1995.

II. Transnationale Zirkulationen und Medienökologien literarischen Schreckens

»Terror is not of Germany«

Gothic Germanism and the Transnational Tale of Terror in *Blackwood's Edinburgh Magazine*

Gero Guttzeit

I. Introduction

This chapter examines *Blackwood's Edinburgh Magazine* as a hub in the early nineteenth-century transatlantic circulation of the Gothic between Germany, Scotland, and the United States. The period, especially after 1820, is often associated with a decline of the Gothic, yet it is one of »revitalization«¹ if considered from a transnational viewpoint. I initially revisit Edgar Allan Poe's famous declaration that »terror is not of Germany, but of the soul«.² (Poe 129) The chapter rereads Poe's argument on so-called »Germanism« in Gothic fiction through the lens of Scottish-American connections, arguing that it is less »German literature« as a nation-based category but rather the transnational mode of »Germanism« that plays a major role in the early nineteenth-century circulation of the Gothic. One of the most significant links in this regard is *Blackwood's Edinburgh Magazine* and the development in its periodical pages of the form of the tale of terror, of which I discuss two examples from 1818 by *Blackwood's* major author, John Wilson: *Remarkable Preservation from Death at Sea* and *Extracts from Gosschen's Diary. No 1*. The fulcrum of my investigation is Robert Macnish's ephemeral 1826 tale *The Barber of Gottingen*, published under pseudonym in *Blackwood's*. With echoes of E.T.A. Hoffmann, Macnish's tale tells of the visitation of a devil upon the barber. The tale combines the Gothic with comic elements and contains anxieties about Germanism as well as about the changing nature of artisanal labour under industrial conditions. As part of the print culture of *Blackwood's*, the tale illuminates in a grotesque light the transnational cultural stakes of the Gothic genre, as it circulated across the English Channel and the Atlantic.

1 Davison, Carol Margaret: *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009, p. 187.

2 Poe, Edgar Allan: »Preface to *Tales of the Grotesque and Arabesque*«, in: Edgar Allan Poe: *Poetry and Tales*, ed. by Patrick F. Quinn, New York 1984, pp. 129f.; here p. 129.

II. Terror is not of Germany

Poe's famous statement that »terror is not of Germany« appears in the short preface to his 1840 collection of *Tales of the Grotesque and Arabesque*, published by Lea and Blanchard in Philadelphia. Contrary to many claims made over the course of the twentieth century, Poe did not speak or write German, as Thomas Hansen and Burton Pollin have convincingly argued.³ Though the connections were rather loose, the volume of *Tales of the Grotesque and Arabesque* as a whole still contains evidence of Poe's connections to German literature and culture: his 1839 tale *The Devil in the Belfry*, for example, is set in a fictional Pennsylvania Dutch town and combines the Gothic and the comic in a way that was typical of much reception of German literature and culture at the time.⁴ The early 1832 tale *Metzengerstein* with its vaguely Austro-Hungarian setting, subtitled »A Tale in Imitation of the German«, exemplifies Gothic terror. Poe's engagement with the vogue for German philosophy and literature is thus not to be taken as a scholarly engagement as we might say, for example, of Thomas De Quincey's writings on German literature in *Blackwood's*. Yet it is significant as a statement that sheds light on contemporary debates on national traditions and the Gothic, the position of German texts in that transatlantic network, and on Germanism as a generic mode that often combined the Gothic and the comic.

What do we talk about when we talk about Germanism in the early nineteenth century? John Frow's notion of the *mode* animates the transnational undercurrents of my argument: while »German literature«, in contrast to »German-language literature«, is a nation-based category, »Germanism« as a mode in force across genres can be transnational. Frow notes that »[e]xhausted genres such as the Gothic romance may survive in their modal form – quite spectacularly so in the case of the gothic mode, which passes through early-Victorian stage melodrama into the stories of Edgar Allan Poe and the novels of Charles Dickens.«⁵ Frow's short version of the development of the Gothic mode leaves out the role of *Blackwood's*, yet Germanism may still be understood as a mode. In this sense, Germanism in the early nineteenth century is a mode informed by the Gothic and the mystic, often in conjunction either with disgusting horror or with the comic. The comic variety of Germanism, especially in the US, combines stereotypes about a variety of German-speaking or Dutch-speaking populations. This is at least partially explicable through the political situation in Germany which the time began to pejoratively call the *small-state-ery*, the *Kleinstaaterei* of the period between 1815 and 1871. Poe's *The Devil in the Belfry*, for

3 Hansen, Thomas S./Pollin, Burton R.: The German Face of Edgar Allan Poe: A Study of Literary References in his Works, Columbia/SC 1995, pp. 1–6.

4 Guttzeit, Gero: »Edgar Allan Poe (1809–1849)«, in: Erik Redling/Oliver Scheiding (eds.): Handbook of the American Short Story, Berlin/Boston 2022, pp. 133–152; here pp. 137–142.

5 Frow, John: Genre, London 2005, p. 66.

example, features just as many clocks as cabbages, and all Dutch inhabitants of the town have the size of Garden gnomes. Göttingen, for example, features repeatedly in Poe's tales so much that Hansen and Pollin call it »a comic leitmotif in Poe's works«.⁶

The German Gothic tradition remains ambivalent today. Patrick Bridgwater argues that »the German Gothic novel remains the dark horse of European Gothic, little-known even in its own language area«.⁷ Yet the cultural stakes of Germanism in the first half of the nineteenth century emerge clearly in a late statement by Scotsman George Gilfillan, also published widely in the US, for example in 1846. His opinion is quite different from Madame De Staël's earlier championing of German Romanticism:

It were vain to protest against, or to seek to retard, an influence which is fast assuming the character of an irresistible infection. There is no disguising the fact. For better or worse, our poetry and our prose, our history and our criticism, our profane and our sacred literature, are fast charging with Germanism, as clouds with thunder. Be this potent element a devil's elixir, or the wine of life, the thinkers in both Britain and America seemed determined to dare the experiment of draining its cup to the dregs.⁸

Couched in Gothic imagery, this opinion is presented by Gilfillan in a sketch about John Gibson Lockhart, himself a major early contributor to *Blackwood's*, though ironically Gilfillan positions Lockhart as a manly, Anglican defender against Germanism. While aware of the negative connotations of »Germanism«, Poe's take is very different from Gilfillan. In the preface, Poe defends the artistic unity of his collection and suggests Friedrich Schlegel's term of the »Arabesque« as an alternative for his tales without naming Schlegel:

I am led to think it is this prevalence of the »Arabesque« in my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term »Germanism« and gloom. The charge is in bad taste, and the grounds of the accusation have not been sufficiently considered. Let us admit, for the moment, that the »phantasy-pieces« now given are Germanic, or what not. Then Germanism is »the vein« for the time being. Tomorrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else. [...] the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognise the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than that some of the secondary names of German

6 T.S. Hansen/B.R. Pollin: The German Face of Edgar Allan Poe, p. 57.

7 Bridgwater, Patrick: The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective, Amsterdam 2013, p. 28.

8 Gilfillan, George: Sketches of Modern Literature and Eminent Literary Men, New York 1846, p. 480.

literature have become identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, — that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results.⁹

Poe's use of »phantasy-pieces« is a good example of his Germanism in that it is very likely a translation of E.T.A. Hoffmann's *Fantasiestücke*. Yet this is basically the extent of textual influence that can be proved, despite thematic similarities between Hoffmann and Poe. Poe's main source of knowledge on Hoffmann was Walter Scott's *On the Supernatural in Fictitious Composition*. As often in Poe and many others, the connection between Germany and the US runs through Scotland, in this case even *Scotland*.

In the preface, Poe subtly shifts the emphasis from German »pseudo-horror« to Schlegelian Arabesque »terror from [...] legitimate sources«, which echoes Ann Radcliffe's distinction in *On the Supernatural in Poetry* between lowly horror and potentially sublime terror. The most important critical move is to loosen the idea of terror from specific national or cultural traditions: terror is »of the soul«. Poe re-frames Gothic angst not as a German national characteristic but as a psychological constant. This, in turn, means that the tradition of the Gothic is quasi liberated and can be appropriated by different nationalist projects, including that of the still young United States. Gothic texts and motifs were moving across the Atlantic in journals and books. Tales or short stories, in particular, – like short lyric poems – afforded cultural mobility or transportability, circulating in transatlantic networks of publication not yet governed by international copyright law.¹⁰

Viewed from this perspective, the elephant in the room in Poe's paratext is a Scottish one, as he omits *Blackwood's* tale of terror as one of the most crucial transatlantic connections between the US and Europe in terms of the Gothic short story. One of the best examples of this in extant scholarship is the intertextuality of Poe's *The Fall of the House of Usher* (1839). As Arno Schmidt noted in his 1969 essay *Der Fall Ascher*, the tale bears striking similarities to a short story by German writer Carl Heun, published under his pseudonym, H. Clauren, namely *Das Raubschloss* (1812). Poe could, of course, not read this story in German, but, as Hansen and Pollin point out,¹¹ he is very likely to have seen an unattributed translation of *Das Raubschloss* by Joseph Hardman as *The Robber's Tower* in *Blackwood's* issue for December 1828.¹² Pollin and Hansen also argue convincingly that Poe took the phrase »not of Germany [...] but of« from a text he saw as editor of the *Southern Literary Messenger* published in May

9 E.A. Poe: Preface, p. 129.

10 Cf. McGill, Meredith L.: *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834–1853*, Philadelphia 2003.

11 T.S. Hansen/B.R. Pollin: *The German Face of Edgar Allan Poe*, pp. 61–63.

12 Hardman, Joseph: »The Robber's Tower«, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 24/147 (December 1828), pp. 875–885.

1836, namely George Henry Calvert's essay on »German Literature.«¹³ Poe varies the phrase from the conclusion, changing the »master-spirit« into the »soul« and then using that word, »soul« instead of »age«. George Henry Calvert, the author Poe was remixing had studied in Germany, more precisely in Göttingen.

If we look again to the whole of *Tales of the Grotesque and Arabesque*, the Scottish tradition of *Blackwood's* is as prominent as Germanism in Poe's *Tales* and clearly and explicitly admitted by Poe in his fiction: the companion-pieces *The Signora Zenobia* and *The Scythe of Time* are set in Edinburgh and were also published in one story *How to Write a Blackwood Article* containing *The Predicament*. As I've argued elsewhere,¹⁴ *How to Write a Blackwood Article* dramatises Poe's own authorship in terms of America's transatlantic relation to Britain and in particular to the literary metropolis of Edinburgh, the place of publication of *Blackwood's*. In this regard, terror in the short story is less of the soul than of Scotland. The psychological constant of Poe's »soul«, then, turns out to consist less of an anthropological universality than of particular nodes of distribution and practices of translation that, taken together, constitute a transnational network.

III. *Blackwood's Edinburgh Magazine* and the Transnational Tale of Terror

The early nineteenth century witnessed an interest in German *Schauerliteratur* and folktale traditions within Scottish literary circles. This period of cultural exchange helped form the Gothic tradition in Scottish literature, exemplified by the works of *Blackwood's* contributor James Hogg and Walter Scott. If we look to Carol Margaret Davison and Monica Germanà's 2017 *Edinburgh Companion to Scottish Gothic*, there are few but illuminating mentions of the relationship to German culture, for instance on Scott's early translations of Goethe and German ballads.¹⁵ There are interesting sidenotes, too, on the valences of ethnic and cultural origins, for example in Nick Groom's essay on *The Genesis of Scottish Gothic* in the eighteenth century. Groom notes that James Macpherson, author of *Ossian*, claimed to be of German descent and Lowland Scots were often counted to be of Teutonic or Germanic origin in contrast to the Celtic Highlanders.¹⁶ More general lines of transnational connections played into

13 Calvert, George Henry: »German Literature«, in: *Southern Literary Messenger* 2/6 (May 1836), pp. 373–380; here p. 376f.

14 Guttzeit, Gero: *The Figures of Edgar Allan Poe: Authorship, Antebellum Literature, and Transatlantic Rhetoric*, Berlin/Boston 2017, p. 85.

15 Robertson, Fiona: »Gothic Scott«, in: Carol Margaret Davison/Monica Germanà (eds.): *Scottish Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2017, pp. 102–114; here p. 104.

16 Groom, Nick: »The Celtic Century« and the Genesis of Scottish Gothic«, in: Carol Margaret Davison/Monica Germanà (eds.): *Scottish Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2017, pp. 14–27; here pp. 17f.

this: from the enthusiasm for Bürger's ballad *Lenore* about a ghostly bridegroom similar in topic to earlier folk ballads such as *Sweet William's Ghost*, to individual lines of influence, e.g., from Benedikte Naubert to Walter Scott.¹⁷ As an example of the mode of transnational Germanism, I shall first examine *Blackwood's* »tale of terror« for its Germanism and transnationalism in two early examples published in 1818 by its most frequent writer (and virtual editor) John Wilson and then discuss the peculiar combination of the Gothic and the comic in the Germanism of another Scottish *Blackwood's* contributor, Robert Macnish.

IV. John Wilson's Early Tales of Transnational Terror

Founded in 1817 by William Blackwood, *Blackwood's Edinburgh Magazine* quickly established itself as a primary venue for what came to be known as the »Blackwood's tale« or »tale of terror« – a form characterized by intensity of sensations and emotions, often featuring main characters in extreme circumstances who tell their own story, recording every single detail that may inspire terror or horror in the reader. The influence of *Blackwood's* extended far beyond Scotland, shaping the development of Gothic literature in the United States. As part of periodical or magazine literature, the *Blackwood's* tale of terror may be viewed as a nineteenth-century transatlantic print culture commodity.

From its beginnings, this Gothic commodity reflected on transnationalism. As Megan Coyer points out,¹⁸ the first tale of terror with an autodiegetic narrator was by John Wilson (his pseudonym, or rather sustained periodical persona – his eidolon – was Christopher North): *Remarkable Preservation from Death at Sea* was published in February 1818. It opens with a typical *Blackwood's* note by a fictional editor, a »Herausgeberfiktion«, that presents the tale as a translation from German, although it is not:

MR EDITOR, I SEND you a translation of a most interesting letter, addressed to a German gentleman, now resident in Hamburg, from whom I received it, with permission to make what use of it I should think proper. I have translated it most literally; and though perhaps rather long for your Miscellany, I was unwilling to weaken its effects by the omission of any passage. The writer is still living, a man

17 Reitemeier, Frauke: »Benedikte Naubert and Sir Walter Scott: Further Suggestions towards a Genealogy of the Historical Novel«, in: Werner Huber (ed.): *The Corvey Library and Anglo-German Cultural Exchanges, 1770–1837*, Munich 2004, pp. 131–145.

18 Coyer, Megan: *Literature and Medicine in the Nineteenth-Century Periodical Press: Blackwood's Edinburgh Magazine, 1817–1858*, Edinburgh 2017, p. 45.

of very rare endowments, and the author of several fine Poems, one of which, on the Immortality of the Soul, I hope to translate for some future Number.¹⁹

Wilson evokes certain associations of German culture and commerce: the fictional addressee is a Northern German gentleman, who is presumably Protestant, which helps explain the difference in tone to the second example below, *Extracts from Gosschen's Diary. No 1*, which features a Southern German Catholic priest. Here, the fictional writer, »still living« in Hamburg, is a poet of rare talents writing on the soul, which indexes the mysticism of Germanism. The characteristic focus of the tale of terror is on the sensations and emotions of an autodiegetic narrator in the tradition of William Godwin's novel *Caleb Williams*. This is on full display when the narrator falls overboard:

I remember a convulsive shuddering all over my body, and a hurried leaping of my heart, as I felt myself about to lose hold of the vessel, and afterwards a sensation of the most icy chilliness from immersion into the waves [...] I imagined that I felt a hand with long fingers clutching at my legs, and made violent efforts to escape, dragging after me, as I thought, the body of some drowning wretch. On rising to the surface, I [...] uttered a cry of horror which is in my ears to this day, and often makes me shudder, as if it were the mad shriek of another person in the extremity of perilous agony.²⁰

This minute attention to details of sensation, emotion, and train of thought has been linked by Megan Coyer to the early nineteenth-century interest in medical research and what she calls the »medico-popular« imaginary. The German narrator in this first tale of terror is on a transnational journey, but he is in danger of drowning in the North Sea, not able to make contact with the ship from which he fell, thinking that it might as well have been far away »in the heart of the Atlantic Ocean«.²¹

My second early example of the tale of terror, also by Wilson, *Extracts from Gosschen's Diary. No 1*, appeared the same year, in the August 1818 issue of *Blackwood's*.²² Again, its textual frame, complete with an editorial fiction of a translation, is the most suggestive in terms of Germanism. The tale purports to be the record of a prison-cell confession of a fallen aristocrat condemned to death for a femicide. It is unusual in its combination of mentioning the name of the victim (»Maria von Richterstein«) and remaining silent about the name of the murderer. The latter asks

19 Wilson, John: »Remarkable Preservation from Death at Sea«, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 2/11 (February 1818), pp. 490–494; here p. 490.

20 Ibid., p. 491.

21 Ibid., p. 492.

22 Wilson, John: »Extracts from Gosschen's Diary. No. 1«, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 3/17 (August 1818), pp. 596–598.

to see the fictional Catholic clergyman Gosschen for his confession, and the text is the autodiegetic narration by Gosschen, though most of it is taken up by the recorded monologue of the murderer. Rather than integrated into a longer novel, the sensationalist presentation of perverted murderous infatuation aims at the effect of terror named by the priest himself in his first impression: »the phantom [of the murderer] struck me with terror.«²³ The priest identifies the murderer as a »maniac« and describes the drawing of »a decapitated human body« lying on the table.²⁴ »I brought her into sin« and »when she would have left her sin [...] I slew her.« The hyper-violent, phallically inflected act of repeatedly stabbing Maria is viewed by the manic murderer as »just«. The murderer, as an intradiegetic narrator, appears unreliable when he speaks of »robb[ing] her of what fools called her innocence« and then of himself as »the husband who had murdered her«, as no marriage is ever mentioned by the priest. In a decidedly Scottish Calvinist turn, the murderer accuses God of making him »a madman« and »a murderer«: »Thou foredoomedst me to sin and to hell.« His final wish is to be laid »in one grave on earth« with the murdered Maria von Richterstein, whose name combines associations of Catholicism (the virgin Mary) and the seat of a judge (»Richterstein«). Its Germanism may also be linked to the publication of *Frankenstein* seven months earlier, in January 1818.²⁵

Despite one obvious interpretation, the tale remains remarkably open-ended. After the murderer's demand for unity with the murdered, the priest's narration is interrupted in the middle of the second sentence: »In a moment he was dead at my feet. The stroke of the dagger was like lightning, and –«.²⁶ The obvious interpretation is that the murderer committed suicide using the dagger that has been described as »this very dagger« in his hands. Yet the dash after the »and« – the dash is famously familiar to Poe scholars as a typical gesture – signals the open end. In the dark cell, the lightning appears less like a neutral description of the effect of the light, but rather as the sign of divine judgment: God as the avenging judge of Maria von Richterstein. While it is unlikely, by not mentioning the person who strikes, the text even leaves open the possibility of the priest having struck the murderer: »at my feet« is then no factual place but an indication of power. Again, the text can only be read as insinuating this, but the semantics of Catholic Gothic and the influential character of Ambrosio in Matthew Lewis's *The Monk* allow for such a reading, especially since Lewis's influence extended across the Channel to Hoffmannian devilish priests.

The Germanism of Wilson's text is most explicit in the editorial note, which explains that the narrative takes place in the German city of Regensburg. The text em-

23 Ibid., p. 597.

24 Ibid., p. 596.

25 All quotations ibid., p. 597.

26 Ibid., p. 598.

loys the historical name, still used in Romance languages, of the originally Roman settlement *castra regina* or *Ratisbona*. This situates the text in a Gothic environment that is explicitly Catholic, as the Gothic genre travels from the European South farther to the North (Wilson's two tales take the opposite direction, but »Extracts« is far more explicitly Gothic than »Remarkable Preservation«). In forgoing »Ratisbon« for »Ratisbonne«, the Latinate name and in particular the French spelling reinforce this Southern Catholic setting. While Wilson's earlier editorial note to *Remarkable Preservation* had promised the future translation of only one poem »which, on the Immortality of the Soul, I hope to translate for some future Number«,²⁷ this bracketed editorial note of *Extracts* establishes German narratives as a veritable storehouse and forbidden library of the Gothic that needs to be approached with caution:

[The following striking narrative is translated from the MS. Memoirs of the late Rev. Dr Gottlieb Michael Gosschen, a Catholic clergyman of great eminence in the city of Ratisbonne. It was the custom of this divine to preserve, in the shape of a diary, a regular account of all the interesting particulars which fell in his way, during the exercise of his sacred profession. Two thick small quartos, filled with these strange materials, have been put into our hands by the kindness of Count Frederick von Lindénbäumenberg, to whom the worthy father bequeathed them. Many a dark story, well fitted to be the groundwork of a romance, – many a tale of guilty love and repentance, – many a fearful monument of remorse and horror, might we extract from this record of dungeons and confessionals. We shall from time to time do so, but sparingly, and what is still more necessary, with selection.] EDITOR.²⁸

The triple anaphoric repetition of »Many a« story/tale/monument makes clear how rich Gosschen's imagined archive of »dungeons and confessionals« is, even as the text immediately attempts to establish a (faux) critical distance in the editorial emphasis on »necessary [...] selection«, as it implies reasons of propriety for doing so. As »Count Frederick«, the imagined figure of transcultural mediation in the note is typically German, but his last name is also clearly made up to the point of becoming comical: one needs to be careful not to miss the forest for the trees. »Lindénbäumenberg« doubles trees: »linden« is the German word for lime trees but also the biological name in English for the botanical genus *tilia*, and »Bäumen« is the dative form of the plural noun *Bäume*, i.e. trees. The excessive and ungrammatical acute accent in »Lindén« presents an overgeneralisation of the correctly used diacritical sign to mark the umlaut »ü« in »Bäumen.« The note also foregrounds the materiality of Gosschen's text, as it specifies its book format as »[t]wo thick small quartos«.

27 J. Wilson: Remarkable Preservation from Death at Sea, p. 490.

28 J. Wilson: Extracts from Gosschen's Diary. No. 1, pp. 596–598.

This emphasis on the materiality of Gosschen's rich textual archive is combined with a foregrounding of diacritical signs, which I read as a metatextual hint that the name *Gosschen* is an allusion to the German publishing house Göschen. Famous for his editions of Goethe and Schiller, Georg Joachim Göschen had also published August Apel and Friedrich Laun's *Gespensterbuch* (1810–1817), some stories from which became part of the English translation of the French *Fantasmagoriana*, read in the year without a summer 1816 on the shores of Lake Geneva by Lord Byron, John William Polidori, Mary Shelley, and Percy Shelley. As a variation on the library of Göschen's publishing house, Gosschen's Diary stands for Gothic Germanism, the potential of German literature to be employed by *Blackwood's*. This also explains the subtitle »No. 1«, which is now usually omitted in reprintings of the text: the »extracts« of the title can be read as a gesture to the German Romantic logic of the fragment and as a sign of an imagined demand for serialised Gothic Germanism.

After the British craze for German literature of the 1790s, the subsequent Germanophobic backlash against its perceived political and cultural chaos persisted into the 1840s, as demonstrated by Gilfillan's position quoted above. Yet other engagements with German literature and culture in the pages of *Blackwood's* were manifold. One of its contributors, Robert Pearse Gillies (eidolon Kemperhausen), translated German texts, including an abridged version of Hoffmann's *Die Elixiere des Teufels*, which was published in 1824. Thomas de Quincey, in 1826, focused not on the poets but rather on German prose authors, »who in general have neither written under the constraint of foreign models, nor sought to manifest their emancipation from that constraint by the monstrous, or the blank affectations of caprice«, the latter of which may well serve as a definition of Germanism.²⁹ *Blackwood's*, then, is both indicative and formative of ideas of German Gothicism or Gothic Germanism. In this sense, Wilson's two tales tell of the »remarkable preservation« of British literature from the influence of Gothic Germanism on the one hand, and, on the other, of the lethal fragments from the Gothic storehouse of publishers such as Göschen.

V. The Barber of Gottingen: Comic Gothic and the Monstrosity of Alienated Labour

My next case study of Scottish imaginations of Gothic Germanism is Robert Macnish's 1826 *Blackwood's* tale *The Barber of Gottingen*. Macnish's first story for *Blackwood's* had been on metempsychosis, which explains his pseudonym and eidolon of *A Modern Pythagorean*. In Paris, Macnish had studied with Franz Josef Gall, the founder of

29 de Quincey, Thomas (as the English Opium-Eater): »Gallery of the German Prose Classics«, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 20/119 (November 1826), pp. 728–744; here p. 728.

phrenology, and Macnish would later publish medico-popular books on drunkenness and on sleep. In a letter to William Blackwood, Macnish wrote: »I have some idea of writing something about the University of Gottingen, and introducing two professors belonging to Glasgow under fictitious names«. ³⁰ Macnish's idea of Göttingen originates in the desire to satirise and parody academic life, particularly in Germany, and it is paired with the Scottish counterpart of Glasgow. In *The Barber of Gottingen*, the barber mentions the Professor of Moral Philosophy and Provost of the university, Doctor Dedimus Dunderhead, as a figure of authority. In this regard, it is an early example of a tradition reaching from Carlyle's Professor Teufelsdröckh to Alexander McCall Smith's Prof. Dr. Moritz Maria von Igelfeld of the eponymous book series running since 1997.

Macnish's tale begins when »one night about ten o'clock, as the Barber of Gottingen College was preparing to go to rest« »the door of his shop opened briskly, and a short, burly, thickset man made his appearance«. ³¹ The man of about fifty demands a shave, which the »tall, meagre, spindle-shanked« barber initially refuses. However, the man does not take no for an answer and, grasping the barber by the throat and pulling out a pistol, forces the barber to proceed. The barber lays on the soap for some time but when he wants to get the razor, »the loud voice of his customer fell like thunder upon his ear. – ›Brush away, my old boy – nothing like it«. ³² When the barber gets tired, the devilish man tells him to »swallow a little of this glorious stuff – the Elixir Diaboli of Doctor Faustus«, making him work through the night. In a farcical turn, the barber manages to flee but the devil chases him up a steeple, nine stories up, and catches him, only to drop him from the top. ³³ When the barber is about to hit the ground, he wakes up in bed beside his wife and »found, to his inexpressible satisfaction, that he had been dreaming«. ³⁴

Macnish varies the formula of the tale of terror considerably, employing a heterodiegetic rather than an autodiegetic narrator. But the minute attention on terror-inducing interiority can still be found: the heterodiegetic narrator employs free indirect speech to convey the sensations, emotions, and thoughts of the hapless barber. For example:

His will was useless; every movement of his body was in direct opposition to its dictates. What could he do? If he stopped one moment, that cursed sound of ›Brush away‹, was thundered into his ears. If he moved for his razor, he was brought back

30 Macnish, Robert: *Tales, Essay, and Sketches*. Vol. 1: With the Author's Life, ed. by David Macbeth Moir, London 1844, p. 44.

31 Macnish, Robert: »The Barber of Gottingen«, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine* 20/118 (October 1826), pp. 604–610; here p. 604.

32 *Ibid.*, p. 605.

33 *Ibid.*, p. 607.

34 *Ibid.*, p. 610.

by the same invoking spell. If he refused to shave, he ran the risk of being shaved himself.«³⁵

That it is Poe's rather than Macnish's tales that became part of the world literary canon is no surprise, yet *The Barber of Gottingen* remains part of the connective hub of *Blackwood's* that is a crucial part of the transatlantic circulation of the Gothic and it confronts the issue of Germanism much more explicitly. In Macnish, waking up from a bad German dream is an obvious strategy to play down the horror of Germanism, giving the tale a nonconsequential feeling. As in Poe's *The Devil in the Belfry*, German Gothicism in the figure of the fat devilish man in »The Barber of Gottin-gen« has been domesticated and become more of a fairy tale dream rather than a haunting ghost or a stalking monster.

What other anxieties are at work in the text, then? Which topics can be discussed in an analysis of Macnish's variety of comic Gothic Germanism? I suggest we read the exchange between the devilish customer and the barber in terms of the logic of the monsters of the market, as discussed by David McNally. In such a reading, the barber becomes a figure of alienated labour under the conditions of night work and its increasing mechanisation.

Despite being one of the lower class members of the community of the university, the barber initially prides himself in his work as »peruke-maker to the professors of Gottingen«.³⁶ In this regard, he represents an artisanal figure, relatively unaffected by the increasing mechanisation of work in manufacturing and factory production. His shop is even called his »*sanctum sanctorum*«.³⁷ Yet the devil who comes to his door does not want his soul but his uninterrupted labour, as the barber is forced to put on soap for what seems like forever: »Times without number was he [the barber] obliged to shift the brush from one hand to the other from actual exhaustion. It was in vain: there seemed to be no termination to his efforts«.³⁸ As the clocks chime, time is strictly kept (as in Poe's *The Devil in the Belfry*), and though his monstrous supervisor falls asleep, the barber can never stop, as the passing of hours is chronicled minutely: »he continued to ply at his endless task. The least pause brought on increased exclamations from the stranger«.³⁹ In an uncanny sound, the kettle keeps spouting vapour after several hours of work, the image obliquely yoking together the promise of the end of the workday and the constant presence of steam power.

The figure of the customer turns monstrous when there is no longer any light to see. When the barber complains of the lack of light, »two horrid luminous eyes«

35 Ibid., p. 607.

36 Ibid., p. 604.

37 Ibid.

38 Ibid., p. 608.

39 Ibid.

begin »glaring upon him. They were those of the fat man, and seemed lighted up with that hideous spectral glow which is to be seen floating in cemeteries and other places of corruption.« This unnatural glow makes the head and face of the devil-figure appear in »deep crimson« and his hair turns Medusa-like: »His dark hair appeared converted into sable snakes«. This Gothic imagery is mixed with that of hell: when the stranger laughs, »the whole inside of his mouth and throat resembled red-hot iron, and looked like the entrance to a furnace within his entrails. Nor was the breath which emanated from this source endurable: it was hot, suffocating, and sulphureous, as if concocted in the bottom of hell.«⁴⁰ The artisanal barber is forced by a well-fed man to work at night under a horrific glow as from gas lighting, while steam is being produced, the furnace is red hot, and the place reeks of sulphur.

The barber remains a figure of individualised work even today. Viewed as a monster of the market at the time of the factory acts in Britain, the devil-figure is more of a fat capitalist, forcing a hot furnace, steam production, interminable working hours, and mechanistic tasks on an exemplary artisanal worker. In this way, the isolated setting of the German university town, seemingly far removed from the rapidly industrialising urban centres of Britain, allows for an additional layer of containment beyond the fantastic genre of the story, though one that would not threaten its educated middle-class readers too much, just like the comic variety of Germanism.

VI. Conclusion: Writing Fear »of the soul«

The Barber of Gottingen, then, is an example of the comic mode of the Gothic as much as of the connective hub of *Blackwood's* between Germany and the US. In the tale, terror is of, or rather, in, Germany and remains in Germany, as comic elements help mitigate the cultural threats of low Germanism. The cultural logic of early-nineteenth-century Gothic shifted to the Protestant and especially Calvinist Gothic of James Hogg, the Ettrick Shepherd of *Blackwood's*. In this, Germany with its Protestant North and Catholic South could function as a medium between the Protestant UK and the Catholic South of Italy, Spain, and France, as is evidenced by John Wilson's early *Blackwood's* tales. While the Caledonian antiszygy was originally defined by Gregory Smith in 1919 as the union of the polar opposites of realism and fantasy, the mixtures of Scottish and German as well as Gothic and comic in *The Barber of Gottingen* offer an interesting counterpoint to such texts as Hogg's *Private Memoirs*.

At first glance, the lack of the umlaut »ö« in *Gottingen* might be taken as lack of exactness, though there are examples of the ö-umlaut in *Blackwood's*, some of which we saw in Wilson's tales. »Gottingen« to German ears makes the name sound more similar to God or *Gott*. To speakers of English, it may yet sound, if not look, more

40 All quotes above *ibid.*, p. 609.

like *Gothington*. Is the ö simply lost in translation or can it serve as a clue to a deeper meaning? The diacritical play with the umlaut in Wilson's *Extracts from Gosschen's Diary. No 1*, which alludes to the Göschen publishing house, speaks for such underlying transnational forces at play, just like Thomas Carlyle's later novel – poised between Scotland and Germany – will contain: *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh in Three Books* (1833/1834). In any case, »Gottingen«, like »Count Frederick von Lindénbäumenberg«, is already an index of the processes of translation that the Gothic and the comic varieties of Germanism undergo and from which they emerge. The readers of Macnish's tale, reading of terror in Germany, may »yet« find, »to [their] inexpressible satisfaction, that [they] had been dreaming«. ⁴¹ In contrast to Poe, then, terror in Wilson and Macnish is less of the soul than of Germany, but ever more so, it is of Scotland and of *Blackwood's*.

41 Ibid., p. 610.

Schauder und Erregung

Ludwig von Reizensteins amerikanischer Zeitungsroman *Die Geheimnisse von New-Orleans* (1854–1855)

Daniel Stein und Niels Werber

I. Einleitung. Ein Roman als Monster

Der Roman *Die Geheimnisse von New-Orleans*, der vom Januar 1854 bis März 1855 in der *Louisiana Staats-Zeitung* in Fortsetzungen erscheint, ist kaum bekannt. Die Buchfassung aus dem 19. Jahrhundert ist vergriffen, und erst vor zwanzig Jahren ist der Roman von Steven Rowan wiederentdeckt und neu herausgegeben worden, in der Version des Originals¹ und in einer englischsprachigen Übersetzung,² so dass dieser Text nun der germanistischen und amerikanistischen Forschung zur Verfügung steht. Als amerikanischer und zugleich deutschsprachiger Roman interessiert er beide Disziplinen. Es ist ein kritisches, humanistisches, rassistisches, sexistisches, sadistisches, unheimliches, journalistisches, aufklärendes, verschwörungsmithisches, gelehrtes, hochfliegendes und vulgäres Buch, ein Monster geradezu, zusammengesetzt aus heterogenen Teilen und zum Leben erweckt in einem Experiment, das sein Schöpfer Ludwig Reizenstein nicht, wie Viktor Frankenstein, mit elektrischer Energie und Leichenteilen, sondern mit dem deutschsprachigen Zeitungspublikum von Louisiana anstellt.

Reizenstein, ein erst wenige Jahre vor der Publikation seines ersten Romans aus Bayern eingewanderter Redakteur der *Louisiana Staats-Zeitung*, hat in der damaligen Hauptstadt jenes Bundesstaates der USA, dessen Reichtum in besonderem Maße auf der Versklavung der Schwarzen Bevölkerung beruhte, und nur wenige Jahre vor Ausbruch des Bürgerkriegs, einen höchst ambivalenten Text vorgelegt, der einerseits voller naturrechtlicher Emphase eine Protagonistin (*person of color*) das flagrante »Unrecht« beklagen lässt, welches »Gerichte« wie »Advocaten« stets in der »Farbe« der Menschen »einen Unterschied« im Urteil machen lässt (Reizenstein 2004, S. 77),

1 Reizenstein, Ludwig: *Die Geheimnisse von New-Orleans*, Shreveport 2004 (im Folgenden im Fließtext unter Angabe des Erscheinungsjahrs und mit Seitenzahl zitiert).

2 Reizenstein, Ludwig: *The Mysteries of New Orleans*, Baltimore/London 2002.

statt die allgemeinen Menschenrechte zum Wohle aller durchzusetzen. Andererseits werden in demselben Roman genau die gleichen sehr jungen Mädchen, die über »Recht« und »Unrecht« eines rassistischen Justizsystems diskutieren (ebd., S. 76f.), in einer sexistischen, voyeuristischen und sadistischen Weise in die Handlung eingeführt, die dem immer wieder offen erklärten Humanismus und Abolitionismus des Romans widerspricht. Denn Pharis und Elma sind Kinderprostituierte im Alter von »8 bis 12 Jahren« und werden »im tiefsten Negligee« gezeigt (ebd., S. 77), damit die »runden schwellenden Formen ihres Körpers, von Lebenswärme durchdrungen und noch nicht durch den giftigen Hauch einer habituellen Prostitution erschlaft« (ebd., S. 76), vorteilhaft zur Geltung kommen. Ihre »glänzend weißen Zähne« (ebd.) werden eigens angepriesen wie auf einer Sklavenauktion.

Im »Prolog« des Romans, der am 1. Januar 1854 auf der ersten Seite der *Louisiana Staats-Zeitung* erscheint, heißt es über New Orleans: »Hier rasseln Tag und Nacht Ketten einer verfehmten Race, die hier keine Vertreter ihrer Menschenrechte hat, sondern sich dieselben erst aus dem Norden verschreiben muss.« (ebd., S. 19) Es handelt sich hierbei um eine Anspielung auf die abolitionistischen Picknicks und Versammlungen, die seit 1846 »im Haine von Abington« (ebd., S. 19) mit Beteiligung weißer und Schwarzer Bürger:innen stattgefunden haben, und sie verdeutlicht, was Reizenstein erwartet. Was hier, in der »südlichen Region« fehle, sei ein anderer »Toussaint Louverture« (ebd., S. 19). Unter seiner militärischen Führung war ein halbes Jahrhundert zuvor auf Haiti die Selbstbefreiung der Sklaven und die Gründung eines unabhängigen Staates gelungen. Reizenstein platziert den Verweis auf Louverture und auf das in der Stadt Abingdon im Bundesstaat Massachusetts gelegene Zentrum der Bewegung für die Abschaffung der Sklaverei gleich auf der ersten Seite des Romans und führt so bereits zu Beginn der Erzählung ein doppeltes Angstmoment ein. Denn wenn, wie es an dieser Stelle weiter heißt, sich bislang erst »selten [...] einmal ein schwaches Echo der Rachestimmen im Haine von Abingdon in diese südliche Region [verirrt]« (ebd., S. 19) und es auch noch keine Aufstände gegen die Unterdrückung der Versklavten gegeben habe, so werden nun zwei der größten Ängste des Südens im Antebellum aufgerufen: die Angst vor dem erfolgreichen Vordringen des Abolitionismus und dem Fall der Sklavengesellschaft sowie die Angst vor Sklaven-Revolen gegen ihre Besitzer und die weiße Bevölkerung im Allgemeinen.

Der Roman macht sich ganz wörtlich an die Lösung des Problems, wenn er einen seiner zentralen Protagonisten, den einstigen Malteser-Ritter und Freimaurer »Uriah Hiram« (ebd., S. 21, 605), der für einen »Schwarzkünstler« oder ein »mit übernatürlichen Fähigkeiten begabtes Wesen« gehalten wird (ebd., S. 603), einem von ihm auserwählten Paar eine ganz besondere Nachkommenschaft prophezeien lässt: Dem deutschstämmigen Emil und seiner Geliebten Lucy, der Tochter eines Pflanzers und seiner »Lieblingssclavin« (ebd., S. 28), werde ein Kind geboren, das »den Namen Toussaint Louverture erhalten« müsse. Dieser erstgeborene Sohn wer-

de »zum Befreier der schwarzen Race«, so stehe es »geschrieben im Buche Hiram's II. des Freimaurers!« (ebd., S. 529). Die Befreiung der US-amerikanischen Sklaven wird so nicht nur als Revolution nach dem Vorbild Haitis (ebd., S. 132f.) angelegt,³ sondern auch als Mischung aus Geheimbundverschwörung und schwarzer Magie, in deren Zentrum der uralte Hiram steht.⁴ Von der unheimlichen, zwei Jahrhunderte alten (ebd., S. 606) Figur des Schwarzkünstlers und Freimaurers ist es nur ein kleiner Schritt zu »Angst und Schrecken«, in die jener »die ganze Gesellschaft« versetzt (ebd., S. 610), und damit auch zum »Schauerroman«,⁵ von dessen Zutaten sich in den *Geheimnissen* auch »Doppelgänger« (ebd., S. 433, S. 474, S. 567, S. 685), wundersame Erscheinungen (ebd., S. 400, S. 526), seltsame Drogen (»Mantis religiosa«, ebd., S. 563) und Wahnsinnige (ebd., S. 292ff.) finden. Zwei weitere Protagonisten des Romans werden mit »Cagliostro« (ebd., S. 563) und »Mephisto« (ebd., S. 570, S. 576) verglichen. Sarah Klotz hat den Roman entsprechend charakterisiert: »Loosely based on a true history, this five-hundred-page gothic tome traces the demise of aristocratic German immigrants during the yellow fever epidemic of 1853.«⁶

Damit hat sie die *Geheimnisse von New-Orleans* aber nicht nur, so wie auch Rowan, in die Tradition der »gothic horror novel«⁷ gestellt, sondern auch in die Tradition des Schlüsselromans (»based on a true history«). Die Anspielungen auf die wahre Geschichte hinter der romanhaften Fassade werden journalistisch eingebracht, immerhin ist Reizenstein Redakteur, und sein Roman erscheint in seiner Zeitung, das Zeitungspublikum wird von ihm direkt adressiert mit Anspielungen auf aktuelle Vorkommnisse in New Orleans, die der Leserschaft selbst wiederum aus der Zeitung bekannt sind: Skandale, Brandstiftungen, Bälle, berühmte Gäste, Auktionen, Parties, Pleiten etc. Die *Staats-Zeitung* ist allerdings ein Familienblatt, das auch von Kindern und Frauen gelesen wird,⁸ von Mädchen im Alter von Pharis und Elma oder von jungen Frauen im Alter der »ungefähr fünfzehn bis siebzehn« (Reizenstein 2004, S. 29) Jahre alten Lucy Wilson, oder der Französin Claudine de Lesuire. Dieser Publi-

3 Stein, Daniel: »Race, gender, sex, class, nation: Serienpolitik zwischen Sehnsucht und Heim-suchung in Ludwig von Reizensteins ›Die Geheimnisse von New-Orleans‹ (1854–1855)«, in: Simone Sauer-Kretschmer/Christian A. Bachmann (Hg.): *Sehnsucht suchen? Amerikanische Topographien aus komparatistischer Perspektive*, Berlin 2014, S. 39–69; hier S. 58.

4 Ebd., S. 63f.

5 Ebd., S. 49.

6 Klotz, Sarah: »Black, White, and Yellow Fever: Contagious Race in *The Mysteries of New Orleans*«, in: *Mississippi Quarterly* 65/2 (2012), S. 231–260; hier S. 231, <https://dx.doi.org/10.1353/mss.2012.0023> (letzter Aufruf 20.06.2025).

7 Rowan, Steven: »The Gothic and the American-Exotic: Baron Ludwig von Reizenstein's *Die Geheimnisse von New-Orleans*«, in: Marc Shell (Hg.): *American Babel: Literatures of the United States from Abnaki to Zuni*, Cambridge, MA 2002, S. 297–305; hier S. 299.

8 Vgl. D. Stein: *Race, gender, sex, class, nation*, S. 67.

kationskontext hält Reizenstein aber nicht davon ab, »sexual transgressions«⁹ aller Art zu schildern, oft freilich im *genus grande* und mit antikisierender Metaphorik, ohne dass aber Zweifel daran bleiben können, worum es geht, etwa um die lesbischen Liebesspiele von Orleana und Claudine (vgl. ebd., S. 194–198).

Abb. 1: Erste Seite der Staats-Zeitung vom 12.01.1854 mit dem zwispaltigen Feuilleton.



Im Fortsetzungsroman ihrer Zeitung finden die Leserinnen und Leser an einem Tag ein Romanzero von Heinrich Heine (ebd., S. 20) oder ein Gedicht von Alfred de Musset (ebd., S. 65), am nächsten Tag eine Vergewaltigung (ebd., S. 86), den Kampf einer Mutter gegen eine Ratte um das Leben ihres kleinen Kindes (ebd., S. 520), der an Kleists grausame Anekdote *Mutterliebe* erinnert, oder eine brutale Messerstecherei (ebd., S. 373f.). Der Roman, der über Monate hinweg in Dutzenden von zwei Spalten umfassenden Fortsetzungen erscheint, die je völlig unterschiedliche Akzente setzen, kann daher auch nicht einer Gattung allein zugerechnet werden, auch nicht dem Genre des Schauerromans bzw. der Gothic Novel. Die funktionale, ganz auf Effekte angelegte Poetik des Romans hat jedoch der Ästhetik des Schauerromans bzw. der Gothic Novel viel zu verdanken, und der Grund dafür, dies möchten wir in unserem Beitrag zeigen, liegt im medialen Publikationskontext des Romans: Er will und muss sein Publikum von Tag zu Tag fesseln, ein Publikum, das zugleich die Leserschaft einer Zeitung darstellt, die mit anderen Zeitungen um Auflage konkurriert. »Wer mit Literatur nicht nur unterhalten, sondern breite Leserschichten an eine Zeitung binden will, wäre schlecht beraten, sich die Option auf einen Fortsetzungsroman zu verbauen.«¹⁰ Die spezifischen Strukturen und Praktiken populärer Serialität, so möchten wir am Beispiel dieses Zeitungsromans zeigen, sind gerade für eine Affektpoetik des Schauderns und der Erregung vorzüglich geeignet.

II. Vorbemerkungen zur Methode

1.) Der in den USA auf Deutsch publizierte Roman stellt den Kultur- und Literaturwissenschaften eine komparatistische Aufgabe. Sie stellt sich gerade auch dann, wenn man sie auf das Thema *Writing Angst* bezieht. Denn der Herausgeber und die noch spärliche Forschung stellen *Die Geheimnisse von New-Orleans* sowohl in die Tradition der Gothic Novel als auch des deutschen Schauerromans. Der Roman, so Rowan, sei ein »particular dramatic example of a Gothic horror novel in the tradition of E.T.A. Hoffmann and the Romantics, extending German Gothic horror into American space.«¹¹ In einer Rezension der Übersetzung ins amerikanische Englisch, die passenderweise in den *Gothic studies* erschienen ist, hält Meredith Miller fest:

The narrative contains many elements recognisable within the nineteenth century Gothic: aristocrats, both mysterious and benevolent, miraculous substances distilled from exotic plants, an underworld peopled with murderous criminals and oversexed women and a conflict between rationalism and the esoteric. [...] The no-

10 D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 63.

11 S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 299.

vel displays a concern with identity typical of the Gothic in this period. It employs doppelgangers, madwomen and missing spouses.¹²

Es lassen sich Rezeptionslinien nachzeichnen, die von der deutschen und englischen Literatur, von E.T.A. Hoffmann und Matthew Gordon Lewis, von *The Monk* (1796) und *Die Elixiere des Teufels* (1815), aber auch von Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) zu Reizensteins *Geheimnissen* führen. Eine Reihe von Leitfragen des vorliegenden Bandes lassen sich an diesem Exempel adressieren.

2.) Der Roman, das macht ihn besonders interessant, liefert kein Beispiel of *another gothic novel*, sondern er transformiert die Gattung, um dem veränderten medialen Kontext und dessen Ansprüchen gerecht zu werden.¹³ Denn *Die Geheimnisse von New-Orleans* erscheinen vom 1. Januar 1854 bis 4. März 1855 (mit Unterbrechungen vom 27. April bis zum 20. Juli sowie vom 26. September bis zum 12. Dezember) in Fortsetzungen täglich in der deutschsprachigen *Louisiana Staats-Zeitung* von New Orleans. Es handelt sich um einen Zeitungs- und Fortsetzungsroman, der unter den Bedingungen serieller Popularität erscheint, die wir mit einem besonderen Blick auf die Lektüre- und Kommentarpraktiken des Publikums erforschen. Vor dem Hintergrund unserer Arbeit zu Heftrömanserien und *Superhero Comics*,¹⁴ gehen wir auch bei Reizensteins *Geheimnissen* davon aus, über Lektürepraktiken und

12 Miller, Meredith: »The Mysteries of New Orleans, by Baron Ludwig von Reizenstein«, in: *Gothic studies* 5/2 (2003), S. 99–101; hier S. 100.

13 Auch in der Auseinandersetzung mit den Anforderungen an fortgesetzte Beachtung eines Fortsetzungsromans – also als Transformation des Populären im Sinne des SFB 1472 »Transformationen des Populären«. Vgl. Werber, Niels u.a.: »Getting Noticed by Many: On the Transformations of the Popular«, in: *Arts* 12/1 (2023): *New Perspectives on Pop Culture*, S. 15–36, <https://doi.org/10.3390/arts12010039> (letzter Aufruf 20.06.2025). Der Aufsatz liefert einen Beitrag zum SFB 1472 »Transformationen des Populären« und dokumentiert zugleich Ergebnisse des DFG-Forschungsprojekts »Serial Circulation: The German-American Mystery Novel and the Beginnings of Transatlantic Modernity (1850–1855)«. Zur Diskussion der Gattung im Zeitungskontext vgl. Stein, Daniel: »Circulating Superheroes in City Mystery Novels: Pre-figurations of a Popular Serial Figure«, in: *Anglia: Journal of English Philology* 143/1 (2025), S. 136–164, <https://doi.org/10.1515/ang-2025-0008> (letzter Aufruf 04.07.2025); Stein, Daniel: »Kriminalität auf Reisen. Zur Zirkulation von Kriminalitätskonzepten in der transatlantischen Serienliteratur um 1850«, in: *Soziale Probleme* 36/1 (2025), S. 19–37, <https://doi.org/10.3262/SP2501019> (letzter Aufruf 04.07.2025).

14 Vgl. Stein, Daniel: *Authorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre*, Columbus 2021; Werber, Niels/Stein, Daniel: »Paratextual Negotiations: Fan Forums as Digital Epitexts of Popular Superhero Comic Books and Science Fiction Pulp Novel Series«, in: *Arts* 12/2 (2023): *New Perspectives on Pop Culture*, S. 1–32, <https://doi.org/10.3390/arts12020077> (letzter Aufruf 20.06.2025); Werber, Niels/Stein, Daniel: »Partizipation und Paratext. Die ›Leserkontaktseite‹ und das Perry Rhodan-Fan-Forum als serielle Peri- und Epitexte«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53 (2023), S. 655–694, <https://doi.org/10.1007/s41244-023-00311-4> (letzter Aufruf 20.06.2025).

Rezeptionsweisen mehr herauszubekommen als im Fall eines in Buchform als Werk publizierten Schauerromans. Dies liegt daran, dass der Text in einer US-amerikanischen Zeitung in Fortsetzungen erscheint und deshalb Autor, Redakteur und Herausgeber auf seine Resonanz im Publikum reagieren können und müssen, da unzufriedene Leserinnen und Leser die Zeitung nicht mehr kaufen, die Fortsetzung nicht weiterlesen würden und der Roman seine überlieferte Form nicht gewonnen hätte. Anders als bei einem vollendeten Werk, das seinem Publikum in einer stabilen Form entgegentritt, um dann zu reüssieren oder zu floppen, handelt es sich bei den *Geheimnissen* um ein serielles Produkt, an dem nicht nur ein Autor, sondern auch Redakteure, Herausgeber, Leserinnen, Briefeschreiber und Kritiker mitarbeiten, was sich, so unsere These, in der fluiden Form des Textes und seiner Paratexte niederschlägt.

3.) Dieses Vorgehen, das die Rezeptions- und Produktionsbedingungen sowie die Materialität des Romans berücksichtigt, eröffnet die Möglichkeit, eine in der Forschung etablierten These zur Wirkungspoetik der Gothic Novel zu überprüfen. ›Schauer und Erregung‹ sind Rezeptionsmodi, die zum Kernbestand des deutschen Schauerromans wie der Gothic Novel zählen. Ästhetikgeschichtlich führt diese Unterstellung einer bestimmten Wirkung zu Edmund Burkes *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen* (1757), gattungsgeschichtlich zu Mary Shelleys *Frankenstein*. Für diese Genealogie finden sich in den *Geheimnissen* Hinweise. Wir gehen darauf ein, weil einerseits in der Forschung zu Reizenstein ohne große Nachweise vorausgesetzt wird, dass sein Roman in dieser Tradition stehe, und weil andererseits noch niemand der Frage nachgegangen ist, wie ein fränkischer Baron, der 1849 im Alter von 23 Jahren nach Louisiana ausgewandert ist, mit dieser Tradition in Berührung gekommen sein soll – oder, weniger biografisch formuliert, welche ästhetischen, literarischen und poetologischen Spuren im Text der *Geheimnisse* nachweisbar sind und welche diskursiven Linien aus New Orleans zurück in das vorrevolutionäre Deutschland führen. Wenn man weiß, was Reizenstein in seinem Reisegepäck hatte, lässt sich gezielter danach fragen, was sich unter amerikanischen Bedingungen verändert oder neu entsteht.

Zunächst zu Burke und Shelley: Im »Erschauern« erweise sich, so Burke, die »große Macht des Erhabenen«, die uns mit »unwiderstehlicher Kraft fortreißt«. ¹⁵ Burke nennt Textstellen »von auffallender Erhabenheit«, in denen den Figuren »die Haare zu Berge« stehen, weil »Furcht und Zittern« ¹⁶ über sie komme. Er behauptet mit Blick auf eine zitierte Stelle aus dem *Buch Hiob* (4, 13–17): auch »wir werden erschreckt«. ¹⁷ Aber werden ›wir‹ das wirklich? Wie könnte es überhaupt dazu kom-

15 Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hg. von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 91.

16 Ebd., S. 98.

17 Ebd.

men, dass die Affektlage Hiobs – »Furcht und Zittern« – auch auf die Leserinnen und Leser des *Buchs Hiob* überspringt? Und wie ließe sich diese wirkungspoetische Annahme textstrategisch garantieren? Diese Fragen führen nicht zu E.T.A. Hoffmann, sondern zu Mary Shelley, die über die Rezeption ihrer Gothic Novel eine interessante Spekulation anstellt, an deren Anfang die bekannte Geschichte der Entstehung des Romans steht, wie sie in ihrem Vorwort von 1831 erzählt wird¹⁸ und die Anne K. Mellor so zusammenfasst:

[...] on June 15, after hearing Byron and her husband discussing experiments concerning ›the principle of life,‹ she fell into a waking dream in which she saw ›the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together‹ [...]. In this reverie, *she felt the terror he felt* as the hideous corpse he had reanimated with a ›spark of life‹ stood beside his bed, ›looking on him with yellow, watery, but speculative eyes.‹¹⁹

Mary Shelley erlebt also genau den Schrecken, den der künftige Dr. Frankenstein (»the pale student of unhallowed arts«) erlebt, als er seine Kreatur erblickt. Es ist ja schließlich ihr Traum – und den Schrecken, der die erträumte Figur erschauern lässt, erfährt sie zugleich unmittelbar selbst. Diese Konstellation macht Shelley für ihr Schreiben fruchtbar: »I have found it! What terrified me will terrify others; and I need only describe the spectre which had haunted my midnight pillow.«²⁰

Die Rezipientin der Geschichte ihres Albtraums würde nacherleben, was sie in ihrem »waking dream« erlebt hat: »a vividness far beyond the usual bonds of reverie [...] Frightful must it be [...], supremely frightful« und »terrify[ing]«. ²¹ Damit ist die wirkungspoetische Formel der Gothic Novel gefunden, die auch in der Forschung immer wieder angeführt wird. Das *Palgrave Handbook of Gothic Origins* vermerkt zu Shelley, es sei »her intention to inspire [in] readers the same horror she felt when she woke up.«²² Die Gattung insgesamt sei auf »terror« und »horror«, »fear« und »shock« aus, und diese Affektpoetik werde in den Texten reflektiert und vorgeführt. Das alles ist oft festgestellt, aber kaum überprüft worden. Wer gruselt sich denn wirklich, wenn er *Hiob* liest, wie Burke voraussetzte?

Ob die Wirkung, auf die die Gothic Novel programmatisch aus ist, in ihrer Leserschaft erzielt wird, lässt die hier angeführte Forschung offen. Die nachgewie-

18 Vgl. Shelley, Mary: *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London 1992, S. 5–10.

19 Mellor, Anne K.: »Making a ›monster‹: an introduction to Frankenstein«, in: Esther H. Schor (Hg.): *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge, UK 2003, S. 9–25; hier S. 10.

20 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 9.

21 Ebd.

22 Vega Trijueque, Marta: »The Myth of Frankenstein«, in: Clive Bloom (Hg.): *The Palgrave Handbook of Gothic Origins*, London 2022, S. 223–241; hier S. 236, https://doi.org/10.1007/978-3-030-84562-9_11 (letzter Aufruf 20.06.2025).

sene »Intention« muss genügen, während Shelleys produktive Traumdeutung die wirkungsästhetische Grundlage liefern soll: »What terrified me will terrify others«. Empirisch findet diese Maxime keinen Halt; die Rezeptionsforschung würde auf die pluralen Lektürepraktiken hinweisen, die einer solchen Verallgemeinerung entgegenstehen. Andere erschrecken keineswegs mit Gewissheit vor dem, was uns selbst entsetzen mag. Auch Reizenstein schildert in seinem Roman einen solchen Traum und eine solche Reaktion. Aber um diese Intertextualität allein geht es uns hier nicht. Wir wollen vielmehr versuchen, mit der Analyse eines Schauerromans, der in vielen Fortsetzungen in einer Tageszeitung erschienen ist, mehr über die Rezeption einer Gothic Horror Novel herauszubekommen. Denn die *Geheimnisse* können im Verlauf ihrer seriellen Publikation Rezeptionszeugnisse und Kritik aufgreifen und für die Fortsetzung der Erzählung fruchtbar machen.

4.) Der Herausgeber der *Geheimnisse*, Steven Rowan, hat den Roman zu Recht eine »urban Gothic horror story«²³ genannt. Er behauptet aber auch, die *Geheimnisse* von New-Orleans hätten, außer ihrem Titel, Eugène Sues Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* (1842/43) nichts zu verdanken. Damit wird allerdings der Zeitungskontext ausgeblendet, der sich bei Sue und Reizenstein findet. Die Gemeinsamkeit mit Sues *Mystères* betrifft also mehr als nur den Titel. Denn auch wenn Reizenstein – anders als Sue, der tagesaktuell Folge um Folge schrieb – den Roman teilweise schon vor seiner Serialisierung fertiggestellt haben könnte,²⁴ ist er von einer Reihe von serientypischen Elementen geprägt.

Die Herausgeber der *Louisiana Staats-Zeitung* stellen *erstens* am 13. Januar 1854, elf Tage nach dem Start der Serie, fest, dass der Roman »ein nie gekanntes Interesse erregt« habe, das noch »um Vieles erhöht werden« würde, da sich – nach dem *cross-dressing* und der »halbnackten« Präsentation Emils am 6. Januar, der Einführung des Prinzen von Württemberg am 7. Januar und der Einführung in die Gemütswelt eines »Ehebrechers« am 9. Januar – »nun einige vortreffliche Skizzen, politischen, religiösen und künstlerischen Inhalts, anschließen«. ²⁵

Wenn die Herausgeber von »Skizzen« sprechen, dann sind damit auch Tableaus (»sketches«) gemeint, die auf zwei Zeitungsspalten passen und auch für sich stehen können. Diese »Skizzen« mit ihrer vollkommen unterschiedlichen Thematik sind einerseits Episoden des Romans, die auch die Handlung weitertragen, zugleich aber auch Segmente, die in einer Serie montiert werden.²⁶ Überdies wird, wie zur Gratifikation des Autors der *Geheimnisse*, mitgeteilt, dass Reizenstein mit der Leitung

23 S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 297.

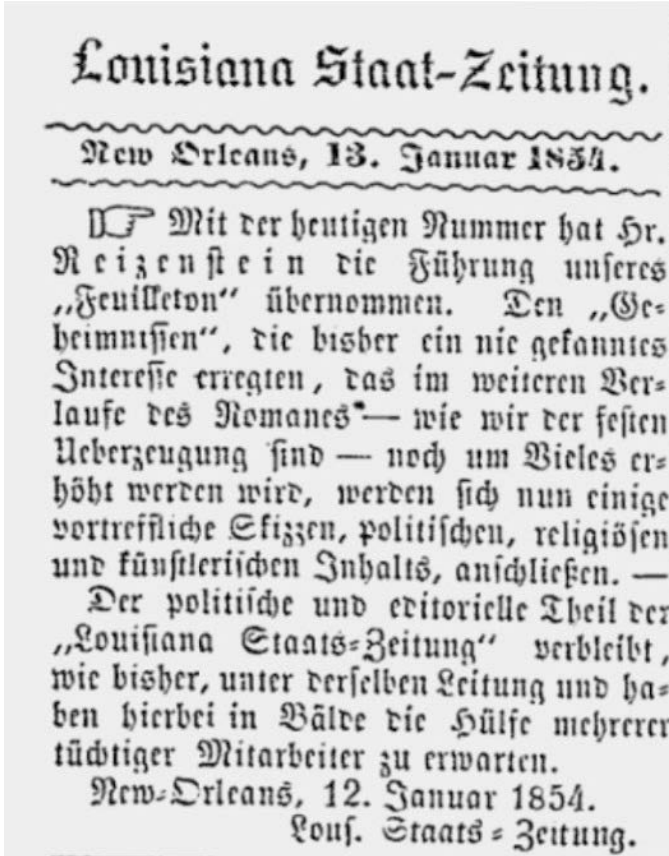
24 Vgl. L. Reizenstein: The Mysteries of New-Orleans, S. xix; Reizenstein, Ludwig: Die Geheimnisse von New Orleans, New Orleans 1854.

25 Louisiana Staats-Zeitung, 13. Januar 1854, S. 2. Abb. 2.

26 Vgl. Stockinger, Claudia: An den Ursprüngen populärer Serialität. Das Familienblatt *Die Gartenlaube*, Göttingen 2018, S. 171–173.

des Feuilletons betraut worden sei.²⁷ Der Feuilletonchef und der Romanautor können nun noch besser daran arbeiten, das Feuilleton auf den Roman (und *vice versa*) abzustimmen.

Abb. 2: Note der Herausgeber der Staats-Zeitung, 13.01.1854, S. 2.



Zweitens vergehen bei dem fünfteilig angelegten Roman zwischen der Serialisierung des dritten und vierten Bandes sowie des vierten und fünften Bandes mehrere Monate, was Reizenstein Zeit verschafft zu haben scheint, Veränderungen am Text vorzunehmen.²⁸

27 Vgl. S. Rowan: *The Gothic and the American-Exotic*, S. xx.

28 Ebd., S. xxii.

Drittens beginnt die Serialisierung des fünften Bandes am 12.12.1854 mit einer längeren Passage (vgl. Reizenstein 2004, S. 525ff.), die nicht nur an das abolitionistische Motiv des Romans und die Pläne Hiram erinnert, die Leserinnen als Schuldige unmittelbar adressiert, und umständlich in den Ort der Handlung an den Quellen des Red River einführt, an dem sich Hiram, Emil und Lucy aufhalten, sondern eine allegorische Deutung der politischen Lage vornimmt.²⁹ Emily und Lucy, die designierten Eltern des noch ungeborenen Befreiers Toussaint Louverture (ebd., S. 529), werden in die amerikanische Geschichte hineingeschrieben, insofern sie – im Roman – Captain Randolph B. Marcy die »Quellen des Red River verrieten« (ebd. S. 525). Marcys Expedition hat 1852 die Region erschlossen und vermessen, mit bedeutenden politischen Folgen für die Festlegungen der Grenze zu Mexiko und der Grenzziehung zwischen Texas und Oklahoma. An diesem Ort beschwört der Erzähler des Romans eine Allegorese. Es sind drei Vögel, die Amerikas Verfehlungen versinnbildlichen: Der Bundesadler als *Falco Leucocephalus*, dessen »liebste Speise [...] schwarzes Menschenfleisch« ist und der sich mit dem Areal von fünfzehn Staaten (d.h. den Staaten, in denen Sklaverei herrschte) nicht zufrieden gibt, sondern sich »weit hinaus über die Marken seines Reiches [...] das Schwarzwild zurückholt, das ihm entlaufen«. Die »Nebraska-Eule«, des Adlers »Bräutchen«, die bald mit ihm das Kapitol beherrschen werde. Und der »blutende Pelican«, »Louisiana's Vogel«, der den korrupten Sklavenstaat Louisiana repräsentiert und von dessen Brust »schwere Tropfen Blutes herabträufeln« (ebd., S. 526f.). Die »Nebraska-Eule« verdankt ihren allegorischen Status als »hässlicher Vogel«, der für das »Unheil« stehe und »aus Nebraska« über »unsere Republik kommen« werde, wie Hiram »prophetisch ausrief« (ebd., S. 531), dem Kansas-Nebraska-Act, der im Januar 1854 durch den US-Senator Stephen A. Douglass (Illinois) eingebracht und im Mai vom Kongress verabschiedet worden ist. Das Gesetz ermöglicht es den Territorien Kansas und Nebraska, sich für die Rechtmäßigkeit der Sklavenhaltung zu entscheiden. Reizenstein reagiert also in seinem im Mai 1854 längst laufenden Roman auf aktuelle politische Entwicklungen seiner Umwelt, indem er die Handlung anpasst und damit das Bedrohungsszenario seiner Erzählung – einer drohenden Sklavenrevolte oder eines Bürgerkriegs – untermauert. Die blutige Zukunft der Vereinigten Staaten erblickt Emil als Vision: »Er hatte ein furchtbares Gemälde geschaut« (ebd., S. 532).

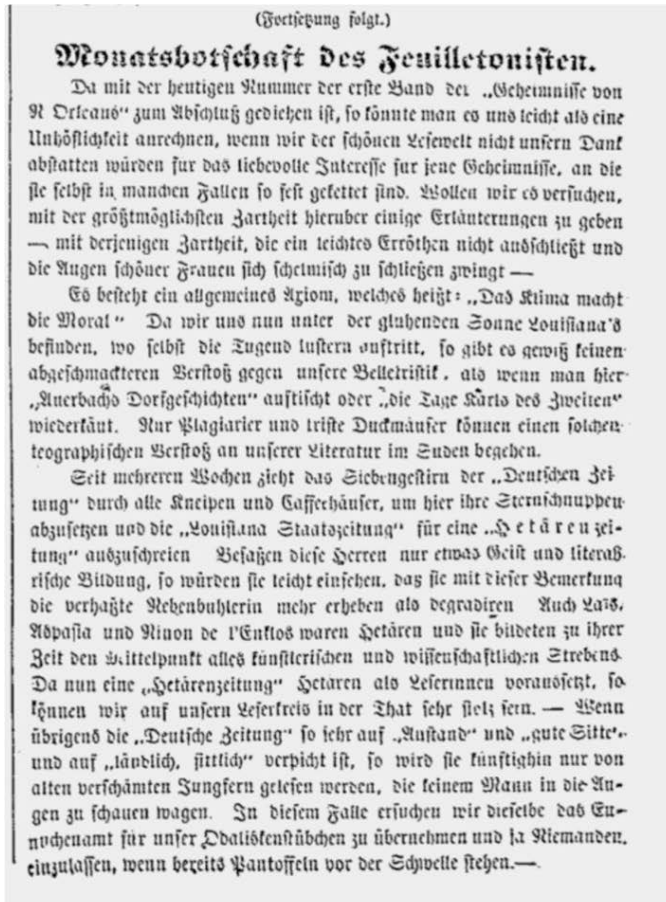
Viertens nutzt Reizenstein seine Stellung als Autor und Redakteur, um für eine paratextuelle Rahmung des Romans zu sorgen, die typisch für populäres serielles Erzählen ist.³⁰ Reizenstein berichtet über die Fortsetzung des Romans (etwa am

29 Vgl. auch ebd. S. ix–xxv; D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 49.

30 Vgl. D. Stein: Authorizing Superhero Comics; N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiations; N. Werber/D. Stein: Partizipation und Paratext; C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität.

12.12.1854) oder geht auf seine Rezeption ein.³¹ Einer der ergiebigsten Peritexte des Romans stellt die »Monatsbotschaft des Feuilletonisten« dar, die am 31.1.1854 auf der ersten Seite der *Staas-Zeitung* erscheint.

Abb. 3: Peritextuelle Intervention des Redakteurs Reizenstein in seinen Fortsetzungsroman am 31.01.1854, in der er gegen die Rezeption der Geheimnisse in der Deutschen Zeitung polemisiert.



In seiner »Monatsbotschaft« bedankt sich Reizenstein für das »liebenswürdige Interesse« der »schönen Lesewelt« an den »Geheimnissen von New Orleans«, das zugleich ein Interesse für »jene Geheimnisse« offenbare, an die die Leserinnen »selbst

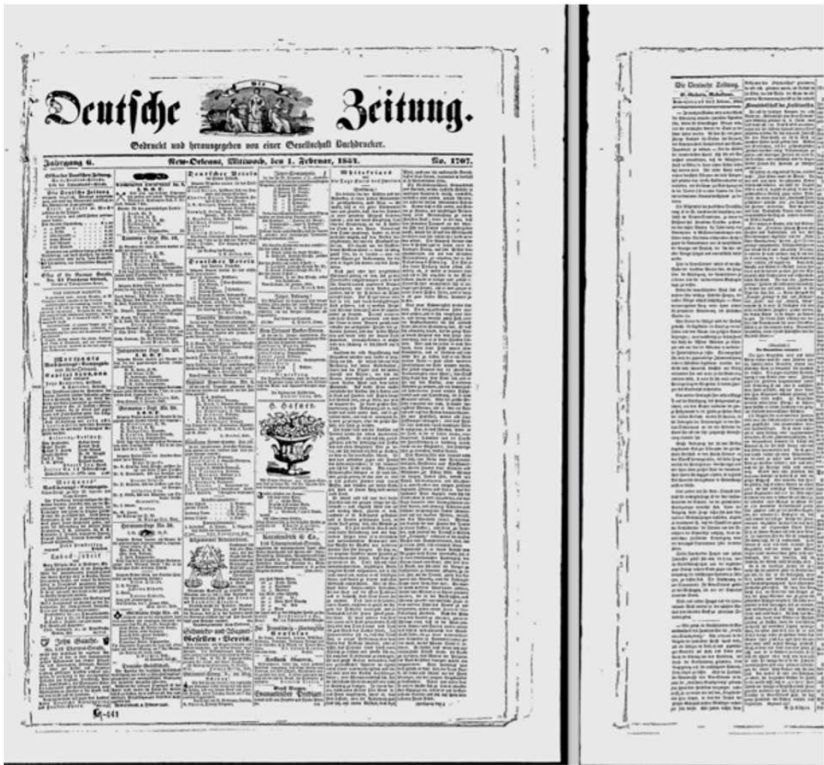
31 Vgl. S. Rowan: *The Gothic and the American-Exotic*, S. xx-xxii.

[...] gekettet« seien. Die Leserinnen erfahren bei der Lektüre also manches, das ihnen unbekannt ist; der Text macht Latentes manifest, was bei den Leserinnen durch ein »leichtes Erröthen« indiziert werde.

Welches Interesse Reizenstein mit dieser wirkungspoetischen Anmerkung genau im Blick hat, macht er deutlich, indem er sich über die moralische Kritik mokiert, die von den Herausgebern und Redakteuren der *Deutschen Zeitung* verbreitet worden sei. Diese hätten in den »Kneipen und Caffeehäusern« von New Orleans die *Louisiana Staats-Zeitung* als eine »Hetärenzeitung« denunziert, die mit ihrem Roman gegen »Anstand« und »gute Sitte« verstoßen habe. Die *Deutsche Zeitung* erscheint ebenfalls in New Orleans, wirbt ebenfalls mit Fortsetzungsromanen und Novellen auf der ersten Seite um Leser:innen und kann als Konkurrentin oder, wie Reizenstein formuliert, »Nebenbuhlerin« seiner *Louisiana Staats-Zeitung* gelten. Reizenstein greift den Vorwurf geschickt auf und argumentiert, dass eine »Hetärenzeitung Hetären als Leserinnen voraussetzt«, die *Deutsche Zeitung* also die Leserinnen der *Louisiana Staats-Zeitung* zu beleidigen versuche. Dann nimmt er die Leserinnen in den Schutz mit der These, Hetären hätten schließlich in der Antike den »Mittelpunkt allen künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens« gebildet, er sei daher »sehr stolz« auf »unsern Lesekreis«. Unausgesprochen, und das Erröten der Leserinnen ist einkalkuliert, bleibt die Tatsache, dass es sich bei Hetären um gut ausgebildete Prostituierte gehandelt hat – und die Leserin im Roman genau auf solche Frauen stößt.

Die *Deutsche Zeitung* reagiert auf den »Monatsbericht«, den sie vollständig zitiert, nur einen Tag später (01.02.1854, S. 2) mit einer Replik. Der Redakteur S.H. Lützen wirft Reizenstein eine unerhörte Frivolität vor, wenn er vor »ungeweihten Ohren seinen Witz« ausbreite und damit die »Frühreife der weiblichen Jugend« ausnutze und verderbe. Es ist ein moralischer Vorwurf, denn vom Erfolg zeigt sich auch Lützen überzeugt, der schreibt, dass »junge Mädchen nur zu gerne mit glühenden Wangen verzehren«, was Reizenstein ihnen mit seinen »Geheimnissen« serviere. Diese »Bordellliteratur« über die Tageszeitung in die »Familien hineinzuschleppen«, sei ein Skandal, der durch das »Geld«, das sich damit »verdienen« lasse, nicht zu entschuldigen sei. Lützen hofft, dass die anständigen Deutschen das Feuilleton »mit Abscheu ansehen und wegwerfen«. Dass es aber bislang offenbar von vielen gelesen wird und der Zeitung Geld einbringt, weil der Roman Publikum »zieht«, gesteht er zu.

Abb. 4: Die Deutsche Zeitung vom 01.02.1854. Die ersten beiden Spalten der zweiten Seite setzten sich mit den Geheimnissen auseinander, die in der Staats-Zeitung erscheinen.



Für das Verständnis dieses Romans ist es also vielversprechend, seinen Publikationskontext als Zeitungs-Feuilleton zu berücksichtigen – zumal Reizenstein *fünftens* im Vorwort auf die dem gleichen Genre zugehörigen ›city mystery novels‹ des US-Amerikaners Ned Buntline (*The Mysteries and Miseries of New York*, 1848) sowie auf die deutsch-amerikanischen Geheimnisromane von Heinrich Börnstein (*Die Geheimnisse von St. Louis*, 1851) und Emil Klauprecht (*Cincinnati, oder Geheimnisse des Westens*, 1854) hinweist (Reizenstein 2004, S. 17).³² Es ist kein Zufall, wenn Reizen-

32 Reizenstein schreibt *Cincinnati, oder Geheimnisse des Westens* fälschlicherweise dem in Österreich geborenen Friederich Hassaurek zu, der 1848 nach Cincinnati, Ohio, ausgewandert war und dort für Periodika wie die *Ohio Staatszeitung* und *Der Hochwächter* schrieb. Der Autor war jedoch der am 11.09.1815 in Mainz geborene, in den frühen 1830er Jahren in die USA ausgewanderte und 1837 von Paducah, Kentucky, nach Cincinnati umgesiedelte Emil Klauprecht. Vgl. Tolzmann, Don Heinrich: »Introduction: The Great Cincinnati German Novel«, in: Don Heinrich Tolzmann (Hg.): *Cincinnati, or The Mysteries of the West. Emil Klauprecht's German-American Novel*, New York 1996, S. xii-xvi.

stein auch auf Harriet Beecher Stowes überaus populären evangelikalen Roman *Uncle Tom's Cabin* (1852) rekurriert, den er das »Evangelium der Neuzeit nennt« (ebd., S. 673); auch dieser Roman wurde vor seiner Veröffentlichung als Buch in der Wochenzeitung *National Era* serialisiert.³³

Die Frage, die wir angesichts dieser Befunde aufwerfen möchten, ist die: Was wird aus der britischen Gothic Novel, was aus dem deutschen Schauerroman, wenn die typischen Elemente dieser europäischen Gattungen und ihrer Ästhetik in den USA in ein neues Medium umgebettet werden? Die *Geheimnisse von New Orleans* entstehen unter den Bedingungen des seriellen Schreibens und Publizierens für eine Tageszeitung, und man kann sich den Roman eher als ein Set von »Segmenten«³⁴ vorstellen, die paratextuell montiert werden, als eine Folge von Kapiteln einer kohärenten, gut verknüpften Geschichte, die als *ganzes Werk* in Buchform erscheint. Kurz: Was meint *Writing Angst* unter den seriellen Produktionsbedingungen einer modernen Zeitung? Und was lässt sich, wenn man die Spezifika dieser Serialisierung des Romans in den Blick nimmt, zu den entsprechenden Rezeptionspraktiken sagen? Wir möchten die spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen eines über viele Monate hinweg erscheinenden Fortsetzungsromans nutzen, um dieses Beispiel der Schauerliteratur von zwei Seiten zu erkunden: *Writing Angst* und *Reading Angst*.

Um es mit Begriffen aus der Einleitung zu diesem Band zu formulieren: Was ist aus der Angst geworden, deren »Literarisierung« um 1800 »Konjunktur« hatte? Was aus dem »negativen Gefühl von Furcht und Schrecken«, das die »populäre Literatur« zum »Gegenstand und Effekt« machte?³⁵ Schaut man sich in der deutschsprachigen Literatur um, müsste man lange suchen, um einen Nachfolger der *Elixire des Teufels* (1815/16) zu finden. Die Gattung des Schauerromans stirbt mit Hoffmann, Brentano, Kleist und Tieck. Ausgerechnet in Louisiana begegnet uns in Reizensteins *Geheimnisse von New-Orleans* ein Wiedergänger, der nach 1848/49 und der einsetzenden restriktiven Zensurpolitik vielleicht nur im Ausland und als Zeitungsroman geschrieben werden konnte.

33 »At least 50,000 people read Uncle Tom's Cabin in its first published form, the 41 weekly installments that appeared between 5 June 1851 and 1 April 1852 in the National Era, a Washington, D.C., anti-slavery paper with a national readership.« Railton, Stephen: »Uncle Tom's Serialization. The National Era Text«, in: *Uncle Tom's Cabin and American Culture*, 2012, <https://utc.iath.virginia.edu/uncletom/erahp.html> (letzter Aufruf 10.07.2025).

34 C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 171–173, S. 352.

35 Vgl. Einleitung zu diesem Band, S. 13.

III. Zeitungs- und Schlüsselroman

Verschwörungen, Mord, Unzucht, Drogen, Prostitution, Blasphemie, schwarze Magie, Ehebruch, Homosexualität, Brandstiftung, Lug und Trug, Heuchelei und Hochmut: *Die Geheimnisse von New-Orleans* lassen kaum eine Sünde, Versuchung oder Unsittlichkeit aus, um die Protagonist:innen herauszufordern und die Leser:innen mitfiebern zu lassen. Der Roman endet mit einer Gelbfieberepidemie, die auch die deutschen Bewohner der Stadt dahinrafft und die Leser:innen zwangsläufig an die nur ein Jahr vor der Publikation des Texts in New Orleans grassierende *yellow fever epidemic* erinnert. Im letzten Kapitel, »Die Fahrt nach dem Richtplatze«, richtet sich der Erzähler direkt an die männlichen Leser: »Flüchtet in Eure Wohnungen [...]. Seid ihr nun alle zu Hause bei Euren Weibern und Kindern? Ueberlebt Ihr diese Nacht, so könnt Ihr von Glück sagen; denn wenn Euch jetzt die Seuche befällt, so eilt Ihr nicht mehr nach einem Arzte« (Reizenstein 2004, S. 670). Das Bedrohungsszenario wird hier besonders nahe an die Leser herangetragen. 9.000 Einwohner starben am großen Fieber 1853, was dem Begriff des »Mitfieberns« eine affekttheoretische Wendung gibt.³⁶

Sex & crime, Sensationen und Halbwelt, Doppelgänger und Wahnsinnige – mit diesen Ingredienzen, die typisch für »the nineteenth century Gothic«³⁷ seien, habe Reizenstein das deutschsprachige Publikum in Louisiana unterhalten. Anders als *The Monk* oder *Die Elixiere des Teufels* liefert er aber nicht nur »nineteenth century Gothic«, sondern mit seinem Zeitungsroman zugleich auch einen Schlüsselroman. Das Publikum der *Louisiana Staats-Zeitung* kann und soll prominente Bürger und Zeitgenossen in den sensationellen Intrigen des Romans wiederfinden. Reizenstein schreibt in einer »tabloid language«³⁸ und fesselt Leser:innen mit skandalösen Episoden aus New Orleans, an denen anscheinend Mitbürger:innen und Prominente wie der »der damals in New Orleans weilende Prinz Paul von Württemberg und der spätere Gouverneur Michael Hahn«³⁹ beteiligt sind.⁴⁰ Die Rezeption als diskreter Schlüsselroman sei so erfolgreich gewesen, dass Reizensteins Reputation

36 Vgl. D. Stein: Race, gender, sex, class, nation, S. 66; S. Klotz: Black, White, and Yellow Fever.

37 M. Miller: The Mysteries of New Orleans, S. 100.

38 Ebd.

39 Deiler, John Hanno: Geschichte der New Orleanser Deutschen Presse, Nebst Anderen Denkwürdigkeiten der New Orleanser Deutschen, New Orleans 1901, S. 15.

40 S. Rowan (The Gothic and the American-Exotic, S. xxii) berichtet über weitere Spekulationen, die die *Louisiana Staats-Zeitung* während der Serialisierung des Romans abdruckte: »Was Count Emil the young Count Seckendorf, then working as a plantation overseer in Texas? Was Orleana actually a daughter of Madame Pontalba?« Reizenstein befeuert dieses Ratespiel, indem er mitteilt, dass man auf weitere Vermutungsäußerungen aus Gründen der Diskretion und dem Respekt vor der Privatsphäre bekannter Familien verzichten müsse.

Schaden genommen und er versucht habe, alle Exemplare des Romans aus dem Verkehr zu ziehen.⁴¹ Der Schauerroman wird bei Reizenstein als Fortsetzungsroman zum Schlüsselroman.

Der kurze *Prolog* setzt in der *Louisiana Staats-Zeitung* das Setting: New-Orleans, die »Königin des Südens«, aber auch die »Prima-Donna des Südens«, die Stadt als »Freudenmädchen«, »große Spielhölle«, das »ungeheure Grab für die armen Einwanderer und Heimathlosen, die sich nicht zur rechten Zeit den Armen dieser Buhldirne entwinden« (Reizenstein 2004, S. 19). In der Stadt rasseln »Tag und Nacht« die »Ketten einer verfehmten Race« (ebd., S. 19), die hier »keine Vertreter ihrer Menschenrechte hat« (ebd.). Zu dieser gefährlichen und sündigen Stadt passen die Sümpfe der Umgebung, aus denen »giftige Dünste« aufsteigen (ebd.). Hier gedeiht das Laster. »New Orleans ist der Baum mit der verbotenen Frucht« (ebd., S. 20), und einige Sünder werden sehr schnell sehr reich. Aber dieser ungesunde Reichtum währt nicht, und pompöse »Gebäude«, »wo man früher Geld zählte, wog und discontirte«, sind heute nur noch Ruinen, »verlassen und öde« (ebd., S. 22). In den Trümmern dieser gottverlassenen Stadt findet sich »unter dem Schutte« ein mysteriöses »Kreuz« (ebd.). Das Geld wird mit Sklavenhandel verdient (ebd., S. 19). In diese Stadt reitet in der Nacht eine »riesengroße, abgemagerte Gestalt« ein (ebd., S. 23), »tiefe Finsternis umhüllte ihn« (ebd., S. 22). Als man ihn bemerkt, erklingt eine Stimme »aus beklommener Brust«: »Gott sei uns allen gnädig! [...] Das ist Hiram« (ebd., S. 23). Die bald aufgehende Sonne war »mit einem schwarzen Schleier verhängt«, und durch »die Straßen von New-Orleans [...] eilte händeringend ein bleiches Weib und prophezeite ein Unglück. Die Königin des Südens schauerte auf« (ebd.). Die Leser:innen können »mitfiebern«.

Das »nineteenth century Gothic«⁴² des Romans wird schon im Setting und im Figurenarsenal des Prologs offensichtlich, aber damit nicht genug. Die Adresse der Ruinen, in denen sich das rätselhafte »drei Fuß hohe eiserne Kreuz« der Freimaurer findet, wird genau benannt. Dort hätten noch vor Kurzem jene Häuser gestanden, in denen die bekannte »Atchafalaya-Bank« ihren Sitz gehabt habe. Sie seien erst vor Kurzem abgerissen worden, um den neuen Warenhäusern eines »reichen Mr. James« Platz zu machen. Weiter erfahren die Leser:innen des in der *Louisiana Staats-Zeitung* abgedruckten Prologs:

Wo jetzt geboten und gefeilscht wird, hat noch vor wenigen Monden die Nemesis über New-Orleans verfügt. Warum wurde das Atchafalaya Bankgebäude abgerissen? War es Spekulation oder Laune? Keines von Beiden (ebd., S. 22).

41 J.H. Deiler: Geschichte der New Orleanser Deutschen Presse, S. 15f.; S. Rowan: The Gothic and the American-Exotic, S. 9.

42 M. Miller: The Mysteries of New Orleans, S. 100.

Dies sind die Fragen eines Zeitungsredakteurs, der von der Neugier seines Publikums ausgehen kann, wenn er derart stadtbekannte Institutionen und Personen skandalisiert. Die Atchafalaya-Bank, der Name rührt von einem Sumpf in Louisiana, dem größten der USA, ist ein Bankhaus, das, wie den Gerichtsakten des Supreme Court von Louisiana des Jahres 1854 zu entnehmen ist, in eine Reihe von Insolvenz-Prozessen verwickelt gewesen ist. »Warum wurde das Atchafalaya Bankgebäude abgerissen?« Wenn es weder »Spekulation« noch »Laune« war, was hatte die Bank mit dem dort vergrabenen Kreuz zu schaffen? Sind ihre Besitzer etwa Freimaurer? Der Direktor und der »Cashier« der »Atchafalaya Railroad and Banking Company«, J. W. Breedlove und Charles Harrod, waren stadtbekannte Persönlichkeiten. Schon der Prolog lässt Elemente des Schlüsselromans erkennen (vgl. ebd., S. 12), die dem Fortsetzungsroman von Tag zu Tag erneut Interesse verschaffen. Auf die Bank, ihr Geld und ihr Kreuz kommt der Roman im Kontext einer über Jahrzehnte ausgearbeiteten Verschwörung immer wieder zurück (ebd., S. 525, S. 532).

Dies hat ästhetische und strukturelle Konsequenzen: Was die Struktur angeht, so lässt sich beobachten, wie jedes Segment des Romans für sich eigenes Interesse wecken muss – mit Anspielungen auf tagesaktuelle Ereignisse oder stadtbekannte Personen *und* mit allen wirkungspoetischen Möglichkeiten der Gemütsregung. Aber zuerst zur Ästhetik:

Abb. 5 und 6: Auszug aus dem Verzeichniß der Studirenden der LMU München.⁴³

Verzeichniß des Lehrer-Personals und der sämmtlichen Studirenden an der königl. Ludwigs-Maximilians-Universität München im Sommer-Semester des Studienjahres 1876/77.		— 34 —			
		Namen.	Geimath.	Wohnung.	Studien.
		Möhl, Julius	München	München, 14/1, 0.	Philos.
		Möhl, Karl Hermann	München	München, 2 1.	Philos.
		Möller, Karl	München	München, 14 1.	Zur.
		Möller, Franz	München	München, 3 0.	Philos.
		Möller, Franz	München	München, 3 0.	Philos.
		Möller, Joh. Georg	München	München, 2 3.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 40 4.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 14 3 rüdm.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 17 2.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 20 0.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 3 1 rüdm.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 20 3.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 2 1.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 37 3.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 37, 1.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 18 1.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 4 2.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 21 1.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 9 1.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 12 1.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 3 2 rüdm.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 3 2 rüdm.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 24 2.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 30 3.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 3 0.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 16 0.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 19 3.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 28 2.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 1 3.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 44 0.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 5 3.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 4 2.	Philos.
		Möller, Wilhelm	München	München, 14 2.	Zur.
		Möller, Wilhelm	München	München, 30 4.	Philos.

43 Zu finden unter <https://epub.ub.uni-muenchen.de/9546/> (letzter Aufruf 20.06.2025). Es ist im verbildlich digitalisierten Archiv auch ersichtlich, wer im Fach Philosophie was angeboten hat, während Reizenstein immatrikuliert war.

Reizenstein macht in den *Geheimnissen* zweimal eine Anspielung (ebd., S. 66, S. 176): Wenn ein in die USA migrierter Protagonist vor der Märzrevolution »Aesthetik in Tübingen« (ebd., S. 66) gehört zu haben behauptet, dann lässt sich vom Erzähler zumindest annehmen, dass er weiß, was dort vor 1848 gelesen wird: nämlich die *Aesthetik* des Tübinger Privatdozenten und Professors Friedrich Theodor Vischer, die dieser 1846 publiziert und eigens dem »Gebrauche für Vorlesungen«⁴⁴ bestimmt hat. Als Münchener Student hat Reizenstein 1845–1848 Vorlesungen und Seminare besucht, in denen er diese Kenntnisse erwerben konnte.

Vischer erinnert daran, dass Kant das »sinnliche Interesse« an der Kunst »pathologisch genannt« habe.⁴⁵ Damit ist gemeint, dass das ästhetische Werk, »pathologisch« im Wortsinn verstanden, »leidend«, also rein passiv und physiologisch rezipiert wird, ohne Beteiligung der Urteilskraft. Das Werk wird hier bloß als sinnlicher Reiz rezipiert, und dies sei, da ist sich Vischer mit Kant einig, ein »Privatgefühl«, das mit einem ästhetischen Urteil nichts zu tun habe.⁴⁶ Burke dagegen vertrete, so referiert es Vischer, genau das Gegenteil. Er nehme an, das Schöne wie das Erhabene wirkten sinnlich unmittelbar auf die Physis und Psyche der Rezipient:innen, womit Burke aus Sicht des Deutschen Idealismus in einen »Sensualismus der schlimmsten Art« gerate: »Das Schöne (und Erhabene) wirke durch die Sinne »mechanisch« auf die Seele«, womit Burkes Ästhetik »ganz in's Physiologische« falle. Wir fiebern mit. Die Eigenschaften des Schönen und Erhabenen, die den Werken eigentümlich seien, wirkten »auf die Nerven«.⁴⁷ Für den Zuschauer werden die Werke als Ursache dieser Stimulationen »interessant«. Genau dies, das sieht Vischer ganz richtig, führt Burkes Wirkungsästhetik zum *Interessanten*, also zum Gegenteil des von Kant als Rezeptionsmodus geforderten *interesselosen Wohlgefallens*, das die deutsche Autonomie-Ästhetik für zwei Jahrhunderte geprägt hat – nicht aber Reizenstein, der den Deutschen Idealismus kennt und verspottet, um sich dem Interessanten und Physiologischen, dem »Mitfiebern«, zu verschreiben.

Das »Interessante reizt«, so Vischer, physiologische »Kräfte« im »Zuschauer zur Tätigkeit«.⁴⁸ Im Falle des Erhabenen, so formuliert es Burke, sei »die große Macht«, die über die Sinne auf das »Gemüt« wirkt, so stark, dass ihre Wirkung allem »Räsonnement [...] zuvorkommt und uns mit unwiderstehlicher Kraft fortreißt«. So kommt es zum »Schrecken« oder, wenn »alle Ursachen am stärksten wirken«, zum »Erschauern«, der »höchste[n] Wirkung des Erhabenen«.⁴⁹ Das Erhabene ist für

44 Vischer, Friedrich Theodor: *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen/Leipzig 1846, S. 1.

45 F.T. Vischer: *Aesthetik*, S. 194.

46 Ebd., S. 202.

47 Ebd., S. 107.

48 Ebd., S. 195.

49 E. Burke: *Philosophische Untersuchung*, S. 91.

Burke kein Kunsturteil, sondern ein »Affekt«.⁵⁰ Und gerade das von der »Poesie [...] dargestellte Objekt [...] affiziert«⁵¹ uns. Auch Dichtung reize derart, und die Intensität könne sogar stärker sein »als die Natur selbst«.⁵² Burke erläutert: »So kann eine Person, die zu dir über einen Gegenstand spricht, dir nicht nur diesen Gegenstand nahebringen, sondern in gleicher Weise auch die Art und Weise, in der sie selbst von ihm affiziert ist.«⁵³ Dies ist genau die Erkenntnis, mit der Mary Shelley aus ihrem Albtraum erwacht ist und sie ausrufen ließ: »I have found it! What terrified me will terrify others«.⁵⁴

Die gleiche Devise gilt für die Sensationspresse und den Schlüsselroman. Was mich als Bürger einer Stadt und Leserin interessiert, interessiert auch andere. Reizenstein wird dieser Maxime folgen, um seinen Leser:innen Tag für Tag Schauer und Erregung zu verschaffen. Er tut dies zum einen durch Darstellungen von verbrecherischer, auch sexualisierter Gewalt, die den Horror des städtischen Lasters vor den Leser:innen ausbreiten: zwangsprostituierte Mädchen werden sexuell missbraucht und gefoltert (Reizenstein 2004, S. 86); eine Mörderin gebärt noch am Galgen ein Schwarzes Baby (ebd., S. 110); ein italienischer Verbrecher wird von dem ungarischen Schurken Lajos von Esterhazy mit einer Pechmaske umgebracht (ebd., S. 382); die Anführerin der Verbrecherbande Merlina wird von Lajos vergewaltigt und ermordet (ebd., S. 380). Zum anderen wechselt Reizenstein solche Gewaltexzesse mit ausgedehnten Beschreibungen erotischer Transgressionen und sexueller Eskapaden ab, darunter die Geschwisterliebe zweier deutscher Auswandererfrauen (Jenny und Frieda), Szenen entblößter Körper, »wilde[r] Nacktheiten« (ebd., S. 375) und exotisierter »Negerinnen, Mulattinnen, Mestizen« (ebd., S. 75) oder die Liebe »der lesbischen Weiber« (ebd., S. 391) von New Orleans. Sind die Gewaltdarstellungen dazu geeignet, die Leser:innen zum Schauern zu bringen, legen es die erotischen Passagen auf die Erregung des Publikums an.⁵⁵ Gekoppelt werden diese beiden affektiven Rezeptionsangebote mit Einlassungen zu emotional hochaufladelnden politischen Themen, gerahmt wird das Ganze von moralischen Floskeln

50 Ebd., S. 90.

51 Ebd., S. 84.

52 Ebd., S. 217.

53 Ebd., S. 218.

54 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 9.

55 Auf die inhaltliche und publizistische Nähe der Geheimnisromane und der *city mystery novels* zur Pornografie (u.a. in der sogenannten »flash press«) hat die Forschung bereits mehrfach hingewiesen. Vgl. u.a. David M. Stewart: »Consuming George Thompson«, in: *American Literature*, 80/2 (2008), S. 233–263 über George Thompsons Aktivitäten als Herausgeber der pornografischen Wochenzeitung *Broadway Belle* und Ridgelys Lektüre von Lippards *Quaker City* als »porno-gothic«. Vgl. J. V. Ridgely: »George Lippard's *The Quaker City*. The World of the American Porno-Gothic«, in: *Studies in the Literary Imagination* 7/1 (1974), S. 77–94.

und hochkulturellen Zitaten. So kann ein »Bild« auf das andere folgen (vgl. ebd., S. 614–620).

Der Roman ist aus strukturellen Gründen so konzipiert, weil er seinen Text in Form von Segmenten oder Episoden publiziert, die nahezu beliebig kombinierbar sind und die allein paratextuell mit Rückblenden und Prolepsen in eine kontingente Sequenz gebracht werden können, die vom je zur Verfügung stehenden Platz der Tageszeitung und von Ereignissen im realweltlichen Umfeld des Autors motiviert wird.⁵⁶ Das führt mitunter soweit, dass sich der Erzähler aufgrund der vielen Vorriffe und Rückblenden selbst nicht mehr sicher zu sein scheint, ob die Hamburger Mühle, das Hauptquartier einer kriminellen Vereinigung und Ort infernalere Verbrechen, bereits abgebrannt ist oder noch nicht: »und nur die Hamburger Mühle stand (steht?) in freier, offener Passage an der Levee« (ebd., S. 486). Jedes Tableau, jede Episode, jedes Sittengemälde, so lautet unsere These, entfaltet eine (sozusagen auch für sich als Teil einer Serie genügende und reizvolle) Erregungs- und Reizästhetik, die auf Plötzlichkeit, Schauer und Empörung setzt. Diese Affektpoetik entfaltet sich im Medium populärer Serialität und stärkt die Segmentierung des Romans.

IV. Writing Angst

Wird dies im Text wirksam? Und wie genau gestaltet sich Reizensteins literarische Praxis des *Writing Angst*? Zunächst lässt sich festhalten, dass *Die Geheimnisse* Praktiken des Fortsetzungsromans weiterführt, indem der Roman sich – wie George Lippards populärer Fortsetzungsroman *Quaker City* (1844/45) – durch eine Ansammlung von »palimpsestic plots«, »episodes« und »rapid shifts in time and perspective« auszeichnet.⁵⁷ Das ist aufgrund der erzählerischen Anforderungen an einen Serien-

56 Allerdings muss berücksichtigt werden, dass zwischen dem auktorialen Arrangement von Episoden und den Print-Praktiken einer Zeitung eine gewisse Diskrepanz bestehen kann. Reizenstein mag, ähnlich wie andere Autoren deutsch-amerikanischer Geheimnisromane, die gleichzeitig als Herausgeber der Zeitungen fungierten, in denen ihre Texte erschienen (Heinrich Börnstein, Rudolph Lexow), Kontrolle darüber gehabt haben, wieviel Platz seinen Roman Tag für Tag eingeräumt wurde. Aber das was sicher nicht immer und überall der Fall. Zudem hat Looby in seiner Analyse der Publikationsweise von Lippards *Quaker City*, welches in 10 Teilen in Form von *pamphlets* und nicht in einer Tageszeitung publiziert wurde, gezeigt, dass die Stücklung des Texts nicht immer inhaltlich motiviert war, sondern auch schnöden materiellen Umständen geschuldet war. So brechen 5 der 10 Teile mitten im Satz und ohne erkennbaren Sinn ab. Auch das belegt die Instabilität populärserieller Texte um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Vgl. Looby, Christopher: »Lippard in Part(s): Seriality and Secrecy in The Quaker City«, in: *Nineteenth-Century Literature* 70/1 (2015), S. 1–35; hier S. 19.

57 Reynolds, David S.: »Introduction«, in: George Lippard: *The Quaker City; or, The Monks of Monk Hall: A Romance of Philadelphia Life, Mystery, and Crime*, hg. von David S. Reynolds, Amherst 1995, S. vii–xlv; hier S. xxi.

text nicht weiter überraschend, zumal Reizenstein sich im Genre des Geheimnisromans verortet und auf episodengetriebene Vorläufer wie Sues *Geheimnisse von Paris* verweist.⁵⁸ Die wirkungspoetische Herausforderung des Fortsetzungsromans und Reizensteins Programm hochkultureller Anspielungen – Scheherazade und Odaliske, Königshof und Bordell, erotisches Begehren und tödliche Gefahr – gehen Hand in Hand. Überdies bewirkt diese Form der Plot-Konstruktion eine Lektüreerfahrung der Unübersichtlichkeit und Desorientierung, der Unsicherheit und Überforderung, die dem Aufkommen von Angst besonders zuträglich ist – zumal wenn es sich um Ereignisse handelt, die im New Orleans der Gegenwart und an bekannten Orten inszeniert werden. »Wir haben ihn früher einmal bei Parisiana Brulard gesehen« (Reizenstein 2004, S. 325), heißt es an einer Stelle über den niederträchtigen Priester und Roué Abbé Dubrueil; »[w]ir führen die geeigneten Leserinnen wieder nach Algiers« (ebd., S. 439), einem Stadtteil von New Orleans, heißt es anderswo.⁵⁹ Was wir in *Geheimnisse von New-Orleans* lesen, kann uns in der extradiegetischen Welt jederzeit selbst passieren.

Reizenstein begnügt sich nicht mit Anspielungen an Vischers Ästhetik und Burkes Register des Erhabenen, sondern zeigt, so wie Mary Shelley, die erwünschte Affektpoetik des Romans explizit an. Durch die Beschreibung der Gemütszustände seiner Figuren und die damit einhergehende Semantik modelliert der Roman naheliegende Rezeptionsweisen für seine Leser:innen: »Sinnesrausch« (ebd., S. 52, S. 135, S. 368), »Wehmuth« (ebd., S. 52), »Verachtung« (ebd.), »Entsetzen« (ebd.), »Eifersucht« (ebd., S. 64), »Enthusiasmus« (ebd., S. 82), »unaussprechliche Angst« (ebd., S. 115), »Grauen und Entsetzen« (ebd.), »verbrecherisches Aufwallen« (ebd., S. 165), »Angst und Beklommenheit« (ebd., S. 278), »zu Thränen gerührt« (ebd., S. 282), »erhitzte Phantasie« (ebd., S. 284), »dämonischer Schwärmerei« (ebd., S. 314), »Sehnsuchttreiben mit dem Heiland« (ebd., S. 327); »Raserei« (ebd., S. 493); »Schauer« und »unheimliches Gefühl« (ebd., S. 566); »sodomitische[] Hyänenpassion« (ebd., S. 580); »namenlose Angst« (ebd., S. 629) – die Liste ließe sich weiterführen, doch die dem Roman zugrundeliegende Anthropologie und sein Affektpotenzial sollten deutlich geworden sein.

58 An einer Stelle erklärt der Erzähler: »das sind lauter Dinge, auf die ein Leser von ›Geheimnissen‹ vorbereitet sein muß« (Reizenstein 2004, S. 81). Rowan bilanziert: »[Reizenstein's] book, like most subscription publications, is too long« (S. Rowan: *The Gothic and the American-Exotic*, S. xxxiii).

59 Dabei bedient der Roman weniger das zu dieser Zeit ebenfalls in Zeitungen populäre Genre des *police reporting*, sondern liefert Hintergrundinformationen und Handlungsentwicklungen, die weit über diese Form der Kurzberichterstattung hinausgehen. Zur Verbindung von Polizeibericht und Geheimnisroman vgl. Ostrowski, Carl: »The Best Side of a Case of Crime«. George Lippard, Walt Whitman, and Antebellum Police Reports«, in: *American Periodicals* 21/2 (2011), S. 120–142.

Es ist nicht das vernunftgeleitete Individuum der Aufklärung und nicht der interesselose Rezipient schöner Kunst, sondern das triebgesteuerte, Emotionen und sexuellen Passionen ausgelieferte Wesen, das im »Wirrarr« (ebd., S. 659) der amerikanischen Großstadt agiert und sich ihren Sensationen öffnet. So bestimmen das »tolle Treiben und Drängen« und das »[W]immeln [...] von allen Nationen« den französischen Markt von New Orleans, den der Erzähler zunächst als »Ameisenhaufen« (ebd., S. 38) und dann als »wildes Carroussel« inszeniert, bei dem »sich Alles wie um den Kopf des Beschauers [drehte]« (ebd., S. 39). Die Welt und die Protagonisten sind gleichermaßen in schneller Bewegung und größter Unruhe. Es ist »das wütende Element in seinem Innern« (ebd., S. 34), das den deutschen Grafensohn Emil zum Ehebrecher macht; es sind die »wild bewegte[n] Wogen des Gedankenmeeres« (ebd., S. 299), die das von dem Jesuiten-»Pfaffen« Dubreuil als junges Mädchen missbrauchte »Tantchen« Cölestine Jahrzehnte später bei seinem Anblick zur »Wahnsinnige[n]« (ebd., S. 280 und S. 285) werden lassen.

Positiv gewendet könnte man sagen, dass das hier entworfene Individuum besonders »neugierig« (ebd., S. 512) ist und – zeitungsgemäß – zu seiner Unterhaltung nach Neuigkeiten giert.⁶⁰ Die »unbändige Neugierde« (ebd., S. 328) führt jedoch immer wieder ins Unglück, ein Unglück, das immer eine erotische oder gewalttätige Dimension hat, sodass die Leser:innen immer wieder in Schauer und Erregung versetzt werden. Für diese Abfolgen sensationeller Schicksalsschläge und überraschender Zufälle ist ein stringent komponierter Roman nicht nötig – eine Episodenreihe aber ideal.

Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Kommunikationssituation und die Verknüpfung von fiktionalem Setting und außertextlicher Umwelt: der Erzähler spricht von »unserer Stadt« (ebd., S. 19) und adressiert seine »Leserinnen« direkt. Die Bedrohungen im Stadtleben – Mord und Totschlag, Raub und Brandstiftung, sexualisierte Gewalt und körperliche Ausbeutung, Täuschung und Betrug – werden den Leser:innen durch die Nennung bekannter Straßennamen und zwielichtiger Etablissements vor Augen geführt: »wir wenden uns nach der nahegelegenen Magazinestraße« (ebd., S. 90); »an dem die geehrten Leserinnen bereits Herrn Dubreuil erkannt haben werden« (ebd., S. 317). Dabei spielt Reizenstein mit den Gefühlslagen seiner Leserinnen, deren »zarten Sinn« er »durch eine zu übertriebene Aufrichtigkeit« nicht »verletzen« (ebd., S. 367) möchte. Die folgende Passage bringt Reizensteins Programm von Schauer und Erregung exemplarisch zum Ausdruck:

Wem das schändliche unsittliche Treiben der Farbigen in New-Orleans kein Geheimniß mehr ist, der wird auch nicht so sehr schaudern, wenn wir ihn an einen

60 Vgl. Werber, Niels: »Paullinis Gespenster. Zur Entstehung der Novelle«, in: Moritz Baßler/Bettina Gruber/Martina Wagner-Egelhaff (Hg.): *Gespenster. Erscheinungen, Medien, Theorien*, Würzburg 2005, S. 215–227.

Ort führen, wo die unnatürlichsten Sünden als ganz gewöhnliche Beschäftigungen betrieben werden und das Laster in seiner vollen Glorie und Herrlichkeit auftritt. [...] Für diejenigen aber, denen im Süden nur die goldenen Früchte der Orangenbäume und die hellstrahlenden Blumen der keuschen Magnolien entgegenlächeln und die kein anderes Grauen kennen, als den aufgesperrten Rachen eines Alligator oder den giftigen Biß einer Congo – für die mögen die Farben von dem Gemälde, das wir jetzt entwerfen, allerdings zu stark aufgetragen sein. [...] Diese unschuldigen Kinder des Paradieses ersuchen wir, dieses und das folgende Capitel zu überschlagen (ebd., S. 73).

Der Abschnitt liest sich wie ein Werbetext, der dem Publikum allerlei *sex & crime* verspricht und dabei zumindest vordergründig auf den Schauer und die Erregung hinweist, die sich aus der Lektüre ergeben und die »unschuldigen« Leserinnen verführen könnten.

Der Hinweis auf das Überschlagen brisanter Kapitel deutet den Hang des Romans zum Episodischen an, der einerseits dem Medium der Zeitung und dem Genre des Geheimnisromans zu verdanken ist, andererseits den entscheidenden Unterschied zwischen einem abgeschlossenen Werk und einem Fortsetzungsroman macht. Denn der Fortsetzungsroman benötigt mit zunehmender Länge und angesichts der Notwendigkeit, auf seine Rezeption zu reagieren, ein erhöhtes Maß an editorischen Hinweisen, die Autor wie Publikum bei der Sortierung der Episoden helfen. Vorankündigungen nehmen Handlungsentwicklungen voraus und bauen Spannung auf: »Da der eben Angekommene uns im Verlauf des Romans noch öfter zu Gesichte kommen wird, so wird es nicht unerwünscht sein ihn mit wenig Strichen gleich von vorneherein zu zeichnen« (ebd., S. 60).

Die episodenhaften Einschübe werden nicht sonderlich elegant in die Erzählung integriert. Der Erzähler habe »etwas nachzuholen und dann unsere Schritte an einen anderen Ort zu lenken« (ebd., S. 567); hier muss nachträglich eingespeist werden, was bereits früher hätte erläutert werden können. »[W]ir sind jetzt wieder da, wo wir am Schlusse des zweiten Capitels stehen geblieben sind« (ebd., S. 647); »[m]an wird sich noch erinnern« (ebd.); »[u]nd hier ist eine Erklärung, bevor wir weiter fahren, nöthig« (ebd.). Der Roman nimmt abrupte Szenenwechsel vor, die jedoch im Zeitungskontext kaum auffallen: »Wir geleiten jetzt den Leser in die dritte Municipalität, wo er gewisse Verbrechen begehen sehen wird, welche in und um New-Orleans zwar ziemlich häufig vorkommen, nichts desto weniger aber schaudererregend und entehrend sind« (ebd., S. 72). Für erklärte Roués sind die folgenden Bordellszenen ebenfalls stimulierend (ebd., S. 78, S. 86), und wie andere Leser:innen reagieren mögen, empört oder erregt, wird zum Thema einer Kontroverse der beiden deutschsprachigen Zeitungen von New Orleans.

All dies sind Beispiele für auktoriale Hinweise zur Assemblierung episodischer Fragmente. Bisweilen lesen sich diese Wendungen an die Leser:innen wie Recht-

fertigungen einer Erzählweise, die sich im Episodenhaften verliert: »Wenn wir jene Negerfamilie so ganz aus dem Gesichtskreis der geehrten Leserinnen verschwinden ließen, so geschah dies nur deshalb, um keine voreilige Lösung jenes Knotens herbeizuführen« (ebd., S. 354). Zwar unterlegt Reizenstein seine Ausführungen mit der Behauptung, man wäre »räthselhafte[n] Verschlingungen« (ebd., S. 355) und »Verschwörung[en]« (ebd., S. 363) auf der Spur, die eine gespannte Rezeption in genau der Weise ermöglichen soll, wie seine Figuren sie vorführen: »horchte mit gespannter Aufmerksamkeit der Enträthselung ihrer jüngsten Vergangenheit« (ebd., S. 97); »spann den Faden ihrer Erzählung weiter« (ebd., S. 281). Doch bleibt zu konzeditieren, dass nicht allzu viele Fäden gut aufgehen und es auktorialer Hinweise bedarf, um das Wirrwarr der Handlung zumindest ansatzweise zu entknoten: »Aber wie es gekommen, wissen wir bereits« (ebd., S. 646), resümiert der Erzähler und führt damit die Praxis der Rezeptionslenkung fort, die sich durch den gesamten Roman zieht.⁶¹ Die großen Handlungsbögen treten vor der sensationellen Schilderung zurück. Die Segmente der Serie triumphieren über die Kapitelordnung des Romans.

V. Reading Angst

Historische Rezeptionsforschung ist notorisch schwierig, weil man auf Lesezeugnisse der Rezipient:innen angewiesen ist, die auch in diesem Fall nur spärlich vorliegen. Im Kontext des seriellen Erzählens sind es vor allem paratextuelle Aushandlungen zwischen Autor:innen oder Redakteur:innen und dem Publikum,⁶² die uns Zugriff auf die Rezeption eines Romans wie Reizensteins *Geheimnisse von New-Orleans* gewähren. Aus dem öffentlichen Austausch zwischen Reizenstein und seinen Kritikern – besorgten und provozierten Leser:innen ebenso wie Redakteuren des Konkurrenzblatts *Deutsche Zeitung* – ist auch etwas über die Wirkungspoetik des Romans und über seine Rezeption durch ausgewählte Leser:innen zu lernen. Dieser

61 Hier einige weitere Beispiele: »wo wir sie im neunten Capitel unseres Romans so unerwartet wiedergetroffen haben« (Reizenstein 2004, S. 121); »Die geehrten Leserinnen wissen bereits aus einem früheren Capitel« (ebd., S. 265); »Wir spinnen jetzt da weiter, wo wir die Schwestern so erfreut sahen« (ebd., S. 469); »wie wir bereits im zweiten Bande erwähnt« (ebd., S. 481); »Der Leser wird gewiß schon längst erwartet haben« (ebd., S. 488); »müssen wir auf einige Monate zurück [...] gehen« (ebd., S. 489).

62 Vgl. N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiations; D. Stein: Authorizing Superhero Comics; Deckbar, Anne: »Interaktion, Feedback und Negotiation in serieller Fanfiction«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 53/3 (2023), S. 729–760, <https://doi.org/10.1007/s41244-023-00309-y> (letzter Aufruf 20.06.2025); Haas, Laura Désirée: »Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von »Ms. Marvel««, in: Medienobservationen 27 (2023), S. 1–41, <https://doi.org/10.25969/mediarep/19380> (letzter Aufruf 20.06.2025).

Angang kommt der Praxis des Lesens und Kommentierens des Romans womöglich näher als eine ästhetische und gattungsgeschichtliche Spekulation über die Affektreize des Textes, zumal kommerzielle Zeitungen als Sensor für die Stimmung unter Reizensteins Leser:innen fungiert haben dürften und sich in der Debatte über die *Geheimnisse* die Leseerfahrungen von vielen bündeln.

Der Roman selbst schlägt eine solche Interpretation vor. Denn zum einen spannt der Text ein Netzwerk an Zeitungen auf, das neben zwei deutschsprachigen und einer englischsprachigen Zeitung aus St. Louis – die »Demokratische Presse« (ebd., S. 424), der »Anzeiger des Westens« (ebd.), der »Missouri Republican« (ebd., S. 432) – auch den Bostoner »Investigator« (ebd., S. 454) und mehrere »New Orleanser Zeitungen« (ebd.), darunter die spanischsprachige »La Patria« (ebd., S. 681) und eine frühere deutsche Zeitung namens »Courier« bzw. »Lafayette Zeitung« (ebd., S. 219) umfasst.

Zum anderen belässt es Reizenstein aber nicht bei der Nennung des mehrsprachigen Zeitungsnetzwerks, das auch die Zirkulation von Geheimnisromanen über die Grenzen einzelner Städte hinaus ermöglicht.⁶³ Er entfaltet darüber hinaus an einem besonders prominenten Moment in der Handlung – dem von Lajos nach seinem Mord an Merlina und Sulla gelegten Brand in der Hamburger Mühle – eine Art Kompilation der medialen Berichterstattung über das sensationelle Ereignis. Diese Presseschau umfasst längere Zitate aus der Zeitungslandschaft von New Orleans: Passagen aus der »Evening Edition eines englischen Blattes« (ebd., S. 389), Ausführungen des »Reporter[s] eines französischen Journals« (ebd., S. 389), Auszüge aus der Rubrik »Stadtneuigkeiten« »ein[es] deutsche[n] Blatt[es] im französischen Distrikt unserer Stadt« (ebd., S. 390), Einschätzungen aus der spanischen Presse (ebd., S. 390). Diese Zeitungen schauen aus spezifischen Blickwinkeln auf das Verbrechen und ziehen jeweils unterschiedliche Schlüsse; die Einordnung der Geschehnisse ist heterogen, ebenso wie die Rezeption des Romans heterogen gewesen sein wird – wenn nur das Interesse geweckt bleibt.

Als Fortsetzungsroman wird *Die Geheimnisse von New-Orleans* damit zum Akteur in der Zeitungslandschaft der Stadt. Er provoziert Reaktionen und stiftet seine Leser:innen zum Kauf oder Abonnieren der Zeitung an. Und er tut dies in Abgrenzung zur Konkurrenz. In einer Stadt, in der es vor »Lithographen, Buchbindern, Buchhändlern, Buchpedlars, Buchdruckern« (ebd., S. 201) wimmelt und es für das deutschsprachige Publikum zwei Konkurrenzblätter gibt, ist es von Vorteil, Leser:innen durch die affektreizende Darstellung von *sex & crime* bei der Angstlust zu packen und mit dem Zeitungsroman zu affizieren.

63 Vgl. D. Stein: Kriminalität auf Reisen; Stein, Daniel/Albrecht, Maxi: »Introduction: Serial Circulation, Print Cultures, and Periodical Modernities«, in: *Anglia: Journal of English Philology* 143/1 (2025), S. 3–15, <https://doi.org/10.1515/ang-2025-0001> (letzter Aufruf 04.07.2025).

Damit nicht genug: *Die Geheimnisse von New-Orleans* sind, wie David Reynolds über Lippards *Quaker City* schreibt, »itself a kind of massive penny paper«:⁶⁴ eine Zusammenstellung von Textgattungen, darunter Briefe, Tagebucheinträge, Gedichte, Songtexte, Zeitungsberichte und Reportagen, Manuskripte, Reiseberichte, biologische Auslassungen, historische Abrisse u.v.m. Der Fortsetzungsroman nimmt jedoch nicht nur die Zusammenstellung disparater Elemente, die für die Zeitungen der Zeit charakteristisch war, durch seine modulare Struktur und seine Mischung von Genres und Gattungen auf; er erinnert seine Leser:innen an seine eigene Materialität.

Wiederholt ist es der Unaussprechlichkeitstopos, ein »fester Bestandteil der Ästhetik des Erhabenen«,⁶⁵ den Reizenstein für anrühige Anspielungen nutzt: »All dies und noch vieles Andere, was niederzuschreiben, selbst die galante Feder eines Marquis de Sade nicht im Stande wäre, zeugte für Jennys nächtliches Lager« (ebd., S. 580). Dieser Topos, der Selbstzensur in einem Text insinuiert, der vor Enthüllungen und Entblößungen nur so strotzt, kommt am Ende erneut zum Einsatz. Nach dem tödlichen Showdown in der Villa der schottischen Lady Evans-Stewart, der sogenannten »Hiramsnacht«, legt der Erzähler den Mantel des Schweigens über die Ereignisse:

Allerdings liegt ein ziemlich großes Paquet Briefe vor uns, die uns noch manchen Aufschluss über jene Hiramsnacht geben würden. Theils aber ist ihr Inhalt zu compromitierend, als daß wir die Publicierung der hierauf bezüglichen Daten wagen dürften, theils – und dies ist wohl die Hauptsache, daß wir sie cachiren – hat man bis auf Weiteres von uns das Tiefste Stillschweigen vereinbart, als man uns die Briefe übergab (ebd., S. 627).

Reizenstein verweigert die Auflösung des Plots und verschleiern die Geheimnisse der Story. Stattdessen offeriert er den Leser:innen die Mitarbeit an der Rekonstruktion der Verschwörung. Ohne Geheimnisse keine Fortsetzung, und ohne Fortsetzung keine Leser:innenbindung – et vice versa.

Unterstützt werden diese Beobachtungen durch Paratexte, die einen Kommunikationskanal zwischen Autor und Leserschaft aufmachen. Im Text selbst überschreibt Reizenstein den in seiner Gänze zitierten Brief einer Vereinigung »lesbi-

64 D.S. Reynolds: Introduction, S. xxv. *Quaker City* parodiert die Zeitungsbranche der Zeit deutlich stärker als *Die Geheimnisse von New-Orleans* (vgl. ebd.). Lippard erfindet die Zeitungsherausgeber Buzby Poodle vom *Daily Black Mail* (einem sensationalistischen Massenblatt) und Sylvester Petriken vom *Ladies' Western Hemisphere and Continental Organ* (einem Magazin aus der Sparte der *domestic literature*).

65 Frank, Michael C.: »Ästhetik des Schreckens: Der Schauerroman von Horace Walpole bis Ann Radcliffe«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/New York 2016, S. 461–480; hier S. 475.

sche[r] Weiber« aus New Orleans mit dem Begriff »Paralipomena« (ebd., S. 391) – der aus dem Griechischen entnommenen Bezeichnung für nachträglich einem Text hinzugefügte Anmerkungen oder Zusätze. Neben den Fußnoten, mit denen Reizenstein seinen Roman garniert, handelt es sich hierbei um einen Paratext, der am Ende des dritten Bandes einen Wechsel in der Kommunikationsebene annonciert. Hier spricht nicht länger der Erzähler zu imaginierten Leserinnen; vielmehr wenden sich angeblich real existierende Leserinnen direkt an den »Verfasser der ›Geheimnisse von New-Orleans‹« (ebd., S. 390). Es ist genau diese Kommunikationsebene, die eine besondere Praxis serieller Rezeption ermöglicht: die Aushandlungen zwischen Autor:innen und Leser:innen über den Status und Fortgang der Serie.⁶⁶

VI. »Bild« & Affekt

Der Schauplatz der *Geheimnisse von New-Orleans* ist, anders als bei den Schauerromanen zuvor, nicht die einsame und verlassene Natur oder die Ruine im Nichts, sondern die rasant wachsende US-amerikanische Großstadt. Auf diesem »transatlantischen Boden« (ebd., S. 128 und S. 453) erleben Reizensteins Protagonisten eine Enttäuschung nach der anderen und geistern von einer Empörung, von einer Orgie, von einer Anspielung, von einer Überschreitung zur nächsten. Die Leser:innen goutieren diese Mischung aus Schauer und Erregung, die ihnen der Roman Episode für Episode bietet – während das Werk als Ganzes deswegen nur schwer lesbar ist, weil der Roman aus Segmenten montiert und nicht als Geschichte motiviert ist. Aus dem Schauerroman, aus der Gothic Novel wird unter den Bedingungen serieller Popularität einer Tageszeitung eine Sequenz von Tableaus, die das Publikum affizieren. Die *Louisiana Staats-Zeitung* steht in wirtschaftlicher Konkurrenz zu deutschen und weiteren Organen; und die teils erbitterte Kritik an den *Geheimnissen*, die die *Deutsche Zeitung* veröffentlicht, belegt die Beachtung, die der Roman gefunden hat, und den Wettbewerb um Leser:innen, unter dem das serielle Projekt steht. Dass er vierzehn Monate lang erscheinen kann und abgeschlossen wird, dass die Sache sich rentiert und dass der Roman vor der Fertigstellung auch als Serie broschierter Hefte veröffentlicht worden ist, spricht dafür, dass es gelungen ist, die Bedürfnisse der Leserschaft zu erfüllen. Die Affektpoetik des Romans lässt sich nicht nur mit einer ästhetischen Tradition begründen, die über Vischer zu Burke führt, nicht nur mit literarischen Traditionen, die auf Hoffmann und Shelley verweisen, sondern auch mit der »participatory culture« populärer Serialität.⁶⁷

66 Vgl. N. Werber/D. Stein: Paratextual Negotiation.

67 Vgl. Jenkins, Henry: »Defining Participatory Culture. Introduction«, in: Henry Jenkins/Mizuko Itō/Danah Boyd (Hg.): *Participatory Culture in a Networked Era*, Cambridge 2016, S. 1–4; Jenk-

Reizensteins Schauerroman entwickelt sich so freilich zu einem Hybrid: seriell publiziert, kommerziell ausgelegt, hochpolitisch, tagesaktuell und interaktiv, aber auch episodisch. Man kann sich die *Geheimnisse* auch als Reihe sensationeller Tableaus vorstellen, eine »Skizze« folgt der nächsten, deren Sequenz von einem heterodiegetischen Erzähler verantwortet und auktorial erläutert wird – in Analogie zu der *Feedback*-Praxis, mit der sich Reizenstein zugleich an die Leserinnen der Zeitung und seines Romans wendet.

Eine Reihe von »Bildern« (ebd., S. 614–621) machen einen der letzten Höhepunkte des Romans aus. Es handelt sich um bewegte Bilder, die Hiram mit einer »Camera obscura« (ebd., S. 612f.) in der Villa von Lady Stewart auf eine weiße Wand projiziert. Nahezu alle Protagonisten, Verführte und Verführer, gut und böse, jung und alt, schön und hässlich, reich und arm, werden hier zu Zuschauern, die »in diesem Spu[]k« in »Angst und Schrecken« gejagt werden sollen (ebd., S. 610). Hiram's Publikum, das sich erschrecken wie erregen lässt, steht exemplarisch für Reizensteins Leserschaft. Die Horrorfilmvorführung beginnt mit der notorischen »Atchafalaya-Bank« (ebd., S. 614), zeigt dann einen Wüstling, der Sklavinnen schwängert und umbringen lässt, in dem die Zuschauer »auf den ersten Blick [...] das Gesicht des Sklavenzüchters Ira B* aus Louisiana« erkennen (ebd., S. 616), um dann ins »Schlafgemach der Hamburger Mühle« zu schwenken, in dem einst die »Pale-Chino-Zambo-Chola« voll unersättlicher Sexualität ihr ausschweifendes »Regiment führte« (ebd. S. 617); die »Zuschauer« können den ebenfalls anwesenden Graf Lajos als Besucher des »Katzenschlafgemachs« der Schwarzen »Zambo« erkennen, ein Skandal: »Das ist zuviel«, schreit Lady Stewart, aber es geht natürlich weiter (ebd., S. 618). Einer der Hauptfiguren erscheint im farbigen und bewegten Bild »[s]o nackt und alabasterweiß, wie unser Stiefbruder Apollo« (ebd., S. 618) – und wird sogleich erkannt: »Emil, mein Emil«, so ruft plötzlich eine Stimme aus der Gesellschaft« (ebd., S. 619). Eine weitere Person, Orleana, wird von ihrer Geliebten in delikater Umgebung erkannt – und macht Claudine »halb rasend« vor Eifersucht und Zorn (ebd.). Auf das letzte »Bild« (ebd., S. 620) reagieren Zuschauerinnen mit Schreien »des Entsetzens«, zugleich spannt der Ungar seine Pistole (ebd., S. 621). Die Show ist vorbei. Die Anwesenden führen den Rezeptionsmodus der Leser:innen des Romans vor – und zwar Bild für Bild, zwischen Schauer und Erregung.

Was besagt dies für die Wirkungspoetik der Gothic Novel? Mary Shelley hatte nicht einen ganzen Roman geträumt, sondern eine einzige Szene. Sie träumt, äußerst lebendig, »images that arose in my mind«. Das Monster steht neben dem Bett der Schlafenden, sie erwacht und schaut dem Geschöpf in die grausamen und intelligenten Augen. Dann erwacht Shelley aus ihrem Traum, öffnet ihre Augen »in terror«, noch immer im Bann des »ghastly picture«. Die »Idee« für einen Text ist

ins, Henry: »Fandom, Negotiation, and Participatory Culture«, in: Paul Booth (Hg.): *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, Hoboken 2018, S. 11–26.

geboren. Mary Shelley wollte aus ihrem Traum eine »short tale« machen, »a few pages«, ihr Mann nötigte sie dazu, daraus einen Roman zu machen.⁶⁸ Ihre wirkungspoetische Formel war aber für ein »picture« gedacht, das auf wenigen Seiten seinen Schrecken entfaltet.

Reizenstein übernimmt dieses Programm, aber nicht als Idee für einen Roman, sondern als wirkungspoetische Formel für Szenen. Hiram's *Camera obscura*-Show steht hier stellvertretend für die Segmente der *Geheimnisse von New-Orleans*, die auch ohne großen diegetischen Zusammenhang für sich genommen auf einer Zeitungsseite funktionieren müssen. Bild für Bild unterhält Reizenstein sein Publikum durch Schauer und Erregung. Dafür finden sich nicht nur Belege im Text, sondern gerade auch in den Peri- und Epitexten des Romans. Die Redaktion der *Deutschen Zeitung* hat vor der Effizienz der Wirkungspoetik des Romans gewarnt und auch keinen Zweifel daran gelassen, inwiefern die junge, unschuldige und weibliche Leserinnenschaft begeistert und gefährdet wird. Die Replik der *Staats-Zeitung* stellt dies nicht in Abrede. Die Diskussionen, die neben und unter dem täglichen Feuilleton-Roman geführt werden, bestätigt nicht nur die wirkungspoetische Dimension der *Geheimnisse*, sondern auch eine *conditio sine qua non* des Fortsetzungsromans: seine Popularität.

Dass sich die für Strukturen und Praktiken populärer Serialität typische Segmentierung des Romans⁶⁹ und seine paratextuelle Einbettung im Zeitungskontext ganz hervorragend als Rezept für eine Affektpoetik des Schauderns und der Erregung eignet, macht *Die Geheimnisse von New-Orleans* zu einem faszinierenden Vertreter der deutsch-amerikanischen Literatur, in der *Writing Angst* und *Reading Angst* zusammenfallen.

Abbildungen

Abb. 1: *Staats-Zeitung* vom 12.01.1854, S. 1.

Abb. 2: *Staats-Zeitung* vom 13.01.1854, S. 2.

Abb. 3: *Staats-Zeitung* vom 31.01.1854, S. 1.

Abb. 4: *Deutsche Zeitung* vom 01.02.1854, S. 2.

Abb. 5 und 6: Verzeichniß der Studirenden der LMU München, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/9546/> (letzter Aufruf 20.06.2025).

68 M. Shelley: *Frankenstein*, S. 8f.

69 Vgl. C. Stockinger: An den Ursprüngen populärer Serialität, S. 171–173, S. 352. Überdies, auch das bestätigt unsere Beobachtungen, sei die Serialität »darauf angelegt, den Leser stets einzubeziehen und ihn zu einem aktiven Part des Zeitschriftenhandelns zu machen« (ebd., S. 27).

Wieland in Amerika

Charles Brockden Browns aufklärerische Gothic Novel

Hendrikje J. Schauer

»No poet has attained so much eminence, in his native country, and even beyond its precincts, as Wieland.«¹ Mit diesen Worten beginnen die *Anecdotes of Wieland*, die im August 1805 im *Literary Magazine* in Philadelphia erschienen sind – ein Porträt des Autors, der zu diesem Zeitpunkt noch lebte: Christoph Martin Wieland, 1733 in Biberach geboren, starb 1813 in Weimar. Autor des Essays ist Charles Brockden Brown; von ihm stammen zumindest die drei einleitenden Absätze. Denn bei dem Essay handelt es sich, wie Philip Barnard in seiner Einleitung zur *Comprehensive Primary Bibliography* herausstellt, um einen »hybriden« Text, wie er nicht untypisch für Browns Schreiben sei. »Brown excerpts, summarizes, and otherwise creatively edits and shapes other works while adding his own implicit or explicit commentary and contextual framing within each particular magazine issue.«² In den *Anecdotes* ist das gut erkennbar: Auf die ersten drei Absätze folgt der Hinweis, »the following account« sei übernommen und etwa 5 Jahre alt.³ Den übernommenen Passagen vorangestellt sind enthusiastische Worte über Wieland, der als »the prince of German bards«⁴ vorgestellt wird:

How often do we find the life of the man, whose writings have awakened delight or claimed our homage, clouded by misfortunes, or degraded by vices or infirmities. Wieland forms a striking exception to this rule; and the admirers of the *poet* enjoy the uncommon pleasure of finding in the *man* a pattern of virtue and felicity.⁵

1 Brown, Charles Brockden: »Anecdotes of Wieland«, in: *Literary Magazine* IV/23 (1805), S. 117–121; hier S. 117.

2 Die *Comprehensive Primary Bibliography*, die von »The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition« erstellt wurde, kennzeichnet den Essay mit einem »H« für »hybrid«. Vgl. Barnard, Philip: *Comprehensive Primary Bibliography. The Writings of Charles Brockden Brown* (1783–1822), Juni 2011 (<https://brockdenbrown.cah.ucf.edu/bibliography.php> Barnard 2011, letzter Aufruf 20.06.2025).

3 C.B. Brown: *Anecdotes of Wieland*, S. 117.

4 Ebd.

5 Ebd.

Sieben Jahre vor dem Essay war Browns erster Roman erschienen, der ebenfalls auf den deutschen Aufklärer verweist, und zwar bereits im Titel: *Wieland; or The Transformation. An American Tale* (1798). Der Roman wird – zumindest in der älteren Forschung – nicht nur als Wieland-kritisch eingestuft, sondern auch als romantische Abrechnung mit der Philosophie und Literatur der Aufklärung.⁶ Erzählt wird von den schrecklichen Ereignissen bzw. Taten, die im kleinen Zirkel eines fingierten amerikanischen Wieland-Familienzweigs stattgefunden haben: »[E]in Schauerroman, der mit den Möglichkeiten einer zweiten gespenstischen Wirklichkeit spielt: Wieland, ein vernünftiger junger Mann, der seine Familie vergöttert, verwandelt sich in ein reißendes Tier, das in einem Ausbruch von religiösem Wahnsinn Frau und Kinder umbringt«, so lautet der Klappentext der deutschen Übersetzung, die 1973 unter dem Titel *Wieland oder die Verwandlung* bei Hanser in der Bibliotheca Dracula erschienen ist.⁷

Doch die erzählerische Auseinandersetzung mit dem Unheimlichen und Mysteriösen kennzeichnet nicht nur literarische Texte, die der Romantik zugeordnet werden; bereits die Literatur der Aufklärung hat das Wunderbare und Übersinnliche auf komplexe Weise zum Thema gemacht. In besonderer Weise gilt das für die Prosa Christoph Martin Wielands. In dieser Tradition steht, so möchte ich zeigen, Browns *Wieland*. Die im Titel markierte Genealogie führt also auf eine poetologische Spur: Es handelt es sich bei *Wieland*, so meine These, um einen philosophischen Roman in der Tradition der philosophischen Romane Christoph Martin Wielands. Browns *Wieland* gestaltet und problematisiert, an die aufklärerische Romantradition anknüpfend, die Faszination für das Schreckliche und Unheimliche.

I. Transatlantische Genealogien in Browns *Wieland*: ein fiktiver amerikanischer Familienzweig

Browns Romandebüt, entstanden in den 1790er Jahren, ist im Herbst 1798 in New York erschienen.⁸ In der literaturgeschichtlichen Forschung wurden Browns *Wieland* lange – nicht völlig zu Recht, wie man heute weiß – viele *firsts* zugeschrieben:⁹

-
- 6 Vgl. zur Forschungsgeschichte Faherty, Duncan: »Wieland; or, The Transformation of American Literary History«, in: Philip Barnard/Hilary Emmett/Stephen Shapiro (Hg.): *The Oxford Handbook of Charles Brockden Brown*, Oxford 2019, S. 47–60; hier S. 53f.
 - 7 Brown, Charles Brockden: *Wieland oder die Verwandlung*, München 1973.
 - 8 Alle Zitate aus Browns *Wieland* werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen nach Brown, Charles Brockden: *Wieland; or The Transformation and Memoirs of Carwin, The Biloquist*, hg. von Emory Elliott, Oxford 1994.
 - 9 Vgl. D. Faherty: *Wieland*, S. 47–49; Hinds, Elizabeth Jane Wall: »Brown's Later Biographers and Reception, 1949–2000s«, in: Philip Barnard/Hilary Emmett/Stephen Shapiro (Hg.): *The Oxford Handbook of Charles Brockden Brown*, Oxford 2019, S. 537–555; hier S. 537.

Erster großer amerikanischer Roman,¹⁰ erste amerikanische *gothic novel*,¹¹ sein Autor wurde zum »Father of American literature«,¹² zum »Godfather of the American gothic«¹³ erklärt, oder – etwas moderater – als »America's first professional man of letters«¹⁴ tituliert. Bis heute gilt der Roman als einer der zentralen literarischen Texte der frühen amerikanischen Republik und als eine der ersten amerikanischen Gothic Novels. Nur in Ansätzen kartiert ist hingegen die transatlantische Tradition, die der Roman selbst aufruft und in die er sich einschreibt.¹⁵ Die jüngere Forschung hat amerikanisch-britische Formen- und Ideentransfers herausgearbeitet. Eine detaillierte Analyse der Wieland-Referenzen¹⁶ und damit der deutsch-amerikanischen Tradition steht gleichwohl noch aus; und das, obwohl Brown – ein weiteres *first* – als »first American to use the new knowledge of Germany for creative purposes«¹⁷ beschrieben worden ist.

-
- 10 Vgl. Pattee, Fred Lewis: »Introduction«, in: Charles Brockden Brown: *Wieland or the Transformation. Together with Memoirs of Carwin the Biloquist. A Fragment*, hg. von Fred Lewis Pattee, New York 1926, S. ix–xlvii; hier S. x; Block, James E.: *A Nation of Agents. The American Path to a Modern Self and Society*, Harvard 2002, S. 342.
 - 11 Davison, Carol Margaret: »Gothic American Film & TV«, in: Jeffrey Andrew Weinstock (Hg.): *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge 2017, S. 215–228; hier S. 225.
 - 12 F.L. Pattee: Introduction, S. ix.
 - 13 Vgl. Davison, Carol Margaret: »Charles Brockden Brown: Godfather of the American Gothic«, in: Charles Crow (Hg.): *The Blackwell Companion to the American Gothic*, Malden/Oxford 2013, S. 110–123.
 - 14 Clark, David Lee: *Charles Brockden Brown. A Critical Biography*. Unveröffentlichte Master-Thesis, New York 1923, S. 5; vgl. auch Clark, David Lee: *Charles Brockden Brown: Pioneer Voice America*, Durham 1952, S. vii.
 - 15 Vgl. Shapiro, Stephen: *The Culture and Commerce of the Early American Novel. Reading the Atlantic World-System*, University Park 2008; Galluzzo, Anthony: »Charles Brockden Brown's *Wieland* and the Aesthetics of Terror: Revolution, Reaction, and the Radical Enlightenment in Early American Letters«, in: *Eighteenth-Century Studies* 42 (2009), S. 255–271; Waterman, Bryan: »Charles Brockden Brown and the Novels of the Early Republic«, in: Leonard Cassuto/Clare Virginia Eby/Benjamin Reiss (Hg.): *The Cambridge History of the American Novel*, Cambridge 2011, S. 51–66; Bridgwater, Patrick: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*, Amsterdam 2013; D. Faherty: *Wieland*.
 - 16 Vgl. Warfel, Harry R.: »Charles Brockden Brown's German Sources«, in: *Modern Language Quarterly* 1 (1940), S. 357–365; Frank, John C.: »The *Wieland* Family in Charles Brockden Brown's »*Wieland*«, in: *Monatshefte* 42 (1950), S. 347–353; Axelrod, Alan: *Charles Brockden Brown. An American Tale*, Austin 1983; Krause, Sydney J.: »Charles Brockden Brown and the Philadelphia Germans«, in: *Early American Literature* 39 (2004), S. 85–119; S. Shapiro: *The Culture and Commerce of the Early American Novel*; Zurawski, Magdalena: *Defining Properties. Literary Cultivation and National Character in Early American Literature*. Unveröffentlichte Dissertation, Durham 2013; vgl. ergänzend auch Herzberg, Max J.: »William Wordsworth and German Literature«, in: *PMLA* 40 (1925), S. 302–345.
 - 17 H.R. Warfel: *Charles Brockden Brown's German Sources*, S. 359.

Bei Browns *Wieland* handelt es sich auch – auf die Genre-Frage komme ich zurück – um einen transatlantischen Familienroman: Erzählt wird von drei Generationen der Wieland-Familie. Im Mittelpunkt steht die jüngste Generation, die Geschwister Clara und Theodore, die an der amerikanischen Ostküste, genauer in Philadelphia, geboren sind. Theodore Wieland hat, das ist der Ausgangspunkt von Browns *American Tale*, seine Frau und Kinder ermordet – und zwar, wie er glaubt, im Auftrag Gottes. Clara Wieland, die ebenfalls beinahe Opfer des Anschlags ihres Bruders geworden wäre, versucht zu verstehen, wie das geschehen konnte. Zu diesem Zweck gibt sie in einem langen Brief Rechenschaft von ihrer Familiengeschichte und den Ereignissen, die den Morden vorausgingen: mysteriöse Stimmen, Drohungen, Prophezeiungen. Dafür verantwortlich zeichnet, wie sich zu spät herausstellt, ein mysteriöser Fremder, Carwin, der die Bauchrednerei beherrscht und den kleinen Familien- und Freundeskreis manipuliert. Seiner Geschichte ist ein eigener Roman gewidmet, der bereits im »Advertisement« angekündigt wird, jedoch erst zwischen 1803 und 1805 in Fortsetzungen in Browns *Literary Magazine* publiziert wurde.¹⁸

Zu Beginn des Romans legt die Erzählerin Clara Wieland ihre Familiengenealogie offen: Ihr Großvater ist ein fiktiver Bruder des Weimarer Aufklärers, der ebenfalls zum Schriftsteller wird, allerdings aus Not. Als Sohn einer adligen Familie wird er enterbt, so erzählt es der Roman, als er sich in eine Kaufmannstochter verliebt. Er beginnt zu schreiben, um sich seinen Unterhalt zu verdienen:

His youth had been eagerly devoted to literature and music. These had hitherto been cultivated merely as sources of amusement. They were now converted into the means of gain. At this period there were few works of taste in the Saxon dialect. My ancestor may be considered as the founder of the German Theatre. The modern poet of the same name is sprung from the same family, and, perhaps, surpasses but little, in the fruitfulness of his invention, or the soundness of his taste, the elder Wieland (S. 6).

18 Brown, Charles Brockden: »Memoirs of Carwin the Biloquist«, in: *Literary Magazine* I.1 (1803), S. 100–104; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 2]«, in: *Literary Magazine* I.3 (1803), S. 181–184; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 3]«, in: *Literary Magazine* I.4 (1804), S. 255–259; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 4, continued from page 259]«, in: *Literary Magazine* I.5 (1804), S. 332–335; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 5]«, in: *Literary Magazine* I.6 (1804), S. 412–416; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 6]«, in: *Literary Magazine* II.7 (1804), S. 3–7; ders.: »Memoirs of Carwin the Biloquist [No. 6]«, in: *Literary Magazine* II.8 (1804), S. 89–93; ders.: »For the Literary Magazine. Memoirs of Carwin the Biloquist. Continued. [No.7]«, in: *Literary Magazine* II.10 (1804), S. 248–252; ders.: »For the Literary Magazine. Memoirs of Carwin the Biloquist. Continued from vol. II, page 252«, in: *Literary Magazine* III.17 (1805), S. 110–114; ders.: »For the Literary Magazine. Memoirs of Carwin the Biloquist. Continued from page 114«, in: *Literary Magazine* III.19 (1805), S. 210–214.

Während Christoph Martin Wieland literaturgeschichtlich als ›Erfinder‹ des modernen Romans und auch des Essays gilt,¹⁹ wird sein fiktiver Bruder im Roman als »founder of the German Theatre« vorgestellt, der eine Weile in Hamburg lebt, und die Tochter einer Kaufmannsfamilie namens Weise heiratet. Diese Details – Theater, Hamburg, Sachsen, der Name Weise, das Sterbealter, die relative Armut des Autors – haben die (ältere) Forschung zu der Vermutung geführt, dass der Urvater der amerikanischen Wieland-Familie nach dem Vorbild Gotthold Ephraim Lessings gestaltet sei, ohne dass diese Vermutung, anders als die Wieland-Referenz, literatur- oder ideengeschichtlich vertieft worden wäre; sie gilt als Indiz für Browns Interesse an deutscher Literatur und Kultur.²⁰

Im Kontrast mit dem historischen Autor Christoph Martin Wieland zeigt das fiktive Romanporträt Unschärfen. Wieland stammt, anders als Lessing, nicht aus Sachsen, hat allerdings lange in Thüringen gelebt. Das ist – aus transatlantischer Perspektive zumal – nicht nur recht nah, sondern wäre auch nominell richtig: Das entsprechende Herzogtum heißt seit der Erfurter Teilung 1572 Herzogtum Sachsen-Weimar, später Sachsen-Weimar-Eisenach. Adelig ist Wieland ebenfalls nicht, Lessing allerdings auch nicht. Vor allem aber ist die Chronologie in der Binnenstruktur des Romans fehlerhaft oder gezielt phantastisch konstruiert: Die erste und die dritte Wieland-Generation scheinen im Roman zeitgleich zu leben.²¹ Die schrecklichen Ereignisse um die amerikanischen Wielands, heißt es im vorangestellten »Advertisement«, »took place between the conclusion of the French and the beginning of the revolutionary war« (S. 4), also etwa zwischen 1763 und 1783. In dieser Zeit begann der historische Wieland, zunächst noch nicht in Weimar, Romane zu schreiben: 1764 erschien *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*, 1766/67 die *Geschichte des Agathon*. 1769 ging Wieland nach Erfurt, 1772 dann nach Weimar. Es entstanden die Romane der mittleren und späten Schaffensphase.

Browns *Wieland* erzählt, so meine Ausgangsüberlegung, keine historische, sondern eine literarische Abstammungsgeschichte. *Wieland* thematisiert, wie auch die Romane des gleichnamigen Autors, auf erzählerisch komplexe Weise Schwärmerei und Aberglauben, Wunder- und Vernunftgläubigkeit. Im Zentrum steht, so meine These, die Frage, unter welchen Bedingungen sich die aufklärerisch gestimmten und breit gebildeten Protagonisten verführen und manipulieren lassen – eine Frage, die Christoph Martin Wieland in seinen Romanen von den *Abenteuern des Don Sylvio*

19 Vgl. zuletzt Reemtsma, Jan Philipp: Christoph Martin Wieland. Die Erfindung der modernen deutschen Literatur, München 2023.

20 Vgl. J.G. Frank: The Wieland Family, S. 348; vgl. auch S.J. Krause: Charles Brockden Brown and the Philadelphia Germans, S. 113, Fn. 36.

21 Vgl. M. Zurawski: Defining Properties, S. 140; vgl. zum Zeitstrahl auch Kindermann, Wolf: Man unknown to himself. Kritische Reflexion der amerikanischen Aufklärung; Crèvecoeur – Benjamin Rush – Charles Brockden Brown, Tübingen 1993, S. 136.

über die *Geschichte des Agathon* bis zum *Peregrinus Proteus* (1788/89; 1791) immer wieder behandelt hat und die Wielands Romanpoetik im Kern bestimmt.²²

II. Wieland in Amerika: Transferlinien um 1800

»The important influence which German literature has exercised on American culture and literature«²³ hat die Forschung in der Folge von Edward Ziegler Davis' Studie *Translations of German Poetry in American Magazines, 1741–1810* (1905) wiederholt betont. Eine transatlantische Ideen- und Literaturgeschichte für die Zeit um 1800 steht gleichwohl noch aus.²⁴ Methodisch stellen solche Vorhaben vor Herausforderungen. Zum einen zeichnen sich die Literatur und Philosophie des 18. Jahrhunderts vielfach durch einen Eklektizismus aus, der auf einen lockeren Umgang mit Quellen hinausläuft. Autorinnen und Autoren haben Texte kollationiert, Begriffe und Ideen aufgenommen und variiert, oft ohne ihre Quellen anzugeben, zumeist ohne die Bezüge offen zu legen. Die gilt nicht nur für im engeren Sinn literarische Texte, sondern auch für poetische oder kritische Essays. Dazu wäre auch Browns Wieland-Porträt *Anecdotes of Wieland* zu zählen, in dem sich Brown als Bewunderer Wielands zu erkennen gibt. Zum anderen kennzeichnet die Literatur und Philosophie der Aufklärung eine mannigfaltige Formensprache, die von der Formelhaftigkeit über pathetischen Ernst bis zu Ironie und Spott reicht. Nicht immer lässt sich auf den ersten Blick erkennen, was Hommage, was Persiflage ist. Unverkennbar und unbestritten ist etwa, dass Browns *Wieland* Plot-Elemente und den sentimentalischen Ton der Romane Samuel Richardsons aufnimmt, wie es auch Wielands *Don Sylvio* tut. Schwieriger zu entscheiden ist, ob das affirmativ oder kritisch geschieht. Browns Eklektizismus

22 Vgl. Schauer, Hendrikje: *Beobachtung und Urteil. Literarische Aufklärung bei Lessing und Wieland*, Heidelberg 2019.

23 Davis, Edward Ziegler: *Translations of German Poetry in American Magazines, 1741–1810*, Detroit 1966, S. 1.

24 Vgl. Bannet, Eve Tavor/Manning, Susan (Hg.): *Transatlantic Literary Studies, 1660–1830*, Cambridge 2012. Vgl. zum deutsch-amerikanischen Ideentransfer um 1800: P. Bridgewater: *The German Gothic Novel in Anglo-German Perspective*; Sina, Kai: *Kollektivpoetik. Zu einer Literatur der offenen Gesellschaft in der Moderne mit Studien zu Goethe, Emerson, Whitman und Thomas Mann*, Berlin/Boston 2019; Lepper Marcel/Sina, Kai/Wellbery, David (Hg.): *Goethe in America. Eine transatlantische Faszinationsgeschichte*, Berlin 2025. Ältere Arbeiten haben die Quellen für einzelne Autoren herausgearbeitet; für die Wieland-Rezeption ist der Aufsatz der deutsch-amerikanischen Germanistin Lieselotte Kurth besonders instruktiv. Vgl. Kurth-Voigt, Lieselotte E.: »The Reception of C.M. Wieland in America«, in: Gerhard Friesen/Walter Schatzberg (Hg.): *The German Contribution to the Building of the Americas. Studies in Honor of Karl J. R. Arndt*, Worcester/Hannover 1977, S. 97–133; vgl. auch Wilkens, Frederick Henry: »Early influence of German Literature in America«, in: *Americana Germanica* 3.2 (1899), S. 103–205.

wie die erzählerische Komplexität seiner Prosa erschweren die Rekonstruktion der transatlantischen Bezüge.

Mit seiner Wieland-Bewunderung steht Brown in seiner Zeit nicht allein: Wieland war im 18. und frühen 19. Jahrhundert, anders als im 20. und 21. Jahrhundert, ein populärer Autor – auch über die deutschen und europäischen Grenzen hinaus. Zu den Wegen der amerikanischen Wieland-Rezeption gehören, wie Lieselotte Kurth-Voigt rekonstruiert hat, auch Berichte amerikanischer Europa-Reisender, darunter die Aufzeichnungen des späteren amerikanischen Präsidenten John Quincy Adams (1767–1848), der selbst – etwa zeitgleich mit William Sotheby (1757–1833) – Wielands *Oberon* ins Englische übersetzte, wie er 1831 in einem Brief an Charles Follen dargelegt hat.²⁵ Darin heißt es:

Thirty years have passed away since a residence of four years at Berlin, and excursions into Saxony and Silesia, had given me an enthusiastic relish for German literature. At that time, Wieland was *there* I think decidedly the most popular of the German poets, [...] there was something in the playfulness of his imagination, in the tenderness of his sensibility, in the sunny cheerfulness of his philosophy, and in the harmony of his versification, which, to me, were inexpressibly delightful.²⁶

Im nicht namentlich gezeichneten Vorwort zur amerikanischen Ausgabe des *Oberon* wird Wieland als deutscher Voltaire vorgestellt und in einem Atemzug mit Horaz genannt:

The fame of Wieland is as widespread as that of Horace, and its permanency as equally identified with that of literature itself. Both of these poets, perhaps, have the best security for their future glory, in the rapid progress and improvement of this, the freest, and as such we hope destined to be, the most literate and enlightened country of the world.²⁷

Von Wielands Popularität zeugen nicht zuletzt die zahlreichen zeitgenössischen Übersetzungen ins Englische, die in den USA erhältlich waren. Bis zum Erscheinungsjahr von Browns *Wieland* lagen in englischer Übersetzung nicht nur einige Verserzählungen und Dialoge vor, darunter *The Trial of Abraham* (1764), *Araspes and*

25 Vgl. ebd., S. 144f.

26 John Quincy Adams an Charles Follen, 24. Oktober 1831. Abgedruckt in Follen, Eliza Lee: *The Life of Charles Follen*, Boston 1844, S. 202.

27 Ohne Autor: »Preface, to the First American Edition«, in: Christoph Martin Wieland: *Oberon*, a Poem. From the German of Wieland, übersetzt von William Sotheby, hg. von L. Rousmaniere/ J. Belcher, Newport/Boston 1810, S. v-xliii; hier S. xlviii.

Panthea (1775), *The Sympathy of Souls* (1795) sowie der bereits genannte *Oberon* (1798), sondern auch Romane aus allen drei Werkphasen:²⁸

- *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764), 1773 übersetzt als *Reason triumphant over Fancy. Exemplified in the Singular Adventures of Don Sylvio de Rosalva*.
- *Geschichte des Agathon* (1766/67), ebenfalls 1773 übersetzt als *The History of Agathon*.
- *Sokrates mainomenos oder Die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770), 1771 übersetzt als *Socrates Out of His Senses; or, Dialogues of Diogenes of Sinope*
- *Die geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus* (1788/89; 1791), 1796 übersetzt als *Private History of Peregrinus Proteus the Philosopher*.

Die englischen Titel betonen, teils noch stärker als im Deutschen, die Problematik der Sinneswahrnehmung und damit den Nexus von Beobachtung und Urteil, etwa in den Wendungen »Reason Triumphant over Fancy« oder »Socrates out of his Senses«.

Was hat Brown von Wieland tatsächlich gelesen? Genau lässt sich das nicht mehr rekonstruieren. Brown, der wohl kein Deutsch sprach,²⁹ gilt als extensiver Leser internationaler Literatur, insbesondere der deutschen, englischen und französischen, die er auszugsweise auch in seiner Zeitschrift veröffentlichte. Magdalena Zurawski hat in ihrer 2013 an der Duke University entstandenen Dissertation rekonstruiert, dass Brown zwischen 1799 und 1801 »over twenty articles on German literature and culture« im *Monthly Magazine* veröffentlichte.³⁰ Seine journalistischen Beiträge lassen dabei einen lockeren Umgang mit dem Quellenmaterial, zudem Formbewusstsein und Ironie, erkennen. Ein instruktives Beispiel neben den *Anecdotes of Wieland* wäre der poetologische Essay *Walstein's School of History*, der in zwei Teilen 1799 im *Monthly Magazin* erschienen ist. Brown erläutert dort auf spielerische Weise die

28 Eine vollständige Übersicht der Übersetzungen liegt noch nicht vor. Die folgende Auflistung, die aus Umfangsgründen auf bibliographische Details verzichtet, stützt sich u.a. auf die Recherchen des amerikanischen Germanisten Wilhelm bzw. William Kurrelmeyer, der 1900 an der Johns Hopkins University promoviert wurde und dort später bis zu seiner Emeritierung 1944 Germanistik lehrte und in einem zweiseitigen Aufsatz 1917 frühe englische Wieland-Übersetzungen zusammengetragen hat. Vgl. Kurrelmeyer, William: »English Translations of Wieland«, in: *Modern Language Notes* 32/4 (1917), S. 225f. Teils verlief die Rezeption über den englischen und französischen Buchmarkt; teils im direkten deutsch-amerikanischen Austausch. Vgl. M.J. Herzberg: *William Wordsworth and German Literature*, S. 311; L.E. Kurth-Voigt: *The Reception of C.M. Wieland in America*.

29 Vgl. M. Zurawski: *Defining Properties*, S. 134, Fn. 52.

30 Ebd., S. 111; vgl. auch S. Shapiro: *The Culture and Commerce of the Early American Novel*, S. 222–225.

Prinzipien seiner Romanpoetik. Dabei gibt sich der Essay selbst als Übersetzung aus dem Deutschen aus, verfasst »from the German of Krants of Gotha«.³¹

In der Forschung sind die Wieland-Bezüge des Romans bislang nur unscharf profiliert worden. Typologisch betrachtet lassen sich zwei konträre Lesarten konturieren: Während die ältere Forschung die Wieland-Referenz tendenziell abwertend versteht, akzentuiert die jüngere Forschung einen positiven Traditionsbezug. Als Prätext für den Roman setzt die ältere Forschung in der Regel ein Versepos Wielands an, das aus dessen kurzer »religiöser« Phase stammt: *Der gepryfte Abraham*, 1753 in Zürich erschienen, 1764 ins Englische übersetzt.³² Es handelt sich bei dem Text um eine erzählerische Variation von Genesis I, 22: Gott fordert von Abraham das Isaak-Opfer. Das Versepos wird dabei von der Brown-Forschung als religiöse Suche nach moralischer Gewissheit verstanden, wobei dem Autor Wieland – oft auch über dessen kurze religiöse Phase hinaus – Positionen seiner Figuren zugeschrieben werden.³³ Eine narratologische Problematisierung wird dagegen in der Regel nicht erwogen.

So beschreibt Alan Axelrod den historischen Autor Wieland in seiner Brown-Biographie 1983 als Vertreter einer platonischen Kosmologie,³⁴ Sidney Krause sieht Wieland als streng religiösen, deutschen Nationalisten: »C. M. Wieland, a comparably German nationalist, was a staunchly religious one«.³⁵ Entsprechend bewertet er die fiktive Familiengenealogie in *Wieland* als problematisch: »By an interesting twist, the Germanness of Wieland is actually anti-German, having its ultimate basis in Brown's chauvinist Americanness, backed by an emerging Federalist bias on his part, and, more than that, a reflected antipathy for Otherness.«³⁶ Solche Charakterisierungen Wielands stehen nicht nur im Widerspruch zu den Einsichten der Wieland-Forschung, sondern auch zu dem, was Brown in seinen essayistischen Texten über Wieland zum Ausdruck brachte, etwa in den *Anecdotes of Wieland*.³⁷

31 Brown, Charles Brockden: »Walstein's School of History. From the German of Krants of Gotha«, in: *Monthly Magazine* I.5 (1799), S. 335–338; ders.: »Walstein's School of History. From the German of Krants of Gotha«, in: *Monthly Magazine* I.6 (1799), S. 407–411.

32 Vgl. J.G. Frank: *The Wieland Family*, S. 351; A. Axelrod: *Charles Brockden Brown*, S. 61f.; S.J. Krause: *Charles Brockden Brown and the Philadelphia Germans*, S. 97.

33 Abwägender, nur auf die frühe Phase bezogen, argumentiert J.G. Frank: *The Wieland Family*, S. 351.

34 A. Axelrod: *Charles Brockden Brown*, S. 61ff.

35 S.J. Krause: *Charles Brockden Brown and the Philadelphia Germans*, S. 103.

36 Ebd., S. 86.

37 Krause führt auch positive Urteile Browns über Wieland an, denen er jedoch – ohne das auf Quellen zu stützen oder näher zu begründen – angebliche private Vorbehalte gegenüberstellt (vgl. ebd., S. 103). Bei den positiven Urteilen stützt er sich auf den 1804 im *Literary Magazine* erschienenen Essay »Distinction between Poetry and Prose«, der aber, so die Angaben der *Comprehensive Primary Bibliography*, nicht von Brown stammt. Vgl. P. Barnard: *Comprehensive Primary Bibliography*.

Abb. 1: Reason triumphant over Fancy, translated from the German Original of Mr. C. M. Wieland, London 1773.

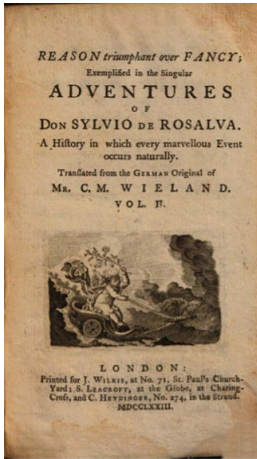


Abb. 2: The History of Agathon, by Mr. C. M. Wieland, translated from the German Original, with a Preface by the Translator, London 1773.

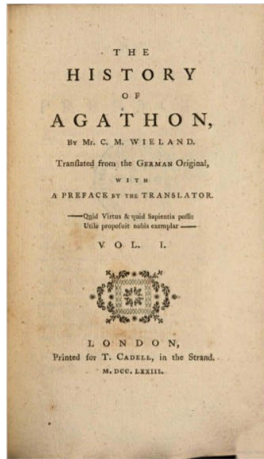
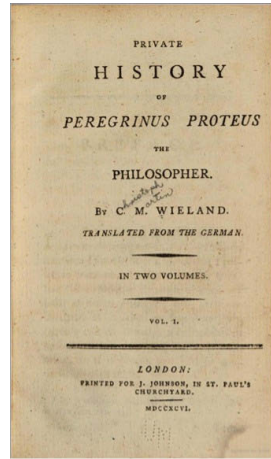


Abb. 3: Private History of Peregrinus Proteus the Philosopher, by C. M. Wieland. Translated from the German, London 1796.



Die zweite Lesart akzentuiert Wielands Auseinandersetzung mit Schwärmern, Scharlatanen und Betrugern, ebenso seinen Kosmopolitismus. So benennt Stephen Shapiro (unter Berufung auf Wolf Kindermann) Wielands Essays aus dem *Teutschen Merkur* als mögliche Quelle für die fiktive Familiengenealogie, spezifischer Wielands Essays über »spectral frauds, charlatans, mesmerism«,³⁸ aber auch Wielands »replies to E.A.A. Göchhausen about philosophic cosmopolitanism, secret societies, and patriotism«. ³⁹ Nicht erörtert wird dabei, ob Brown diese Texte kannte oder zumindest kennen konnte; vor allem, wenn zutrifft, wie in der Forschung angenommen wird, dass Brown Deutsch nicht im Original lesen konnte.⁴⁰ Allerdings thematisiert Wieland Schwärmerei und Kosmopolitismus nicht nur in seinen Essays, sondern in seinen Romanen. In diese Richtung argumentiert auch die bereits zitierte Dissertation von Magdalena Zurawski, die den Essay *Walstein's School of History* als Indiz für »Brown's knowledge and admiration for Wieland's narrative theory and methods«⁴¹

38 S. Shapiro: The Culture and Commerce of the Early American Novel, S. 214.

39 Ebd., S. 215; vgl. auch W. Kindermann: Man unknown to himself, S. 171–176.

40 Vgl. M. Zurawski: Defining Properties, S. 134, Fn. 52.

41 Ebd., S. 137.

liest. Die Forschung geht davon aus, dass Brown einige Wieland-Romane kannte, wohl zumindest *Don Sylvio*, vermutlich auch *Agathon* und *Peregrinus Proteus*.⁴²

III. Wielands philosophische Romane und Browns *Wieland*

Liest man Browns *Wieland* vor der Folie der philosophischen Romane Wielands zeigen sich Parallelen in den erzählerischen Strategien, aber auch im philosophischen Zugriff, wie ich im Folgenden mit Blick auf die poetischen Programme der Romane einerseits und die Geschichten und Selbsterzählungen der Figuren andererseits zeigen möchte. Im zweiten Schritt konzentriere ich mich auf die Brief erzählung Clara Wielands, auf die Rolle, die Reflexion und Gefühlsdarstellung, insbesondere Sympathie und Furcht, spielen.

III.1 Philosophische Erzählstrategien und poetische Programme bei Brown und Wieland

Browns *Wieland* vorangestellt ist ein »Advertisement«, unterzeichnet vom Autor des Romans. Es enthält in aller Kürze und Nüchternheit ein poetisches Programm, wie es auch in den Vorreden und Rahmenerzählungen von Wielands Romanen entfaltet wird. Zu den Kernpunkten gehören die Auseinandersetzung mit dem Wunderbaren und der menschlichen Natur.

Ein poetischer Leitgedanke Wielands, der sich durch die poetischen Proklamationen von den frühen bis zu den späten Romanen zieht, ist, dass »alles Wunderbare natürlich zugeht«, wie es im Untertitel von *Don Sylvio* heißt. »A History in which every marvellous Event occurs naturally«, lautet dieser in der englischen Fassung von 1773. Diese erkenntniskritische Maxime schließt die Darstellung des Wunderbaren gerade nicht aus, wie etwa auch das in *Don Sylvio* integrierte Märchen »Die Geschichte des Prinzen Biribinker« zeigt.⁴³ Erzählt werde, heißt es im »Advertisement« ganz analog zum *Don Sylvio*, vom Wunderbaren, nicht jedoch von Wundern: »The incidents related are extraordinary and rare. Some of them, perhaps, approach as nearly to the nature of miracles as can be done by that which is not truly miraculous« (S. 3).

42 L.E. Kurth-Voigt: The Reception of C.M. Wieland in America, S. 118f.; M. Zurawski: Defining Properties, S. 133f.

43 Vgl. Schauer, Hendrikje: »[Art.] Christoph Martin Wieland (1733–1813)«, in: Lothar Blum/Stefan Neuhaus (Hg.): Handbuch Märchen, Heidelberg 2023, S. 211–214.

Die Parallelen zeigen sich bis in den sprachlichen Ausdruck hinein: Begebenheiten im *Don Sylvio* geschehen »in an almost miraculous manner«, ⁴⁴ so die Formulierung in der Übersetzung von 1773, während die Erzählinstanz, aber auch die Figuren über das Verhältnis von Wunderbaren und Außergewöhnlichem reflektieren: »In former times, that which we call the Marvellous, was so common, that people could not meet with any thing more extraordinary than natural events.« ⁴⁵

Dabei rücken die Romane Wielands wie Browns *Wieland* vor allem die menschliche Natur in den Blick. Zur Romanpoetik – bei Wieland wie bei Brown – gehört die moralische Zielsetzung, nicht im Sinne moralischer Regeln oder Anleitungen, sondern in dem weiten, im 18. Jahrhundert gebräuchlichen Sinn des Wortes moralisch: nämlich, die Prinzipien der menschlichen Natur betreffend. ⁴⁶ Die Wahrheit eines Romans, heißt es im »Vorbericht« zu Wielands *Geschichte des Agathon*, hier nach der englischen Ausgabe von 1773, zitiert: »must depend entirely upon it's consistency with the general customs of the world: the characters, therefore, are not to be arbitrarily drawn according to the fancy and peculiar design of the author, but derived from the inexhaustible fund of nature itself.« ⁴⁷

Die Absicht des Autors, liest man im »Vorbericht«, übersetzt als »The Author's Preface« weiter, »was to represent a deserving character in different lights, and under a variety of situations.« ⁴⁸ Ganz analog heißt es bei Brown im »Advertisement«, »the Writer [...] aims at the illustration of some important branches of the moral constitution of man« (S. 3). Der Roman zeichne lehrreiche, moralische Porträts, um das Publikum mit der menschlichen Natur bekannt zu machen. Die Seltenheit (und damit Unwahrscheinlichkeit) der dargestellten Umstände werde aufgewogen durch die moralischen Kenntnisse, zu denen die Schilderungen führen: »It is hoped that intelligent readers will not disapprove of the manner in which appearances are solved, but that the solution will be found to correspond with the known principles of human nature« (ebd.).

Die Romane Wielands wie Browns *Wieland*-Roman setzen dazu an, die moralische Konstitution der Menschen darzustellen. Sie tun das, indem sie Fehlurteile und Fehlwahrnehmungen ins Zentrum der Romanhandlung stellen und deren Zustandekommen beleuchten. Wielands Schwärmerfiguren teilen dabei ein Defizit,

44 Wieland, Christoph Martin: Reason triumphant over Fancy; Exemplified in the Singular Adventures of Don Sylvio de Rosalva. A History in which every marvelous Event occurs naturally, London 1773, S. 30.

45 Ebd., S. 76.

46 Vgl. Gester, F.-W.: »Moral«, in: Sprachwissenschaftlichen Colloquium Bonn (Hg.): Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien, Bd. 2, München 1964, S. 1–17.

47 Wieland, Christoph Martin: The History of Agathon. London 1773, S. xviii.

48 Ebd., S. xix.

das auch für die Geschwister in Browns *Wieland* gilt: eine stark reduzierte Zahl sozialer Interaktionen. Ihre Begriffe von der Welt und ihre Moralvorstellungen bilden Wielands Figuren oft in Einsamkeit aus, in Auseinandersetzung mit Feenerzählungen, Tugendromanen oder priesterlichen Menschenbildern; auch Clara und Theodore Wieland wachsen nach dem frühen Tod ihrer Eltern in relativer Isolation auf dem Familiengut Mettingen auf, wie Stephen Shapiro festhält:

Without the mental encumbrance of gothic fear and thanks to slave labor that grants them leisure, the young Wielands are able to transition from a lifeworld based on divine magic to one of secularized Enlightenment, but their ideals remain untested as they avoid contact with the outside world and its political turmoil.⁴⁹

Diesen Aspekt der für Begriffe und Urteile problematischen Isolation hebt auch Duncan Faherty in seinem Forschungsüberblick hervor: »Wieland's enduring contribution to our understanding of the development of American literature and culture remains Brown's insistence on the fallibility of isolationist narratives to register accurate genealogies or histories.«⁵⁰

Dabei zeichnen sich die Protagonisten Wielands wie Browns gerade nicht durch einen Mangel ihres Verstandes aus: Don Sylvio, Agathon, Hyacinthe oder Peregrin können, wie Theodore oder Clara, sehr wohl rasonieren und reflektieren, sind dabei allerdings nicht in der Lage die spezifischen Bedingungen ihrer eigenen Geschichte zu verstehen. Das zeigt sich nicht zuletzt in ihren Selbsterzählungen. Verzerrte Wahrnehmungen und Urteile werden in Wielands Romanen immer wieder vielstimmig thematisiert: Im *Don Sylvio* etwa verhandelt nicht nur ein an der Märchenlektüre geschulter, gleichwohl durchaus rational argumentierender Held über die Realität von Feen. Auch die Erzählungen anderer Figuren sind durch eine Mischung aus Realität und Ideal gekennzeichnet: So zeigt Hyacinthes autobiographische Erzählung im *Don Sylvio*, welchen Einfluss das moralische Weltbild auf die Wahrnehmung und Darstellung der eigenen Geschichte hat: Sie begreift sich als Tugendheldin nach dem Muster von Richardsons *Pamela*, die Versuchungen widersteht und wie zum Lohn aus ihrer Misere befreit wird.⁵¹ Das gilt auch für die Selbsterzählung Clara Wielands: Die narratologisch informierte Forschung hat herausgearbeitet, dass es sich um eine unzuverlässige Erzählinstanz handelt.⁵² Deutlich sind die Kontraste zwischen dem Erzählprogramm des Romans, wie es im »Advertisement« vorgestellt wird, und der Praxis der Erzählerin Clara Wieland. Zudem hat die intertextuell und literaturgeschichtlich ansetzende Forschung ein

49 S. Shapiro: The Culture and Commerce of the Early American Novel, S. 234.

50 D. Faherty: Wieland; or, The Transformation of American Literary History, S. 48.

51 Vgl. H. Schauer: Beobachtung und Urteil, S. 147.

52 Vgl. B. Waterman: Charles Brockden Brown and the Novels of the Early Republic, S. 57.

Referenzsystem für Tonlagen und Thesen markiert, dass von der sensualistischen Philosophie John Lockes bis zur klischeehaften Sentimentalität der Romane Samuel Richardsons reicht.⁵³ Geht man davon aus, dass Brown in Wieland'scher Tradition die Selbsterzählungen seiner Figuren nicht affirmativ setzt, sondern problematisiert, erscheinen die *gothic*-Elemente des Romans, die Clara als Erzählerin erzeugt, in einem anderen Licht.

III.II Philosophischer Roman und Gothic Novel: »Advertisement« und Clara Wielands Erzählprogramm und -praxis im Kontrast

Nur auf den ersten Blick korrespondiert das Erzählprogramm von Clara Wieland mit dem Programm des »Advertisements«: Clara Wieland kündigt zu Beginn des Romans eine unwahrscheinliche Geschichte an, die nicht nur Erstaunen hervorrufen werde, sondern kaum glaubhaft scheint: »How will your wonder, and that of your companions, be excited by my story! Every sentiment will yield to your amazement. If my testimony were without corroborations, you would reject it as incredible« (S. 5). Dabei thematisiert sie auch den möglichen moralischen Nutzen ihrer Erzählung. Den ungenannten Adressaten ihrer Briefe lässt sie wissen: »Make what use of the tale you shall think proper. If it be communicated to the world, it will inculcate the duty of avoiding deceit. It will exemplify the force of early impressions, and show the immeasurable evils that flow from an erroneous or imperfect discipline« (ebd.).

Clara geht unmittelbar dazu über, selbst moralische und erkenntniskritische Lehren zu formulieren – ganz im Gegensatz zum Erzählprogramm des »Advertisements«; allerdings sind die Differenzen subtil markiert. Die »Kraft früher Eindrücke« und die »fehlerhafte unvollkommene Disziplin« – damit werden scheinbar Begriffe einer sensualistischen aufklärerischen Philosophie aufgerufen, die den eigenen Fehlurteilen auf die Spur kommen will. Doch in entscheidender Hinsicht ist das gerade nicht der Fall: Dass alles natürlich zugeht, wie das »Advertisement« angekündigt hat, wird von Clara Wieland in Zweifel gezogen. Die »early impressions« sind ganz und gar nicht sensualistisch zu verstehen; vielmehr sind es frühe Vorboten des drohenden Unheils. Diese Auslegung, in Fragen verpackt, scheint Clara Wieland jedenfalls wahrscheinlicher als eine natürliche Auslegung des Geschehens, wie das »Advertisement« sie angekündigt hat:

53 Vgl. F.L. Pattee: Introduction, S. xxxvif.; Manly, William M.: »The Importance of Point of View in Brockden Brown's »Wieland«, in: American Literature 35 (1963), S. 311–321; Voloshin, Beverly R.: »Wieland: Accounting for Appearances«, in: The New England Quarterly 59 (1986), S. 341–357.

Is it a fresh proof that the Divine Ruler interferes in human affairs, meditates an end, selects and commissions his agents, and enforces, by unequivocal sanctions, submission to his will? Or, was it merely the irregular expansion of the fluid that imparts warmth to our heart and our blood, caused by the fatigue of the preceding day, or flowing, by established laws, from the condition of his thoughts? (S. 18)

Clara Wielands Erzählung, von Gottesfurcht durchdrungen, ist weit davon entfernt, kühle, unparteiische Reflexion zu zeigen. Sie ist keineswegs die reflektierte Erzählerin, die Teile der Forschung⁵⁴ in ihr zu erkennen glauben. Der Ton ihres brieflichen Berichts ist ambivalent und schillernd: Passagen ausgedehnter, klischeehafter Sentimentalität wechseln sich ab mit längeren Reflexionen. Clara Wieland sei erkennbar eine Heldin wie aus den Erfolgsromanen Samuel Richardsons, bemerkt Fred Lewis Pattee in der »Introduction« seiner Edition von 1926:

She is of sensibility all compact, living in a world that contains only the superlative degree. Five times during the progress of the tale, she faints, she sinks ›into a fit‹, she falls ›upon the floor lifeless‹ ›into the sleep of death‹; she shrieks – ›while I had breath I shrieked‹; and she languishes for weeks in the ›rage of fever and the effusions of delirium.‹ When not at this extreme she is at the other – she treads upon the clouds in ecstasy.⁵⁵

Sie lässt ihr Publikum sympathetisch miterleben, wie ihr geschieht: die Furcht, das Zittern, die Unsicherheit, die Verzweiflung. Zugleich unterzieht sie Gefühle und Handlungen immer wieder eingehender Prüfung: »Clara's observations take on the tenor of an eighteenth-century treatise on intellectual faculties«,⁵⁶ bemerkt Bryan Waterman 2011 in seiner Analyse des Romans.

Ein Blick auf das Wortmaterial bestätigt das. Ein mit *Voyant* erstellter Word-Count auf Basis der Ausgabe, die im *Project Gutenberg* zur Verfügung steht, zeigt auf den obersten Positionen – neben Figurennamen – plotbezogene Ausdrücke: »time« (140), »brother« (126), »house« (114), »new« (104), »voice« (103). An zentraler Stelle findet sich der Ausdruck »mind« (100), der auf die philosophische Grundlegung des Romans verweist. Auch das Substantiv bzw. Verb »fear« gehört zum Kernmaterial des Romans. Setzt man Lemmatisierung ein (»feared«; »fears« usw.), kommt man auf insgesamt 100 Nennungen.

Aus der literaturgeschichtlichen, narratologischen und semantischen Analyse ergibt sich ein scheinbar paradoxes Bild: Mit der aufklärerischen Poetik des »Advertisement« wird eine Lektüre zurückgewiesen, die Vergnügen am Schrecklichen und Schauerhaften findet, die sich an der Intensität der Leiden berauschen will. Und

54 Vgl. J.G. Frank: *The Wieland Family*, S. 353.

55 F.L. Pattee: *Introduction*, S. xxxvif.

56 B. Waterman: *Charles Brockden Brown and the Novels of the Early Republic*, S. 56.

doch scheinen die Schilderungen der Briefeschreiberin Clara, die ihr Publikum ausgedehnt an ihren Emotionen, ihrem Zittern, ihrer Furcht, ihrem Zweifel teilhaben lässt, genau dazu einzuladen. Zwei Lesarten dieses Paradoxons sind denkbar: Das »Advertisement« könnte einerseits, wie der Aufklärungsroman es in unterschiedlichen Formen immer wieder praktiziert hat, mögliche moralische Einwände vorwegnehmen und aushebeln. Dass die Literatur zu moralischen Kenntnissen ver helfe, ist eine bekannte Verteidigungsstrategie gegen Vorwürfe der Unsittlichkeit. Die aufklärerische Poetik wäre dann nur ein Vorwand. In der Tat ist der Roman vielfach so gelesen worden. Das »Advertisement« könnte andererseits als eine Art Lesehinweis Gattungsmerkmale des Romans herausstellen: konkret, dass es sich um einen Briefroman aus der Feder der betroffenen Person handele, also gerade nicht um einen unparteiischen Bericht. Mit der Erinnerung an die Erzählsituation endet jedenfalls die »Ankündigung«: »It will be necessary to add, that this narrative is addressed, in an epistolary form, by the Lady whose story it contains, to a small number of friends, whose curiosity, with regard to it, had been greatly awakened« (S. 3).

Es folgt der Hinweis auf die divergierenden Perspektiven anderer Figuren; neben dem Bericht der Briefeschreiberin, heißt es, existieren weitere Darstellungen: »The memoirs of Carwin, alluded to at the conclusion of the work, will be published or suppressed according to the reception which is given to the present attempt« (S. 4).

Indem Clara ihre Geschichte erzählt, eröffnet der Roman eine Lesart gegen den Strich ihrer Erzählung: Obwohl ihre Eltern unterschiedlichen christlichen Sekten angehören, bekommen Clara und Theodore nach dem frühen Tod ihrer Eltern gerade *keine* religiöse Erziehung:

Meanwhile, our education was assigned to a maiden aunt who resided in the city, and whose tenderness made us in a short time cease to regret that we had lost a mother. [...] We were instructed in most branches of useful knowledge, and were saved from the corruption and tyranny of colleges and boarding-schools (S. 19).

Die Geschwister Wieland erhalten eine breite, weltliche Bildung.⁵⁷ Allerdings wachsen sie quasi isoliert außerhalb der Gesellschaft auf, ein Entwicklungszug, den sie mit den problematischen Helden der Wieland-Romane teilen. Genau diesen Umstand beurteilt Clara Wieland in ihrer Erzählung jedoch als Stärke, nicht als Mangel: Den Geschwistern sei auf diese Weise die Korruption und Verdorbenheit der Welt erspart geblieben. Ihre moralischen Vorstellungen sind, mit anderen Worten, nicht von dieser Welt. Und genau dies zeigt sich, als ein unbekannter Fremder in die heile Welt der Wielands einbricht.

57 Vgl. W. Kindermann: Man unknown to himself, S. 151.

IV. Furcht und Reflexion – Genrefragen

Liest man Browns *Wieland* als philosophischen Roman in der Tradition Wielands, stellt sich die Genre-Frage noch einmal neu: Furcht und Reflexion spielen im Roman, das hat die semantische Analyse gezeigt, eine zentrale Rolle: »Fear« und »Mind« haben sich, nach den plotbezogenen Ausdrücken, als quantitativ zentrale Konzepte erwiesen. Im literaturgeschichtlichen Zugriff zeigt sich, wie beide Elemente sich in der erzählten Handlung wie der Darstellung teils abwechseln, teils auch überlappen: Im Duktus ist die Erzählung Clara Wielands streckenweise emphatisch, als lebe sie in einer Welt, die, wie Fred Lewis Pattee 1926 formulierte, nur den Superlativ kenne; streckenweise ist ihr Ton kühl und distanziert, als stammten die Ausführungen, wie Bryan Waterman bemerkte, aus einem philosophischen Traktat: Sie analysiert, sprachlich scheinbar im Moment des Erlebens, ihre Eindrücke und Gefühle. Grammatische Distanz gewinnt die Darstellung erst im letzten Kapitel, »[w]ritten three years after the foregoing, and dated at Montpellier« (S. 214).

Dass es Clara, all ihrer philosophischen Bildung und ihrem rationalen Bemühen zum Trotz, nicht gelingt – und es ihr nach ihrer eigenen abschließenden Einschätzung bei ihrem Temperament auch kaum hätte gelingen können –, die Täuschungen rechtzeitig zu erkennen, hat besonders die ältere Forschung betont und dabei einen Nexus von Aufklärungskritik und Genre hergestellt: In der Bezugnahme auf das Unheimliche und Mysteriöse, wie sie charakteristisch für die Gothic Novel sei, liefere der Roman eine Kritik der Aufklärungsphilosophie, insbesondere des Sensualismus John Lockes.⁵⁸ Zu wenig beachtet wird dabei, dass Clara Wielands Darstellung selbst von Furcht geprägt ist: Furcht vor Gott, vor der Gesellschaft und vor ihren eigenen Sensationen. Clara Wieland ist, wie die narratologische Forschung herausgestellt hat, eine unzuverlässige Erzählerin ihrer eigenen Geschichte. Sie täuscht sich selbst und damit potentiell auch ihre Leserinnen und Leser, die ihre Unzuverlässigkeit nicht erkennen. In dieser erzählerischen Unzuverlässigkeit, die sich rhetorisch wie begrifflich in einer staunenden Affirmation des Mysteriösen und Unheimlichen zeigt, greift der Roman die Tradition der Gothic Novel auf.

Wirkungsästhetisch geht der Roman damit ein hohes Risiko ein. Denn Clara Wielands Perspektive dominiert den Roman: und zwar sowohl in der sympathetischen Darstellung ihrer Furcht, als auch in den eingebetteten Reflexionen über ihre

58 Die Kritik an der Aufklärungsphilosophie wurde zudem politisch gedeutet: die Wieland-Familie wurde einerseits allegorisch als Modell für die junge Nation begriffen; andererseits wurde der Roman als – möglicherweise selbst xenophobe – Auseinandersetzung mit dem Fremden gelesen. Vgl. zur Forschungsgeschichte D. Faherty: *Wieland; or, The Transformation of American Literary*.

eigenen Sensationen. Zwar wird ihre eigene Darstellung – von ihr selbst wie im »Advertisement« – als begrenzt markiert; doch werden Fehler und Widersprüche kaum direkt benannt. Erzählerisch radikalisiert der Roman damit die subjektive Perspektive. Aufklärungskritisch ist am Ende, ohne dass sie sich das eingesteht, die Perspektive Clara Wielands, nicht jedoch die des Romans, der die doppelten Mechanismen ihrer Furcht und der Rationalisierung ihrer Furcht, gerade vorführt.⁵⁹ Der ideen- und literaturgeschichtliche Parcours führt im Ergebnis also zu einer anderen »Genre-Mischung«: Bei Browns *Wieland* handelt es sich um eine Variation der Gothic Novel aus aufklärerischer Perspektive, nicht um eine romantisch inspirierte Philosophiekritik in Form der Gothic Novel.

Abbildungen

Abb. 1: Wieland, Christoph Martin: Reason triumphant over Fancy; Exemplified in the Singular Adventures of Don Sylvio de Rosalva. A History in which every marvellous Event occurs naturally. Translated from the German Original, London 1773.

Abb. 2: Wieland, Christoph Martin: The History of Agathon. Translated from the German Original, with a Preface by the Translator, London 1773.

Abb. 3: Wieland, Christoph Martin: Private History of Peregrinus Proteus the Philosopher. Translated from the German, London 1796.

59 Vgl. auch die instruktiven Analysen von Schneck, Peter: Rhetoric and Evidence. Legal Conflict and Literary Representation in U.S. American Culture, Berlin/Boston 2011. Schneck konturiert vor dem Hintergrund der juristischen Debatten des späten 18. Jahrhunderts die Frage von Evidenz und Zeugenschaft als zentrales Thema des Romans.

III. Gender, Körper und affektive Figurationen

Von Grau- und Petermännchen

Der Schauerroman um 1800 zwischen Exploitation und Emanzipation

Christoph Seelinger

Bezüglich ihrer Titel, ihrer Entstehungszeit, der zeitgenössischen Popularität ihres Verfassers und ihrer Verfasserin sowie nicht zuletzt der Geschichten, die sie erzählen, weisen die beiden, hier zu besprechenden Romane unübersehbare Gemeinsamkeiten auf. Christian Heinrich Spieß' *Das Petermännchen* erscheint 1791 in zwei Bänden in Prag;¹ Sophie Albrechts *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl* erlebt seine Veröffentlichung 1799 in Hamburg und Altona.² Während Spieß im Untertitel eine »Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte« verspricht, kündigt Albrecht eine »Geistergeschichte alteutschen Ursprungs« an. Beide, Spieß wie Albrecht, treffen nicht nur den Nerv des Lesepublikums zur Goethezeit, sondern erweisen sich auch als außerordentlich ertragreich in ihrer Textproduktion – sie sind, wie Walter Benjamin es 1932 in einem gleichnamigen Hörspiel pointiert ausdrückt, das, »was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben.«³

Sophie Albrecht, geboren 1756 bei Erfurt, gestorben 1840 in Hamburg, verfasste Gedichte, Bühnenstücke, Prosatexte, ist Darstellerin bei einigen der bedeutendsten Theatergesellschaften, zudem stark vernetzt in den kunstschaftenden Kreisen ihrer Zeit.⁴ Ebenso zählt Christian Heinrich Spieß, der ein Jahr vor Albrecht, 1755,

- 1 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte*, Prag 1791, Bd. 1 online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10120425?page=,1>; Bd. 2 online unter: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10120426?page=,1> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
- 2 Vgl. Albrecht, Sophie: *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl. Eine Geistergeschichte alteutschen Ursprungs*, Hamburg 1799. Online unter: <http://dx.doi.org/10.25673/40219> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
- 3 Vgl. Benjamin, Walter: »Was die Deutschen lasen, während ihre Klassiker schrieben«, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV.1/2: *Kleine Prosa*, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 641–670.
- 4 Vgl. zur Biographie Albrechts insbesondere Royer, Berit Christine Ruth: *Sophie Albrecht (1757–1840) im Kreis der Schriftstellerinnen um 1800. Eine literatur- und kulturwissenschaftliche Werkmonographie*, Ann Arbor (Michigan) 1999, S. 30–103.

im sächsischen Freiberg das Licht der Welt erblickt, und bereits 1799 im südböhmischen Besdiekau stirbt, zu den absoluten Bestsellerautoren um 1800. Wie seine Dichterkollegin steht er zunächst als Mitglied wandernder Schauspielgesellschaften auf der Bühne, verdient sich schließlich seinen Lebensunterhalt als Wirtschafter und Gesellschafter eines Grafen Künigl, ist allerdings im Gegensatz zur thematisch ungleich breiter aufgestellten Albrecht hauptsächlich abonniert auf Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten, deren Fülle ihm zuweilen den Ruf einbringen, im deutschsprachigen Raum der »Vater des Schauerromans«⁵ zu sein. Darüber hinaus gestalten sich die Lebensabende sowohl von Spieß wie von Albrecht tragisch: Nach dem Tod ihres Ehemanns Johann Friedrich Ernst Albrecht 1814, zu einem Zeitpunkt, als Sophies schriftstellerischer und schauspielerischer Ruhm seinen Zenit bereits überschritten hat, verarmt die Witwe zunehmend, muss sich mit Gelegenheitsdichtungen und Almosen über Wasser halten, stirbt schließlich im Armenhaus von St. Georg; Spieß wiederum verfällt, nachdem binnen kurzer Zeit sowohl seine Mutter wie seine Geliebte, die Ehefrau seines Dienstherrn Künigl, gestorben sind, zunehmend in geistige Umnachtung.

Die Romane Spieß' wie Albrechts ranken sich beide um dämonische Zwergfiguren, eben die titelgebende Peter- und Graumännchen, und erzählen ihre Teufelsbundgeschichten einerseits zwar angereichert mit den typischen Ingredienzien der Gothic Novel, greifen gleichermaßen aber auch auf Märchen- und Legendenstoffe zurück: Albrecht bedient sich beim Fundus französischen Feenmärchen, Spieß zieht Inspiration aus der Sage um ein Schlossgespenst im rheinland-pfälzischen Westerburg. Wohl primär aufgrund des Umstands, dass sowohl *Peter-* wie *Graumännchen* bereits paratextuell als Vertreter des als sensationslüsterne Unterhaltung verschrienen Schauerromans mit seiner Betonung des »Außeralltäglichen, Verbotenen, Verwünschten oder im aufgeklärten Zeitalter Unmöglichen«⁶ markiert sind, fällt das Urteil späterer Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte für Spieß' Roman vernichtend aus, während von demjenigen Albrechts im Grunde keinerlei Notiz genommen wird. Sophie Albrechts Ruhm verblasst, wie gesagt, noch zu Lebzeiten, sodass sie in den Literaturgeschichten des 19. und 20. Jahrhunderts, wenn überhaupt, lediglich als Duzfreundin Schillers oder als Ehefrau ihres gleichermaßen Unterhaltungsliteratur wie populärwissenschaftliche Medizinratgeber schreibenden Gatten Erwähnung findet; Spieß demgegenüber avanciert in Abgrenzung zur sogenannten »Höhenkammliteratur« zum abschreckenden Beispiel trivialer Vielschreiberei, die sich darin erschöpft, ein anspruchloses Lesepublikum

5 Vgl. Kraus, Arnost Vilém: »Der Vater des Schauerromans«, in: Bohemia 262 (1889), Beilage S. 1ff.

6 Murnane, Barry/Cusack, Andrew: »Der Deutsche Schauerroman um 1800«, in: Barry Murnane/Andrew Cusack (Hg.): Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800, München 2011, S. 7–22; hier S. 18.

mittels spekulativer Schauwerte zu affizieren. Wenig verwunderlich ermangeln sowohl *Peter-* wie *Graumännchen* bis heute einer kritischen Edition: Albrechts Roman ist gegenwärtig einzig als Digitalisat der Originalausgabe von 1799 zugänglich, Spieß' Roman erschien immerhin 1971 als Faksimile-Druck in Kleinstauflage beim Frankfurter Minerva-Verlag,⁷ wird 1981 von Hainer Plaul auszugsweise in seine Anthologie zur *Trivialprosa des 18. und 19. Jahrhunderts* aufgenommen,⁸ und erfährt 2019 eine Neuauflage als Books-on-Demand-Publikation.⁹

Im Folgenden möchte ich die beiden Romane bezüglich ihrer intertextuellen Bezüge unter folgenden Thesen näher beleuchten: *zum einen*, dass Spieß' *Petermännchen* ein Mustermotiv des nicht nur deutschsprachigen Schauerromans um 1800 darstellt, das zahllose Epigonen und Adaptionen nach sich zieht, von denen Matthew Gregory Lewis' *The Monk* (1796), der gemeinhin als direkt inspiriert von Spieß' Roman gilt, der bekannteste und wirkmächtigste Nachläufer sein dürfte;¹⁰ *zum andern*, dass Albrecht die Spieß'sche Formel an der Oberfläche zwar affirmativ übernimmt, sie dann aber einer fulminanten Subversion unterzieht, indem sie das *Petermännchen* in ihrem *Graumännchen*, abseits der äußeren Genreform, vor allem in Bezug auf die Gender-Relationen komplett gegen den Strich bürstet, um auf originelle, nicht zuletzt selbst- und metareflexive Weise, mit Erzählperspektiven, Erzählstrategien, letztlich mit der Erwartungshaltung ihres Publikums zu spielen.

In beiden Fällen gestaltet sich der Unterhaltungsroman um 1800 im Allgemeinen und der Schauerroman im Besonderen als ein experimentelles Genre par excellence, das seinen Verfassern und Verfasserinnen die Gelegenheit bietet, im geschützten Raum einer literarischen Laborsituation bestimmte, vom gesellschaftlichen Status Quo divergierende, Themen und Positionen aufs Tapet zu bringen. Gerade deshalb, weil den Schauerroman der Nimbus wertloser Meterware umgibt, bietet er Schreibenden die Möglichkeit, zumindest bis zu einem bestimmten Punkt freimütig beispielsweise mit tradierten Vorstellungen von Gesellschaft und Geschlecht, mit normierten literarischen Formen, mit Transgressionen à la Sex, Gewalt oder generell anti-aufklärerischen Elementen zu operieren – wofür Spieß' *Petermännchen* mit seiner Lust am Tabubruch und Albrechts durchaus proto-feministisch deutbarer Gegenentwurf frappante Beispiele darstellen. Zunächst aber möchte ich eine kurze Standortbestimmung von Spieß und Albrecht innerhalb des Literaturkanons vornehmen, und dabei das eine oder andere Schlaglicht auf die

7 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte, Frankfurt a.M. 1971.

8 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: »Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte«, in: Hainer Plaul (Hg.): Leidenschaft und Liebe. Trivialprosa des 18. und 19. Jahrhunderts, Rostock 1981, S. 107–219.

9 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhunderte, hg. von Matthias Wagner, Norderstedt 2019.

10 Vgl. bspw. Praz, Mario: The Romantic Agony, Oxford 1970, S. 130.

bisherige Rezeption unseres Autors und unserer Autorin werfen, wobei die zitierten Stimmen gleichsam die Basis bilden werden, auf der sich sodann die Feinanalysen beider Werke entfalten sollen.

I. Jenseits des Kanons

Christian Heinrich Spieß und Sophie Albrecht, verehrt, verflucht, vergessen. Bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wird Sophie Albrechts umfassendes Œuvre in den seltensten Fällen ohne Rückbindung an männliche Autoritäten rezipiert, entweder, indem man ihr aufgrund ihres Geschlechts von vornherein eine ernsthafte Betrachtung verweigert oder aber, indem ihr Schaffen stets im Schatten ihrer männlichen Berufsgenossen beziehungsweise der Männer in ihrem engeren Umfeld betrachtet wird. So geht bereits die Literaturkritik der Goethezeit, trotz oder gerade, weil der Autorin nicht geringer kommerzieller Erfolg beschieden ist, wenig zimperlich mit Albrechts literarischen Produktionen um. Sicher, gerade zu ihren drei Bänden Gedichte und Prosa zwischen 1781 und 1791 sind durchaus positive Rezensionen erhalten. Beispielhaft sei eine Besprechung der *Fragmente aus dem Tagebuche einer Unglücklichen* genannt, bei der der anonyme Rezensent dem im Grunde aus einem einzigen inneren Monolog einer unter der Untreue ihres Gatten leidenden Ehefrau bestehenden Text bescheinigt, er habe sie »mit noch größerer Zufriedenheit, als die Gedichte, gelesen«, denn die Autorin ver falle nicht darauf, »zu göthisieren.«¹¹ Weitaus häufiger jedoch sind Besprechungen, die wenig Konkretes über die literarische Qualität der rezensierten Werke selbst verlauten lassen, und stattdessen ganz grundlegend Kritik daran üben, dass eine Vertreterin des weiblichen Geschlechts es überhaupt wagt, den heimischen Herd gegen Literaturmarkt und Theaterbretter einzutauschen. So schreibt Joachim Christoph Friedrich Schulz in seiner *Litterarischen Reise durch Deutschland* 1786: »Als Dichterin ist Madame Albrecht so rühmlich bekannt, als es eine Dame verlangen kann, von der man, ohne ungerecht zu seyn, keine Manns-Arbeit fordern wird«, kommt dann aber zum Schluss: »Sie verwechselt die Küche mit der Bühne«¹² – ein Diktum, das letztlich mehr über den Verfasser aussagt als über diejenige, die er damit zu kritisieren versucht.

Selbst lobend gemeinte Rezensionen bringen ungewollte Abwertungen mit sich, wie ein anonymes Kritiker der »Zweimonatsschrift« *Dresdner Museum* in einer enthusiastischen Besprechung von Albrechts Gedichten unter Beweis stellt. Er bezeichnet Sophie Albrecht als »Deutsche Sappho«, die mit »Meisterhand« ihre Gedichte »hingemalt« habe. »So schreiben Weiber!«, ruft er aus, und nennt die

11 Zit. n. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 333.

12 Schulz, Joachim Christoph Friedrich: *Litterarische Reise durch Deutschland*. Erstes Heft, Leipzig 1786, S. 60f.

Autorin schließlich »männlich groß«¹³ – sicherlich, wie Albrecht-Exegetin Berit Royer bemerkt, »das höchste Lob, das dem Rezensenten einfiel, gleichzeitig das vernichtendste, ging es doch einher mit der Negierung ihrer Weiblichkeit.«¹⁴

Eine weitere invektive Auffälligkeit, auf die man immer wieder in den überschaubaren Quellen zwischen ausgehendem 18. und frühen 20. Jahrhundert stößt, ist eine gewisse Genugtuung, die mitschwingt, wenn die Autorinnen oder Autoren über Albrechts letzte Lebensjahre berichten. Hierfür liefert Christine Touaillon 1919 in ihrer Darstellung des deutschen Frauenromans im 19. Jahrhundert ein paradigmatisches Beispiel, wenn sie Sophie Albrechts Biographie auf folgende beiden lapidare Sätze herunterbricht:

Sophie Albrecht, Schillers Freundin, ist in bürgerlichen Verhältnissen geboren und erzogen (sie war die Tochter eines Erfurter Professors), kommt durch ihre Heirat mit einem Manne von abenteuerlichen Schicksalen in Verbindung – Albrecht machte als Leibarzt des Grafen Manteuffel Reisen durch Rußland, war Buchhändler, Theaterdirektor und Schriftsteller –, kann ihre Leidenschaft für das Theater nicht bezähmen, geht zur Bühne und bleibt trotz Schillers Warnungen Schauspielerin. Sie läßt sich scheiden und beschließt ihr Leben in großer Dürftigkeit.¹⁵

Nachdem Sophie Albrecht, wie so oft, gleich nach Namensnennung als »Schillers Freundin« eingeführt worden ist, sind es anschließend ihr Vater, der Erfurter Medizinprofessor Johann Paul Baumer, sowie ihr Gatte als »Manne von abenteuerlichen Schicksalen« die ihre Persönlichkeit definieren beziehungsweise geradewegs überschatten. Mehr noch mutet es an, als würden Albrechts Zurückweisung männlichen Rates und Beistandes – erst schlägt sie die Warnungen Schillers in den Wind, und kostet trotzdem den Ruhm der Bühne; dann trennt sie sich auch noch von ihrem Ehemann – und ihr anschließendes ökonomisches Elend in direktem kausalem Zusammenhang stehen: Hätte Albrecht bloß auf ihren Freund Schiller gehört und wäre sie bloß ihrem Mann treugeblieben, hätte es mit ihr nicht ein so schlimmes Ende nehmen müssen!

Einen Paradigmenwechsel läutet erst die feministische Literaturwissenschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Namentlich ist es die in den USA lebende Germanistin Berit Royer, die Sophie Albrecht 1999 mit einer ausführlichen Pionierarbeit dem Vergessen entreißt. In der Folge sind es ebenfalls vor allem US-amerikanische Germanistinnen, die richtungsweisende Arbeiten vorlegen. Während Albrecht, wie gesagt, bis dato primär in Bezug auf die ungleich berühmteren Männer in ihrem Umfeld rezipiert worden ist, modelliert die feministisch

13 Zit. n. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 334.

14 Ebd.

15 Touaillon, Christine: Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrhunderts, Wien/Leipzig 1919, S. 443.

grundierte Germanistik des 21. Jahrhunderts Sophie Albrecht zu einer ihrer Galionsfiguren: auf rezeptionshistorischer Ebene als signifikantes Beispiel dafür, wie primär die Geschlechtszugehörigkeit einer schreibenden Frau bereits zu Lebzeiten den vorurteilsfreien Blick auf ihr literarisches Schaffen verstellt, und ihr posthum die Aufnahme in den literarischen Olymp verwehrt, die sie, laut Meinung von Wissenschaftlerinnen wie Royer, Ruth Dawson oder Mary Helen Dupree, unbedingt hätte; auf biographischer beziehungsweise werkimmanenter Ebene als Vordenkerin und Vorkämpferin für Geschlechtergerechtigkeit, die mit künstlerischen Mitteln mal unterschwellig, mal offenen Visiers gegen ein patriarchales Machtssystem opponiert. Jenseits dieser beiden Lager – der Reduktion Sophie Albrechts auf vor allem ihre Freundschaft mit Friedrich Schiller einerseits sowie der Zuweisung einer exponierten Stellung innerhalb einer Literaturgeschichte weiblicher Emanzipation andererseits – bleiben Zwischenpositionen eine Seltenheit: Die meisten Texte Albrechts sind seit zweihundert Jahren nicht mehr neu aufgelegt worden; höchstens einige ihrer Gedichte findet man in virtuellen oder analogen Poesieanthologien;¹⁶ immerhin erscheint ihr 1871 veröffentlichtes bürgerliches Trauerspiel *Theresgen* 2016 in einer Kritischen Ausgabe im Wehrhahn-Verlag.¹⁷

Dabei kann man auch innerhalb der Sophie-Albrecht-Forschung eine hierarchische Ordnung beobachten: Ihr einzig relevantes Bühnenstück sowie ihr stattliches Korpus an Gedichten sind vergleichsweise gut erschlossen, ein blinder Fleck klafft indes in Bezug auf jene beiden Prosawerke der 1790er Jahre, die sich dem Ritter- und Schauerroman zuordnen lassen – zum einen *Das höfliche Gespenst*, 1797 erschienen mit dem Untertitel »Legenden I«, dem jedoch niemals ein zweiter Teil gefolgt zu sein scheint, sowie eben *Graumännchen oder Die Burg Rabenbühl* aus dem Jahre 1799.

Die Fälle, in denen Albrechts Gothic-Romane eine ernsthafte Auseinandersetzung erfahren, kann man an einer Hand abzählen. In ihrem Grundlagenwerk von 1999 liefert Berit Royer selbstverständlich auch kursorische Analysen vom *höflichen Gespenst* und vom *Graumännchen*;¹⁸ Silke Arnold-de-Simine streift beide Texte in ihrer 2000 erschienen Dissertation zu *Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830)*;¹⁹ ganz im Fokus stehen Albrechts Schauerromane aber eigentlich nur bei der US-amerikanischen Germanistin Sara Luly,

16 Vgl. bspw. Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe, Frankfurt a.M. 1978, S. 143–148.

17 Vgl. Albrecht, Sophie: *Theresgen*. Ein Schauspiel mit Gesang, in fünf Aufzügen, hg. von Gaby Pailer/Rüdiger Schütt, Hannover 2016.

18 Vgl. B. Royer: Sophie Albrecht, S. 242–271.

19 Vgl. Arnold-de-Simine, Silke: Leichen im Keller. Zu Fragen des Gender in Angstinszenierungen der Schauer- und Kriminalliteratur (1790–1830), St. Ingbert 2000, S. 278–297 u. S. 327–351.

die *Graumännchen* 2004 ihre Master Thesis widmet,²⁰ und 2016 einen originellen Artikel zu den homoerotischen Implikationen im *höflichen Gespenst* folgen lässt.²¹

Während Albrecht also immerhin in, wenn auch überschaubarem, Umfang eine Renaissance innerhalb der Frauenliteraturforschung erlebt, lassen sich bei den Urteilen über die Romanproduktion Christian Heinrich Spieß' vom 18. bis ins 20. Jahrhundert keine wirklichen Umbrüche feststellen, steht der Autor doch seither gleichsam synonymisch für eine minderwertige, plakative, moralisch fragwürdige Literatur, schematisch, fließbandartig verfasst, ohne sittlichen Mehrwert, wenn nicht sogar schädlich in ihrem Ausschlachten transgressiver Inhalte. Gelindes Interesse haben lediglich Spieß' Sammlungen von *Biographien der Wahnsinnigen* beziehungsweise *Biographien der Selbstmörder* von 1796 respektive 1785 geweckt, die beide auszugsweise 1966²² und 2005²³ bei Luchterhand und Wallstein neu verlegt worden sind, wo sie die jeweiligen Herausgeber aus der Perspektive psychologischer Konzepte der Aufklärung beleuchten, und beispielsweise in einen Zusammenhang mit Karl Philipp Moritz's »Erfahrungsseelenkunde« bringen. Ansonsten lautet das Verdikt über Spieß aber eher so, wie es Heinrich Kurz 1864 in seiner *Geschichte der deutschen Literatur* formuliert:

In seinen Ritter-Romanen ließ er mit Vorliebe die rohen Elemente des Ritterthums hervortreten, mit denen er freilich oft die pöbelhaften Elemente der modernen Welt vermischte. Bald waren ihm aber auch diese nicht grell genug und er ging zu Geistergeschichten über. [...] Ueberhaupt kannte er keine höhere Absicht als die, seine Leser mit Schauer zu erfüllen, und man muß gestehen, daß er in der Erfindung und Ausführung von gräßlichen Stoffen eine wahre Virtuosität besaß. Aber selbst das einfach Gräßliche ward ihm zu gewöhnlich, daher er auch das Widrige und Eckelhafte zum Gegenstande seiner Bearbeitungen machte.²⁴

Im 35. Band der *Allgemeinen Deutschen Biographie* von 1893 kann man im Spieß gewidmeten Artikel von Hermann Arthur Lier wiederum lesen:

-
- 20 Luly, Sara: Love, marriage, and sexuality in Sophie Albrecht's *Graumännchen*. Unveröffentlichte Master Thesis, University of Michigan 2004. Online unter: <https://doi.org/doi:10.25335/j7k2-1589> (letzter Aufruf am 20.12.2024).
- 21 Luly, Sara: »Polite Hauntings. Same-Sex Eroticism in Sophie Albrecht's *Das höfliche Gespenst*«, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 52/1 (2016), S. 60–79.
- 22 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Biographien der Wahnsinnigen*, hg. von Wolfgang Promies, Darmstadt/Neuwied 1966.
- 23 Vgl. Spieß, Christian Heinrich: *Biographien der Selbstmörder*, hg. von Alexander Košenina, Göttingen 2005.
- 24 Kurz, Heinrich: *Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken aus den Werken der vorzüglichsten Schriftsteller*, Leipzig 1864, S. 511.

S. hat in seinem kurzen Leben seit dem Jahre 1782 als Roman- und Schauspieldichter eine staunenswerthe Fruchtbarkeit entwickelt und sich bei seinen Zeitgenossen einer ungewöhnlichen Beliebtheit erfreut. Verstand er doch ausgezeichnet, in seinen Ritter-, Räuber- und Geisterromanen seine Leser mit Schauer zu erfüllen, da er in der Erfindung und Ausführung von gräßlichen und widrigen Stoffen eine wahre Virtuosität besaß.²⁵

Und Johann Wilhelm Appell resümiert 1859 in seiner Darstellung der *Ritter-, Räuber- und Schauerromantik*:

Bei Spieß erhielten die Leser stets ›ihr vollgerüttelt Maß geschmackloser Abenteuerlichkeit‹. [...] Alles war sehr wunderbar, übernatürlich und grauslich, und doch wieder so handgreiflich und hausbacken. Mit Recht wurde daher auch bemerkt, es mache oft den Eindruck, als mute Spieß dem Leser nichts zu, als die Fähigkeit zu buchstabieren; selbst im Halbschlummern könne man ihn recht wohl verstehen.²⁶

Ähnlich wie es bei den Biographen und Biographinnen Albrechts gleichsam dazu gehört, ihre wenig glanzvollen letzten Lebensjahre in Korrelation mit ihrem vorherigen selbstbestimmten Lebenswandel zu setzen, trifft man in der Spieß-Rezeption kontinuierlich auf die Mutmaßung, die psychische Krankheit, unter der der Schriftsteller kurz vor seinem Tod zu leiden hatte, müsse das Ergebnis seiner langjährigen Produktion überspannter Romane sein. So schreibt Sepp Skalitzky in einer 1934 erschienenen Polemik, es sei durchaus möglich, »vielleicht wahrscheinlich, daß die immerwährende Beschäftigung des Dichters mit Geistern, Teufeln und Gespenstern einen Wahn hervorgerufen hat, der schließlich mit ausgesprochenem Wahnsinn enden mußte«, und modelliert das Schicksal Spieß' nachgerade als abschreckendes Beispiel nicht zuletzt auch für all diejenigen, die mit Genuss zu seinen Romanen greifen: »Schon waren die Nerven des Schauerromantikers derartig hergenommen, daß er zum Skelett abmagerte. In seiner letzten Lebenszeit nahmen die Geister, die er gerufen hatte, Besitz von ihrem Erzeuger.«²⁷

Erneut analog zu Albrecht setzt eine ernstzunehmende Beschäftigung mit dem Spieß'schen Œuvre vermehrt erst ab den 1980er und 1990er Jahren ein, wie beispielsweise die integrale Rolle beweist, die Lorenz von Stackelberg Spieß in seiner 1982er Dissertation *Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und*

25 Lier, Hermann Arthur: »Spieß, Christian Heinrich«, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 35, Leipzig 1893, S. 17.

26 Appell, Joann Wilhelm: Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik, Leipzig 1859, S. 35–41; hier S. 36.

27 Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß. Ein Schauerdichter und sein Schicksal, Prag 1934, S. 17 und S. 21.

der Romantik (1787–1820)²⁸ zuweist, oder aber die Promotionsschrift Ulrich Hartjes aus dem Jahre 1995 *Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung*, die sich voll und ganz *Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799)*²⁹ widmet.

Ausgehend von diesen Vorbemerkungen, die den schweren Stand aufzeigen sollten, den Albrecht wie Spieß innerhalb des bisherigen Literaturkanons bekleideten, möchte ich mich nunmehr detaillierter den beiden Romanen zuwenden, ihre Inhalte und Inszenierungsstrategien abgleichen, und letztlich auf die Subversionsmechanismen zu sprechen kommen, mit denen Albrechts *Graumännchen* Spieß' *Petermännchen* zu Leibe rückt.

II. *Petermännchen* oder: Schauerromantische Exploitation

Im Mittelpunkt von Spieß' *Petermännchen* steht der Ritter Rudolph von Westenburg, der als letzter lebender Nachkomme auf der Festung seiner Ahnen unweit der Reichsstadt Speyer residiert, und sich bis weit in sein drittes Lebensjahrzehnt hinein nicht für das andere Geschlecht interessiert, seine Manneskräfte stattdessen lieber bei der Jagd verschleudert. Treuer Begleiter seit Kindertagen ist ihm das titelgebende Petermännchen, ein der Familie Westenburg über die Jahrhunderte hinweg verbundener Hausgeist, der als prototypisches Zwerglein mit grauem Bart und Mützchen beschrieben wird. Dieser kleine Peter weckt nun in Rudolph Stück für Stück sexuelles Verlangen, und reißt ihn damit ebenso sukzessive in ein wollüstiges Inferno hinein, das Spieß auf hunderten Seiten schillernd ausmalt. Obwohl Rudolph selbst es bis weit ins Zweite Buch hinein nicht wahrhaben möchte, wird doch schon früh evident, dass es das Petermännchen keineswegs gut mit dem seinen Emotionen und Gelüsten weitgehend hilflos ausgelieferten Protagonisten meint. In Wirklichkeit handelt es sich bei Peter nämlich um einen Spießgenossen des Beelzebub, dessen Auftrag lautet, Rudolph so weit in den Lastersumpf hineinzuzerren, bis er bereit ist, seine Seele an den Gehörnten zu verkaufen.

Aber auch das Petermännchen hat eine Gegenspielerin in der eigenen Ehefrau, dem sogenannten Peterweibchen, das analog in göttlicher Mission darum besorgt ist, Rudolph aus der Einflussosphäre ihres teuflischen Gatten zu befreien. Bei unserem naiven Helden, der weitgehend frei ist von Skrupeln und Selbstreflexion, hilft indes alles gute Zureden und jeder offensichtliche Fingerzeig nichts, sodass im

28 Stackelberg, Lorenz von: Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787–1820). Unveröffentlichte Dissertation, München 1982.

29 Hartje, Ulrich: *Trivialliteratur in der Zeit der Spätaufklärung: Untersuchungen zum Romanwerk des deutschen Schriftstellers Christian Heinrich Spieß (1755–1799)*, Frankfurt a.M. et al. 1995.

Verlaufe der mehr als ein Jahrzehnt und mehr als einen Kontinent umspannenden Handlung Rudolphs Herz, wie es in Spieß' bildreicher Prosa heißt, zunehmend »verwildert«³⁰ – da können auch wundersame Artefakte wie ein unsichtbar machender Hut oder ein verzauberter Keuschheitsgürtel nichts ausrichten. Rudolph verspricht es, nachdem er die väterliche Burg verlassen hat, als Kreuzfahrer in den Orient, wo er seine geschlechtliche Gier im Harem eines Sultans zu stillen versucht und nur knapp dem Hinrichtungstod entkommt; er bestreitet in Frankreich Ritterturniere, um die Gunst des, wie es heißt, »schönsten Mädgens ihres Zeitalters«³¹ zu gewinnen, und verstößt dafür eine andere, bereits von ihm schwangere Geliebte; er gewinnt unrechtmäßig mehr und mehr Reich- und Besitztümer, verausgabt sich bei rauschenden Festen, wird zum Schrecken der ganzen Gegend, in der er nunmehr herrscht, sodass, wie Spieß schreibt, »kein Tag [sich] endigte, an welchem er nicht sagen konnte: Ich habe Uebles gethan in Menge!«³² Endlich unterzeichnet er einen Pakt mit dem Beelzebub, der ihm garantiert, noch eine Dekade seinen Übeltaten frönen zu können, danach würde ihn der Herr der Fliegen in die Hölle mitnehmen – und genau so geschieht es dann auch nach einem retardierenden Moment, in dem Rudolph kurzfristig ernsthaft seine verbliebenen Christenkräfte mobilisiert, sein gesamtes Hab und Gut der Kirche vermacht und als Betbruder ins Kloster geht, dann aber doch zurück in alte Gewohnheiten verfällt, indem er – unwissentlich – den Geschlechtsakt mit seiner eigenen Tochter vollzieht: In einer veritablen Theaterszene erscheinen Rudolph im Finale die insgesamt sieben Frauen, die er bis dato auf dem Gewissen hat, als Rachegeister, um ihn mit all seinen Übeltaten zu konfrontieren; eine der drastischsten Splatter-Szenen des Romans spart sich Spieß für Rudolphs Lebensende auf, wenn ein Schwarm geflügelter Teufel mit ihm wie folgt ins Gericht geht:

Freudengelächter der Hölle erfüllte den Saal. Die Rächer ergriffen den ohnmächtigen Rudolph, schüttelten ihn zum Leben empor. Verzweifle! riefen sie, verzweifle! Und schleuderten ihn an die Wand, daß das Blut und Gehirn umherspritzte. Rauschend flogen sie mit ihm von dannen, verfinsterten mit ihren schwarzen Fittichen die Gegend, und zerrissen hoch in der Luft seinen Körper.³³

Exemplarisch steht diese Szene für die exploitative Grundausrichtung, die Spieß' gesamtem Roman eigen ist. Marcus Stiglegger definiert den Terminus »Exploitation« in Bezug auf das Kino als »eine kategorisierende Bezeichnung für Filme, die reißerische Grundsituationen ausnutzen, um mittels der exploitativen Darstellung

30 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 73.

31 Ebd., S. 94.

32 Ebd., S. 98.

33 Ebd., S. 227f.

vornehmlich von Sex und Gewalt über die damit erreichten Schauwerte affektiv auf den Zuschauer zu wirken.«³⁴ Sex und Gewalt sind dann auch die Hauptattraktionen, mit denen Spieß' Text operiert, und die sich entlang der repetitiven, immer wieder von Theaterdialogen unterbrochenen Handlung mit ihren, wie Hartje schreibt, »zahlreichen fast stereotyp wiederholten Motiven«³⁵ gemäß einer kumulativen Überbietungsästhetik aneinanderreihen.

Zu Beginn des Romans ist Rudolph, wie gesagt,

noch unbeweibt, hatte noch niemals den Sturm und Drang der allgewaltigen Liebe empfunden, noch nie den vollen Busen der deutschen Mädchen mit Sehnsucht beschielt, noch nie auf seinem Lager sich matt geweint. Denn immer bestieg er sein Bette müde von der Jagd, und verließ es früh, um die gesammelten Kräfte wieder an Wölfen und Bären zu verschwenden.³⁶

Dann aber, nachdem der kleine Peter ihm quasi argumentativ die Jungmännlichkeit ausgedreht hat, ist der Nährboden für jenen Konflikt bestellt, der die folgenden Episoden strukturieren wird: Rudolph begegnet einer Frau, die er begehrt – sei sie verheiratet, sei es die Gespielin eines Sultans, sei es gar eine Nonne –, spornt, um ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen, Peter zu immer maßloseren Untaten an, geht aus jedem dieser Intermezzi moralisch noch verkommener hervor als er hineingegangen ist, wobei an der Peripherie jeder Episode die erfolglosen Bestrebungen des Peterweibchens Mathilde stehen, Rudolph doch wieder auf den Weg der Tugend zurückzuführen. Versinnbildlicht wird die zunehmende Exzessivität von Rudolphs Ausschweifungen – zu Beginn des Romans ist lediglich eine einzelne Frau betroffen, der er vor der Hochzeit die Unschuld nimmt, worauf sie sich erdolcht; gegen Ende des Romans wird die Bevölkerung eines ganzen Landstrichs von Rudolph als lokalem Feudalherrn malträtirt – auf narratologischer Ebene dadurch, dass das Petermännchen in der zweiten Romanhälfte zu einem Peterriesen heranwächst:

Schnell krachte über Rudolphs Haupt das niedere Dach der Hütte. Er sah erschrocken in die Höhe, und sein Blick gleitete an einer großen, schrecklichen Figur herab, die vor ihm stand, und mit dem gebückten Haupte das Dach zu zerreißen drohte. Die Figur glich einem Riesen, wie Rudolph noch keinen so groß, so fürchterlich sah. Seine Höhe war wenigstens acht Schuh, er war, wie der kleine Peter, in brauner Leinwand gekleidet, sein Bart floß wie jenes Bart bis zu den Füßen herab, aber in der Hand trug er statt des Knotenstocks eine dicke Keule.³⁷

34 Stiglegger, Marcus: »Exploitationfilm«, in: Thomas Koebener (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2011, S. 186f.; hier S. 186.

35 U. Hartje: Trivilliteratur, S. 23.

36 C. H. Spieß: Das Petermännchen. Bd. 1, S. 5.

37 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 2.

Ebenso wie der Antagonist vom Gnom zum Giganten mutiert, steigern sich auch die Spieß'schen Darstellungen von Sex, Gewalt und Sexualgewalt im Laufe des Romans, wobei die beschriebene physische Dekonstruktion Rudolphs durch die Höllmächte den logischen Kulminationspunkt markiert. Zuvor sind die Lesenden bereits Zeuge geworden, wie eine Frau, mit der Rudolph Ehebruch begangen hat, hierfür zum Tode verurteilt worden ist, und wie ihr »erblaßter Körper im Sande da lag«, und »der von diesem abgesonderte Kopf ihn mit halbgeschlossenen Auge anstarrte und Rache forderte«, ³⁸ wie gefangene Kreuzfahrer von ihren muslimischen Kontrahenten »alle Morgen in die Haken [geworfen werden]«, ³⁹ wie ein weiteres von Rudolphs weiblichen Opfern während Rudolphs Audienz beim Kaiser der versammelten Gesellschaft den Kopf ihres Liebsten präsentiert, der auf Geheiß Rudolphs enthauptet worden ist: »Sie stieß den obern Deckel herab, und Ritter Ivans Haupt, das die Verwesung schon unkenntlich gemacht hatte, grinste ihn schrecklich an.« ⁴⁰ Eingedenk der klassischen Unterscheidung zwischen Terror und Horror, die Ann Radcliffe in ihrem 1826 posthum erschienen Essay *On the Supernatural in Poetry* ⁴¹ eröffnet, und nach der Terror als bloß schattenhaft umrissene Angst der Seelenerweiterung zuträglich sei, Horror als ungleich expliziterer Modus der Grauens-Erweckung demgegenüber eine Seelenverengung zur Folge habe, lässt sich Spieß' *Petermännchen* klar dem zweiten Prinzip zuordnen: Wenig bleibt der Phantasie überlassen, stattdessen zelebriert der Autor seine Gewaltschilderungen förmlich.

Noch deutlicher wird dies beim von Spieß konsequent eingesetzten »male gaze«, mit dem die weiblichen Figuren innerhalb der Diegese unverhohlen sexualisiert und objektifiziert, letztlich auch extradiegetisch zum Stimulationsmittel für die (männliche) Leserschaft funktionalisiert werden. Anschaulich hat die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem epochemachenden Aufsatz *Visual Pleasure and Narrative Cinema* von 1975 aufgezeigt, wie sich im klassischen Hollywoodkino als Paradigma des kommerziellen Spielfilms Blick- und Machtstrukturen verzahnen. »In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist«, schreibt sie,

wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt. [...] Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen Rolle als sexuelles Objekt werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ih-

38 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 91f.

39 Ebd., S. 174.

40 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 160.

41 Vgl. Radcliffe, Ann: »On the Supernatural in Poetry«, in: New Monthly Magazine VII (1826), S. 149f.

re Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ›An-gesehen-werden-Wollen‹.⁴²

Eben einer solchen männlichen Perspektive begegnet man in Spieß' Roman immer wieder, und zwar wohlgemerkt nicht nur auf Ebene der Diegese, wo Rudolph die Objekte seiner Begierde regelmäßig bereits bei den ersten Begegnungen mit seinen Blicken auszieht. Denn ebenso scheint sich an vielen Stellen die Erzählinstanz mit dem Protagonisten zu verbrüdern, wenn sie sich in langen Beschreibungen der körperlichen Reize von Rudolphs Opfern verliert. Als eindrucksvolles Beispiel dafür, wie in solchen Momenten die intradiegetische Position Rudolphs mit der extradiegetischen Position der Erzählinstanz verschmilzt, sei folgender symptomatische Passus zitiert:

Um Johannes dies vorzutragen, und als höchst nötig begreiflich zu machen, öffnete Rudolph Früh ihr Gemach. Sie lag schlafend auf ihrem Lager. Der durch Kummer, Angst und Verzweiflung abgemattete Körper hatte jede andere weibliche Bedenklichkeit und Furcht überwältigt, kraftlos war sie hingesunken in die Arme des Schlags, der sie jetzt sanft wiegte. Um freier atmen zu können, um wegzuhauen die Last, die ihre Brust drückte, hatte sie den Halskragen gelöst, gelöst die Spangen ihres Kleides. Entschleiert lag sie da, und bot ihren unbefleckten Busen Rudolphs gierigen Augen zur Schau. O es war ein herrliches Bild! geschaffen zur Weide für ein unschuldiges, noch mehr für ein wollüstiges Auge. Ihr lockiges Haar träufelte sich um ihren Schwanenhals, wiegte sich auf der atmenden Brust, und zitterte an der Seite ihres klopfenden Herzens. Blendend weiß, mit sanftem Blau durchwebt, hob sich hie und da der volle Busen über die Locken empor, die kaum merkbar nach und nach von der elastischen Höhe herabsanken, und dem Auge immer herrlichere, immer schönere Aussicht öffneten.⁴³

Aufschlussreich hierbei sind die Bemühungen des Autors, seine plakativ ausgespielten Sex- und Gewaltdarstellungen immer wieder an einen (fadenscheinigen) moralischen Impetus rückzubinden, der ihm während der Abfassung des *Petermännchens* vermeintlich die Feder führt, oder aber mit Momenten, in denen die Erzählinstanz vorgeblich vor den allzu pikanten und blutigen Details der Diegese zurückschauert. Diese Modi der Entrüstung beziehungsweise der Unterweisung finden beispielsweise zueinander, nachdem Rudolph den Geschlechtsverkehr mit einer weiteren Frau durch die Drohung erpresst hat, ihren Verlobten hinrichten zu lassen:

42 Mulvey, Laura: »Visuelle Lust und narratives Kino«, in: Liliane Weissberg (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade, Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65; hier S. 55.

43 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 85f.

Es ist die höchste Zeit, daß ich den Vorhang über diese schreckliche Szene fallen lasse. Sie muß schon längst das Gefühl meiner Leser empört haben! schon längst hätte ich sie geendigt, wäre es nicht des Erzählers Pflicht, nicht die Absicht des Ganzen, daß ich anschauend beweise, wie nach und nach menschliche Bosheit und Tücke, wird sie gewartet und gepflegt, fürchterlich emporwächst! wie sie aufsteigt bis zur höchsten Stufe, und unbarmherzig niedertritt, was sie auf dem Pfade des Fortwandelns hindert.⁴⁴

Regelrecht unfreiwillig komisch geraten diese Einsprengsel, wenn sie willkürlich in die fortlaufende Handlung montiert werden. So hebt die Erzählinstanz einmal den moralischen Zeigefinger, nachdem Rudolph mitansehen musste, wie eine von ihm begehrte Frau mit einem anderen Mann intim wird, was Anlass gibt für mahnenden Worte, deren Charakter derart allgemeiner Natur ist, dass sie sich kaum organisch mit dem zuvor geschilderten Handlungsverlauf verbinden:

Darum, merkt euch das, Männer! macht eurer liebenden Gattin die Welt nicht zur Hölle, wenn ihr in ihrer Gegenwart mit dem schönen Stubenmädchen vertraulich scherzt! Merkt euch das, Weiber, und werdet nicht des treuen Mannes Teufel, wenn ihr von ihm, der mit der ganzen Seele noch an euch hängt, wegflattert und einem Andern freiwillig den Kuß gewährt, den er bittend von euch vergebens heischte!⁴⁵

Der Gipfel einer solchen Strategie, fortwährend Tugend- und Moralgrenzen zu überschreiten, dann aber, sobald der jeweilige Tabubruch zu Papier gebracht ist, ebenso gebetsmühlenartig Betroffenheit über die vollzogenen Grenzübertritte zu artikulieren, und diese darüber hinaus in ein behauptetes didaktisches Programm einzubetten, erreicht Spieß' Roman gleichermaßen in seinem Epilog wie in seiner Vorrede: Der Romanschluss berichtet anhand einer verschachtelten Rahmenhandlung davon, wie Rudolphs Lebensgeschichte von einer Reihe von Mönchen als bloße abschreckende Allegorie interpretiert wird. Unter anderem heißt es dort:

Unter Peters Person [...] werden die Leidenschaften des Menschen, vorzüglich aber die Wollust, verstanden. Sie ist der Teufel, welcher den Menschen zu allem Bösen lockt, dem Abgrunde näher führt, und endlich gar hineinstürzt. [...] Die Leidenschaften der Menschen sind anfangs Zwerge, werden sie aber gepflegt und gewartet, so verwandeln sie sich, wie Peter, in Riesen, und dann kann ihnen nichts widerstehen.⁴⁶

44 Ebd., S. 144.

45 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 201.

46 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 2, S. 251.

Im Vorwort, das dem Roman ab seiner zweiten Auflage beigegeben ist, erklärt sich Spieß wiederum zu einem Geist der Aufklärung, der sich des populären Genre-Korsetts lediglich bedient habe, um seine Tugendlehre umso nachdrücklicher vor allem der jungen Generation ans Herz legen zu können:

Ich wählte und schilderte absichtlich die Folgen einer zügellosen Wollust, weil sie das Lieblingslaster unsers Zeitalters ist; ich ließ Geister und Teufel in meiner Geschichte auftreten, weil Erfahrung mich belehrte, daß alle dergleichen Geschichten etwas Anziehendes für die menschliche Einbildungskraft haben, und ich gern häufig gelesen zu werden wünschte, um häufig nützen und bessern zu können. Wohl mir, wenn hie und da ein unschuldiges Mädchen, durch meine Geschichte belehrt, in ihrem schmeichelnden Liebhaber einen zweyten Rudolph erkannte, seinen Begierden tapfer und muthig widerstand, um nicht, gleich der verlaß'nen Klara, den Verlust ihrer Unschuld und seiner Liebe im Kloster beweinen zu müssen! Wohl mir, wenn mancher irrende Jüngling, durch Rudolphs Ende abgeschreckt, den Plan aufgab, welchen er eben zur Verführung seines Mädchens entworfen hatte, sie lieber ehlichte als unglücklich machte, und in ihren Armen ein Glück genoß, welches Rudolph nie erreichen konnte!⁴⁷

Auch hier lässt sich erneut eine Analogie zum Kino herstellen, namentlich zu einem Phänomen, für das Eric Schaefer in Bezug auf den frühen US-amerikanischen Exploitation-Film das Schlagwort »Square-Up« vorschlägt. Hierbei handelt es sich um ein Statement der Verantwortlichen zu Beginn eines Films grenzüberschreitenden und diese Grenzüberschreitung sensationalistisch zur Schau stellenden Inhalts, »to apologize for the necessity of bringing an unsavory subject to light [or to] claim that the producers' earnest hope that such exposure will put an end to an evil or bring about a greater understanding.«⁴⁸ Als exploitatives ästhetisches Artefakt par excellence ist auch Spieß' *Petermännchen* eine gewisse Hypokrisie immanent: Der Roman changiert zwischen Modi der Transgression und Modi der Indignation – wobei das aufklärerische Programm, im Gewand von Trivilliteratur Appelle für einen sittsamen Lebenswandel zu verstecken, eher den Eindruck einer kalkulierten Legitimationsstrategie erweckt, die möglicherweise nicht zuletzt aus Zensur-Befürchtungen erwachsen ist. Wenn sich ein Hauptmovens aus Spieß' Roman herausdestillieren lässt, dann scheint es eher das Ausloten der Darstellbarkeitsgrenzen vor allem im Hinblick auf Sex und Gewalt zu sein. Bereits von Stackelberg merkt an, für den Schauerroman Spieß'scher Couleur sei es typisch, »daß sich der Autor in eigener Person in das Geschehen einschaltet und den Leser vor den verderblichen Folgen einer abergläubischen Haltung warnt«, und führt als mutmaßliche Gründe an,

47 C. H. Spieß: *Das Petermännchen*, Bd. 1, S. 4f.

48 Schaefer, Eric: »Bold! Daring! Shocking! True!« A History of Exploitation Films, 1919–1959, Durham/London 1999, S. 71.

daß die Schriftsteller als Vertreter der intellektuellen Elite sich der Aufklärung verpflichtet fühlten, zum andern der nicht geringzuschätzenden Gefahr der Zensur entgegen mußten, die die geschilderten Absonderlichkeiten nur als warnendes Beispiel für die Schlingen, die sich der Abergläubische selbst legt und die natürlich in befriedigender Form wieder gelöst zu werden hatten, passieren ließ.⁴⁹

III. *Graumännchen* oder: Schauerromantische Emanzipation

Hält man diesen Befund Sophie Albrechts *Graumännchen* entgegen, stellt man rasch fest, dass ihr Roman dem Spieß'schen Vorbild zwar in Grundzügen folgt, dieses jedoch, wie bereits angedeutet, einer zuweilen subtilen, zuweilen offensichtlichen Umwälzung unterzieht. Gerade die zwischen beiden Texten existierenden Berührungspunkte machen ihre Differenzen noch augenfälliger, weshalb zunächst ausführlich die Gemeinsamkeiten zwischen *Peter-* und *Graumännchen* ins Blickfeld gerückt werden sollen. Spieß' Roman beginnt, für den Schauerroman typisch, mit einer ausgedehnten Landschaftsbeschreibung voller Erhabenheitstopoi, die die Erzählung als in einer romantisch-historistischen Mittelalterprojektion – oder, wie Stackelberg es nennt, einem »Alibi-Mittelalter«⁵⁰ – angesiedelt kennzeichnen:

Nicht fern von der uralten Reichsstadt Speyer lag ehemals eine eben so alte Veste; auf hohe Felsen gethürmt stand sie am Ufer des Rhein's. Schauernd bebte der Wanderer zurück, wenn er von dieser Seite athemlos sie erstieg, und nun ausruhend in den tiefen Abgrund blickte, durch welchen der Strom sich schäumend wälzte, und den Schwindelnden mit fortzureißen drohte; willig und gerne verweilte er aber auf der andern Seite, wo die furchtbare Höhe nach und nach zur weiten Ebene sich wandelte, und über bebaute Fluren, über schattige Hügel, über bekränzte Weinberge hinweg die lachendste Aussicht gewährte.⁵¹

Auch Albrecht wählt acht Jahre später für ihr *Graumännchen* eine ganz ähnliche Topographie: »Vor uralter Zeit«, lautet der Eröffnungssatz ihres Romans »lag tief im Schwarzwalde eine Burg, die man nur die uralte Veste nannte.«⁵² Diese inzwischen ruinöse Festung, bei der es sich um die titelgebende Burg Rabenbühl handelt, kauft zu Beginn der Handlung ein Ritter Liebestreu dem namenlos bleibenden Vorbesitzer ab, der sich daraufhin zur Wallfahrt zum Heiligen Grab aufmacht, um, wie es heißt, für seine Sünden zu büßen. Dies hat er auch bitter nötig, wie Liebestreu feststellt, als er sein neues Besitztum inspiziert, und untrügliche Zeichen dafür erhält,

49 L. von Stackelberg: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 40.

50 Ebd., S. 81.

51 C. H. Spieß: Das Petermännchen, Bd. 1, S. 1.

52 S. Albrecht: Graumännchen, S. 3.

dass der vorherige Burgherr ein ausgemachter Sadist gewesen sein muss, denn hinter den Mauern von Rabenbühl stößt er auf »viele verlassene Gefängnisse, die noch, selbst in ihren Ruinen, welche doch jetzt das Tageslicht milderte, schrecklich waren; Gerippe, die in Ketten hingen, Fallthüren, die in zackigten Felsen endeten, andere, die in bodenlose Abgründe führten.«⁵³ Liebetreu lässt die Burgruine abbrechen – abgesehen von einem einzigen Turm, der notwendig ist, um die Ringmauer zu tragen –, und an ihrer Stelle einen Neubau errichten, den er auf den ungleich freundlicheren Namen Waldschütz tauft, und in dem seine zweite Ehefrau Athlene mit ihren beiden Töchtern sowie Liebetreus eigene Tochter aus erster Ehe, Agnes, einziehen sollen.

Wie viel Albrechts Roman nicht nur dem Standardrepertoire der Gothic Novel verdankt, sondern auch der Tradition französischer Feenmärchen, zeigt sich mit Beginn der nunmehr einsetzenden Kernhandlung: Aschenputtelgleich leidet die bildschöne und tugendhafte Agnes unter der Eifersucht von Stiefmutter und Stiefschwestern, die sie schließlich, als ihr Vater auszieht, um neue Reichtümer für seine prunksüchtige Gattin zu akquirieren, in das Gewölbe des verbliebenen Turms von Rabenbühl sperren, wo man sie tagelang hungern und dürsten lässt, sie physisch wie psychisch misshandelt, ihr unlösbare Aufgaben stellt wie, dass sie aus Spinnweben Festkleider für ihre Stiefschwestern weben soll – ein Martyrium, dem Agnes nur deshalb nicht durch Suizid ein Ende setzt, weil sich alsbald das Graumännchen zu ihr gesellt, ein Zwerg mit zahnlosem Mund, langen gelben Ohren und schwarzen glühenden Augen, der für unsere Heldin die perfiden Proben, mit denen sie von ihrer Stiefmutter überhäuft wird, mittels Zauberkraft zu meistern versteht. Nach und nach wird Graumännchen zu Agnes' unverzichtbarem Begleiter, lässt sie Nacht für Nacht, während er für sie am Webstuhl sitzt, mit drolligen Späßen und Small Talk ihr schweres Los vergessen, entpuppt sich dann aber als ein Gehilfe Wotans, der seit der Christianisierung des Schwarzwalds im Verborgenen darauf wartet, die alten heidnischen Religionen wiederaufleben zu lassen. Schließlich unterbreitet Graumännchen Agnes folgenden Rumpelstilzchen-Deal: Wenn Agnes einwilligt, ihm ihren erstgeborenen Sohn zu überlassen, damit er diesen zu einem heidnischen Superkrieger ausbilden kann, wird der Zwerg dafür sorgen, dass sie aus ihrer Kerkerhaft erlöst wird, und dass sie ihre heimliche Liebe, Ritter Justus, zum Traualtar führen wird; nur falls Agnes bis zur Geburt ihres Kindes seinen richtigen Namen errät, wird Graumännchen auf seinen Lohn verzichten.

Die Parallelen zu Spieß' *Petermännchen* sind unverkennbar, zumal, wie sich gegen Ende von Albrechts Roman herausstellt, auch das Graumännchen genealogisch an Heldin Agnes gebunden ist, hat doch, was nicht einmal ihr Vater bei seinem Kauf ahnte, die Burg Rabenbühl einst ihren Vorfahren gehört, von denen einer bereits einen Pakt mit dem Zwerg eingegangen war. Auch Graumännchen erscheint

53 Ebd., S. 5.

Agnes zunächst als Helfer in der Not, der ihr in der Zeit ihrer ärgsten Bedrängnis mit Ratschlägen und Zeitvertreib zur Seite steht, um sie dabei aber allmählich von der christlichen Religion zu entfremden, denn alsbald betet Agnes nicht mehr, da ihr neuer Freund dies nicht leiden mag, wendet sich schließlich gar explizit von Gott ab. Nicht zuletzt verwandelt auch Graumännchen sich, als er Agnes nach ihrer Befreiung erscheint, um sie an das Versprechen zu erinnern, ihm ihren Erstgeborenen zu überlassen, »zu einem schrecklichen Riesen, dessen sich emporsträubendes Haar die Decke des Gewölbes berührten«;⁵⁴ und auch Graumännchen ist einer heidnischen Gottheit subordiniert, wenn diese auch, im Gegensatz zum Beelzebub im *Petermännchen*, niemals aktiv ins Geschehen eingreift, lediglich als Schmuckstück an einer »künstlichen Kette von schwarzem Erz« in Erscheinung tritt, »an welcher ein ungestaltetes Bild schwebte, das Agnes an eine kleine Götzenfigur erinnerte, die sie einst bei einem ihrer Verwandten, der ein Freund von Alterthümern war, gesehen hatte, den er ihr den Götzen Püstrich nannte.«⁵⁵

Selbst bei einer oberflächlichen Lektüre stechen darüber hinaus die fundamentalen Unterschiede beider Romane hervor. Obwohl aus Mangel an autobiographischen Quellen nicht eindeutig belegt werden kann, dass die Autorin den Roman von Spieß gekannt hat, liegt es doch nahe, *Graumännchen* als explizites Kontrastmodell zum *Petermännchen* zu lesen: Bei Spieß erstreckt sich die Handlung, wie gesagt, über mehrere Jahrzehnte, quer durch Europa bis in den Orient; der Schauplatz von Albrechts höchstens einige Monate an erzählter Zeit umfassenden Roman wiederum ist allein die Burg Rabenbühl beziehungsweise Waldschütz, wobei eine zusätzliche topographische Verengung dadurch geschieht, dass das Gros der Handlung sich als veritables Kammerspiel zwischen Agnes und Graumännchen in einem dumpfen Turmverlies entfaltet; der Teufelspakt bei Spieß hat den Tod von sieben weiblichen Opfern Rudolphins zur Folge, sowie von unzähligen namentlich nicht genannten Kollateralschäden; innerhalb der Diegese von *Graumännchen* wiederum gibt es keinen einzigen Toten, vielmehr stehen statt Leib und Leben hauptsächlich zwei Dinge auf dem Spiel: Agnes' Seelenheil durch ihre Abwendung von der christlichen Religion sowie das Schicksal ihres Sohnes, den Graumännchen für sich einfordert; Spieß' Roman suhlt sich stellenweise, wie gezeigt, förmlich in den Schilderungen von blutigen und anrühigen Szenen, Albrecht demgegenüber enthält sich weitgehend jedweder Horror-Elemente im Sinne Radcliffes, verlegt sich vielmehr auf das psychologische Drama, das sich im Innern Agnes' abspielt, seziert die ambivalenten Gefühle, die ihre Heldin gegenüber Graumännchen hegt, wenn sie ihn einerseits als Tröster nicht missen mag, andererseits aber ahnt, dass seine Gesellschaft früher oder später einen bitteren Lohn fordern wird.

54 Ebd., S. 142.

55 Ebd., S. 127.

Vor allem aber: Wo *Petermännchen* ganz auf den männlichen Blick zugeschnitten scheint, verortet *Graumännchen* sich in seinem Hauptteil komplett in der Sphäre weiblichen Erlebens. Agnes wird eben nicht wie die vielen Opfer Rudolphi als bloßes Objekt männlicher Begierden, als stereotype verfolgte Unschuld modelliert, deren tragisches Ende sie gleichsam schicksalhaft ereilt, vielmehr handelt es sich bei Agnes um eine weitaus ambivalentere – man könnte auch sagen: realistischere – Figur, die zwar einerseits in bedingungsloser romantischer Liebe ihrem Ritter Justus zugetan ist, die andererseits aber auch mit ihrem Glauben hadert, die List anwendet, um Graumännchens Gunst zu erwirken oder bestimmte Informationen aus ihren Kerkermeistern herauszulocken, die psychologisch durchaus glaubhaft zwischen Sympathie und Abscheu ihrem mitternächtlichen Zellenbesucher gegenüber hin und her schwankt. All dies hat freilich auch Auswirkungen auf die jeweilige Angstinszenierung: Agnes' Beklemmung lädt zur Identifikation ein, ergibt sich logisch aus den sie ereilenden Schicksalsschlägen, wohingegen Rudolph als weitgehend eindimensionale Figur agiert, die rein reflexartig auf externe Einflüsse, seien es Bedrohungen oder sexuelle Verlockungen, reagiert.

Exemplarisch für Albrechts Fokus auf die psychischen Dispositionen, die Hoffnungen und Ängste ihrer Protagonistin, sei folgende Passage zitiert:

Die Gewohnheit – diese Möglichschaffnerin dessen, was uns oft unmöglich scheint, – sie, die den Kerker endlich minder eng und die Kette weniger drückend – sie, die uns alles erträglich macht – verwandelte auch Agnesen jenes zweideutige Wesen, was wir unter dem Namen Graumännchen kennen, in einen unentbehrlichen Gesellschafter. Sie schlief am Tage – und fürchtete die Morgenröte, denn mit ihr verschwand Graumännchen. [...] Freilich verzerrte dieses sein Lächeln, seinen breiten, in einen Bogen geschlitzten, zahnlosen Mund bis an seine langen gelben Ohren, und die kleinen schwarzen glühenden Augen hatten dabei einen abscheulichen Blick; doch das alles hatte sie nur im Anfang von dem kleinen Wesen zurückgeschreckt. Wie gesagt, Gewohnheit, ihn allnächtlich und in jeder Abendstunde zu sehen, hatten ihn ganz leidlich gebildet. Die ganze Menschenwelt hatte sie ausgestoßen, die ganze Menschenwelt schien sie vergessen zu haben; ein freundlicher Geist, das einzige freundliche Wesen jetzt für die Eingekerkerte in der ganzen Natur, schien sich nur noch für sie zu interessieren. Könnten wir es ihr verdenken, dass sie sich vielleicht mehr, als sie es nach ihrer Religion sollte, an dieses Wesen anschloss? [...] Freilich wurde da, unter heißem Gebet mancher guter Entschluss gefasst, lieber alles zu tragen, als länger in der Gemeinschaft eines Geistes zu leben, der sich ihr doch schon da und dort verdächtig gemacht hatte. Sie entschlief – fromme Träume umschwebten ihre Stirn – aber Graumännchen schlang sich nie in eine Gruppe der Engel in ihren Phantasien. Auch dieses wurde zu seiner Schuld gelegt, und beim Erwachen der

Vorsatz gefasst, mit ihm zu brechen; – doch der Abend fand Agnes nicht mehr so stark als der Morgen.⁵⁶

Neben dieser Konzentration auf den inneren Zwiespalt von Agnes überrascht Albrechts *Graumännchen*, gerade im Vergleich zu Spieß, zudem vor allem mit zwei Dingen: zum einen damit, dass der Roman seine demonstrativ vorgetragene Märchenhaftigkeit mehrmals mittels Wendungen konterkariert, in denen die phantastischen Auswüchse immer wieder auf ein realistisches Fundament gestellt werden; zum andern dadurch, dass der Roman vor allem zu Beginn und an seinem Ende Töne anschlägt, die man als Zeichen eines metareflexiven Verhandelns des Konflikts zwischen Aufklärung und Romantik und letztlich der Gattung des Schauerromans selbst zu lesen vermag.

Obwohl *Graumännchen* in einer Welt voller böser Stiefmütter, zaubernder Zwerge, magischer Gegenstände spielt, und obwohl Anklänge an traditionelle Märchenmotive offenkundig sind, durchkreuzt Albrecht den Märchencharakter ihres Romans einige Male mit irritierenden narrativen Volten: So hat Ritter Justus, statt der angeblich ins Kloster gegangenen Agnes nachzutruern, diese in der Zwischenzeit ihrer Kerkerhaft augenscheinlich völlig vergessen; so erfahren Stiefmutter und Stiefschwestern keine gerechte – das heißt: blutige – Strafe, sondern entziehen sich dieser durch Flucht, und verschwinden in einer Nacht- und Nebel-Aktion sowohl aus Burg Waldschütz wie aus der Handlung; so endet der Roman auch nicht, wie zu erwarten wäre, mit einem Showdown zwischen Graumännchen und Agnes. Nachdem nämlich Justus zufällig bei einer mitternächtlichen monströsen Ratsversammlung den Spottnamen Graumännchens »Dütteldüßgen« erfahren hat, und diesen seiner Frau mitteilt, ist der Pakt zwischen Agnes und dem Geistwesen von selbst gelöst, ohne dass es zu einer finalen Konfrontation zwischen der Protagonistin und ihrem Antagonisten kommt. Stattdessen endet der Roman verblüffend prosaisch, denn seine letzten Sätze beschreiben lediglich, wie sich die Locke, die Agnes Graumännchen als Unterpfand gegeben hat, in einen Haufen Asche verwandelt:

Ihre Freude war grenzenlos, als sie ihre Locke, das Pfand ihres so langen Kummers, welches sie in jener unglücklichen Stunde Graumännchen gab, hervorzog. Sie war um eine feine Rolle von Baumrinde geschlagen, welches die Schriftzüge trug, die das Versprechen ihrer Urahnen enthielten, wie ihr nach vielen Jahren eine geschickte Altertumskennerin erklärte.⁵⁷

56 Ebd., S. 67ff.

57 Ebd., S. 169.

Neben diesem reizvollen Spiel mit Publikumserwartungen und Genrekonventionen ist *Graumännchen* aber auch eine weitere metareflexive Komponente eigen. Diese artikuliert sich jeweils vor allem in den Eröffnungsszenen, wenn Agnes' Vater die alte Festung Rabenbühl niederreißen und an ihrer Stelle den Neubau Waldschütz errichten lässt, und am Ende, wenn Agnes, besessen davon, Graumännchens wahren Namen zu erfahren, Kundschafter überall ins Land ausschickt, um ihr ungewöhnliche, ungebräuchliche Namen zuzutragen. In beiden Fällen bringt Albrechts Roman, ähnlich wie Spieß mit seiner programmatischen Vorrede und dem eine allegorische Interpretation des *Petermännchens* nachreichenden Schluss, das Verhältnis zwischen Aufklärung und Romantik zur Sprache, tut dies jedoch wesentlich feinsinniger und origineller. So heißt es am Anfang bezüglich Liebetreus Baueifer, dass der Ritter diesen nicht zuletzt deswegen entwickelt, um all die Gespenstergeschichten, die sich um Burg Rabenbühl ranken, ein für allemal auszurotten. Nachdem Liebetreu versucht hat, die Menschen der Gegend mittels rationaler Argumente davon zu überzeugen, dass sie keine Gespenster zu fürchten brauchen, und nachdem er selbst erfolglos auf Geisterjagd gegangen ist, spekuliert er, dass, wenn die Gespensterfurcht an das alte Gemäuer geknüpft sein sollte, mit dessen Abriss auch der unvernünftige Aberglaube verschwinden werde:

Was Liebetreu verhüten wollte, geschah: in Kurzem war alles voll Sagen von Gespenstergeschichten, die sich in dem Bezirk seiner Burg zugetragen haben sollten, alles floh seine Gegend, und in Kurzem sah er manchen seiner treuen Diener die Bürg verlassen, aus Furcht vor den täglichen Neckereien der Geister, welche die Burg bewohnten. [...] Bei Nacht und Dämmerung, in Mittags- und Abendstunden, war er allein, selbst in den verrufenen Gängen, die ehemals die Gefängnisse enthielten, und alles blieb ruhig; sollte ihm, als dem Besitzer, denn nicht eher etwas begegnen, wenn etwas begegnen könnte, als seinen Verdienern? Doch was half alles dieses! Er war nur mit Wenigen auf der Seite der Vernunft; jenes Geschrei über Poltergeister war fast die allgemeine Stimme. [...] Mit jeder alten Mauer, die man niederstürzte, mit jedem Gewölbe, das man verschüttete, wurde eine alberne Sage nach der andern vergessen, und in die neuen schönfarbigen Zimmer, unter die schattigen Gänge des angelegten Gartens, der die Burg umschloss, traute sich kein düsterer Wahn, der nur in schwarzen Mauern zu schleichen gewohnt ist.⁵⁸

Wie bereits bei der Initialzündung der Gothic Novel – Horace Walpoles *The Castle of Otranto* von 1768 – hat man es hier mit einer, wie Annette Simonis es nennt, »Ver-räumlichung psychologischer und individualgenetischer Prozesse«⁵⁹ zu tun. Jedoch

58 Ebd., S. 6f.

59 Simonis, Anette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres, Heidelberg 2005, S. 32.

auch eine zeitgeschichtliche Komponente tritt hinzu, die besonders dadurch sinnfällig wird, dass Agnes ausgerechnet in den einzigen Teil von Rabenbühl, den ihr Vater nicht hat abreißen lassen, den Ringmauerturm, eingesperrt wird, und ausgerechnet dort die Bekanntschaft mit Graumännchen macht, das sich, wie der Roman implizit nahelegt, in der übrigen Burg Waldschütz nicht zu manifestieren vermag – eine Konstruktion, die den Konnex zwischen Aufklärung und Romantik gleichsam in Architektur überführt.

Exemplarisch für das Oszillieren des Romans zwischen einem volksmärchenhaften Duktus, der das Wunderbare selbstverständlich als integralen Teil der fiktionalen Welt betrachtet, und Momenten, in denen der Text selbstreflexiv über die eigene Genre-Zugehörigkeit, über den Erfolg oder Misserfolg von Gespenstergeschichten, letztlich über die eigene Gemachtheit zu reflektieren scheint, sei auch noch eine Passage kurz vor dem anti-klimaktischen Finale zitiert: Agnes ist über die Angst vor dem Verlust ihres Kindes psychisch wie physisch krank geworden, lebt nur noch dafür, Graumännchens wahren Namen zu entdecken, was bei ihrem Gatten und ihrem Vater, die sie beide nicht in ihren verhängnisvollen Pakt eingeweiht hat, auf Besorgnis und Unverständnis stößt:

Agnesens unermüdetes Forschen nach Gespenstersagen und den längst vergessenen Namen derselben, welches ihre einzige Beschäftigung war, bestärkte alle, die auf ihre kleinsten Bewegungen lauschten, in dem traurigen Wahn von Agnesens zerrüttetem Verstande; man erschöpfte sich in Ammenmärchen, um die Leidende nur einigermaßen zu zerstreuen, weil sie schlechterdings sonst keiner Sache Aufmerksamkeit schenkte. Tränen der Wehmut weinte jedes führende Herz, wenn man den klugen Ritter Justus, den aufgeklärten Vater den lächerlichsten Sagen nachstören sah, um für die langen bangen Herbsttage ihre einst so kluge Agnes zu unterhalten. Der Gedanke: jeder dieser verlorenen Tage erreicht sein Ende, und führt den Zeitpunkt herbei, wo wir hoffen dürfen, unsere Verlorene wieder zu finden, machte ihnen ihre geschmacklose Unterhaltung erträglich; Vater und Gemahl freuten sich der vergehenden Tage, und Agnesens Qual stieg mit jedem Abendrot, denn aus allen Erzählungen und den tausend langweiligen Gespenstersagen, fand ihr ängstlich suchender Geist nicht einen einzigen Namen, der ihrem Verderber gehören konnte.⁶⁰

Es besitzt beinahe selbstironischen Charakter, wenn das Publikum eines Schauerromans in demselben die wenig vorteilhaften Urteile zu lesen bekommt, die deren Protagonisten über Gespenstergeschichten fällen – eine Selbstironie, die Spieß gänzlich abgeht, bei dem aufklärerische und exploitative Tendenzen ja ein reines *Call-and-Response*-Verhältnis unterhalten: Zuerst werden all die Dinge eindringlich

60 S. Albrecht: Graumännchen, S. 147f.

geschildert, die aufklärerischem Denken widersprechen, dann werden sie im nächsten Schritt skandalisiert und letztlich rationalisiert; anders bei Albrecht, in deren Roman das Wunderbare und die Vernunft vielleicht nicht friedlich, aber zumindest gleichberechtigt koexistieren dürfen.

Nur angedeutet werden können hier die feinsinnigen Reflexionen über Geschlecht und Gesellschaft im *Graumännchen*, die Sara Lully in ihrer Master-Thesis 2004 luzide herausgearbeitet hat, wo sie Albrechts Roman als Patriarchatskritik analysiert und damit in eine Reihe stellt mit wesentlich offensiveren feministischen Texten Albrechts wie dem Theaterstück *Theresgen*, oder auch ihrem früheren Schauerroman *Das höfliche Gespenst* von 1797, laut Royer immerhin »one of the earliest examples of a female homoerotic epic in Germany.«⁶¹

Abschließend möchte ich einen Blick in Gero von Wilperts Standardwerk zur *Deutschen Gespenstergeschichte* werfen, und die Urteile des Autors zu Spieß und Albrecht einmal mehr als paradigmatisch zitieren. Der Autor des *Petermännchens* kommt bei Wilpert überraschend positiv weg, wenn Spieß bescheinigt wird, dass »der eigentliche Geisterroman« mit ihm beginne und zugleich seinen Höhepunkt erreiche, und zudem anerkennend hervorgehoben wird, dass die Romane, »die er im nachhinein allegorisch als Warnung vor einer Hypertrophie der Leidenschaften auslegte, seit 1794 in erfolgreichen Dramatisierungen den Weg ins Wiener Volkstheater fanden.«⁶² Schreibenden Frauen widmet von Wilpert demgegenüber folgenden problematischen Passus:

Erstaunlicherweise nahm auch das zarte Geschlecht in Heimarbeit aktiven Anteil an der Verbreitung von Gespenstern, so Elisabeth HOLLMANN mit *Hinko von Waldstein mit der eisernen Tasche* (1794–97), die Schiller nahestehende Professorentochter und Schauspielerin Sophie ALBRECHT mit der sentimental-moralischen Geschichte einer hochmütigen Schönheit *Das höfliche Gespenst* (1797) und *Graumännchen, oder die Burg Rabenbühl, eine Geistergeschichte altdeutschen Ursprungs* (1799) und Isabella von WALLENRODT mit *Geistererscheinungen und Weissagungen* (1796) und *Der kleine Ritter* (II 1799).⁶³

Weshalb einzig und allein das »zarte Geschlecht« in »Heimarbeit« Gespenstergeschichten geschrieben haben soll, während die Männer, laut Ansicht des Literaturhistorikers, offenbar allesamt außerhalb dichteten, und wieso es überhaupt

61 Royer, Berit: »Beating the Odds. Sophie Albrecht (1756–1840), a Successful Woman Writer and Publisher in Eighteenth-Century Germany«, in: Carme Font Paz/Nina Geerdink (Hg.): *Economic Imperatives for Women's Writing in Early Modern Europe*, Rodopi/Leiden/Boston 2018, S. 221–256; hier S. 246.

62 Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv, Form, Entwicklung*, Stuttgart 1994, S. 125.

63 Ebd., S. 126f.

einen »erstaunlichen« Sachverhalt darstellt, dass auch Autorinnen Schauerromane verfasst haben, bleibt ebenso fragwürdig wie die Klassifizierung vom *Höflichen Gespenst* als eine bloß »sentimental-moralische Geschichte«, während *Graumännchen* wiederum gar nicht erst weiter kommentiert wird. An diesem Punkt könnte eine Betrachtung des Schauerromans unter Gender-Gesichtspunkten einsetzen, indem beispielsweise auch die beiden anderen Autorinnen, die von Wilpert nennt, Wallenrodt und Hollmann, daraufhin befragt werden, mit welchen der beiden vorgestellten Romanmuster sich ihre literarischen Erzeugnisse synchronisieren lassen: dem exploitativen von Spieß oder dem emanzipatorischen von Albrecht.

The Page as Gendered Cultural Recess

Female Creative Anxieties in Margaret Oliphant's *The Library Window* (1896)

Leonie Jungen

In her posthumously published autobiography, Margaret Oliphant mourns her own potential as a female writer by foreseeing that »[n]o one will mention [her] in the same breath with George Eliot. And that is just.«¹ No matter if justified or unjustified, her premonition should prove correct as her impressive oeuvre spanning more than 120 works completely vanished from the literary canon for more than a century following her death in 1897. Only in recent decades has scholarship rediscovered her novels, short stories, and journalistic works that provoked some of her predominantly male critics to dispute her writing talent during her lifetime, arguing that nobody who produced such a large quantity of literature could be considered a credible writer.² With Sir Walter Scott's eclipsing shadow towering over Britain's publishing industry in the second half of the nineteenth century,³ Oliphant's writings reveal anxieties about her legacy as a female writer, but especially about underlying fears of being only of middling talent, as it was occasionally implied by her contemporary critics. This chapter thus investigates the traces of female anxieties in

-
- 1 Oliphant, Margaret: *The Autobiography of Margaret Oliphant*, ed. by Elisabeth Jay, Peterborough 2002, p. 51.
 - 2 Skelton, John: »A Little Chat About Mrs. Oliphant«, in: *Blackwood's Magazine* 133 (1863), pp. 73–91.
 - 3 Scott's novels continued to sell in millions after his death and well into the Victorian era. *Ivanhoe*, for example, sold more than two million copies between October 1866 and June 1868, reaching unprecedented popularity (cf. McAdams, Ruth M.: *The Posthumous British Editions of Sir Walter Scott's Waverley Novels, 1832–1871, And the Evolution of his Literary Legacy*, Master Thesis, University of Edinburgh 2008, p. 117). Ian Duncan goes as far as to hold Scott responsible for the »[t]he use of male pseudonyms by women authors ... [that] can be dated with some precision from the time of Scott's death« (Duncan, Ian: *Modern Romance and the Transformation of the Novel: The Gothic, Scott and Dickens*, Cambridge 1992, p. 17). If Oliphant's abovementioned comparison of herself to George Eliot was a coincidence, this assumption offers a new perspective on the perception of her own legacy and her creative anxieties in relation to her gender.

creating literary art and the subversive potential it holds for both its writer as well as its readership in Oliphant's most renowned and famous ghost story, *The Library Window* (1896).

Academic scholarship has predominantly focused on the discourse surrounding the questions of gender ideals and national identity in *The Library Window*.⁴ Barbara Onslow famously remarked on the significance of Scottish art and its influence on identity construction for Oliphant's life, not just for her role as an art critic for *Blackwood's Edinburgh Magazine*, but also for her own identity as a Scottish writer, since Oliphant »saw her own lack of confidence mirrored in the nation as a whole«. ⁵ Scottish art, Onslow argues in her reading of Oliphant's novella, lacked the self-confidence of its Southern counterpart and was thus perceived as inferior – an inferiority which Oliphant attributes to the Scots' suppression of emotions.⁶

While this chapter will not investigate the national character of the novella in greater detail, it builds upon the existing scholarly debate and aims to extend it beyond the »anxiety of authorship« as notably coined by Sandra Gilbert and Susan Gubar⁷ to the anxieties of the author-reader-relationship by uniting scholarly approaches on textuality, materiality, and creatorship. By focussing on the material centrality of glass as »the source of anxiety, . . . the disputed space of the century«⁸ and the eventual interchangeability of windows with the literary materiality of books, this reading suggests that the novella implies a meta-level that places the reader in the narrator's metaphorical window seat. In the architecture of the Victorian British book market, the window serves as a poetic and dialectic element to illustrate the counter experiences and hauntings of male and female creativity in the late nineteenth century. By contrasting the female with the male narrative authority through the metaphor of the window seat, Oliphant depicts a deeply pessimistic view on female authorship that is fraught with anxiety, heightened by the metamorphosis of the narrator and reader.

4 Cf. Calder, Jenni: »Through Mrs Oliphant's library window«, in: *Women's Writing* 10/3 (2003), pp. 485–502; Heller, Tamar: »Textual Seductions: Women's Reading and Writing in Margaret Oliphant's »The Library Window«, in: *Victorian Literature and Culture* 25/1 (1997), pp. 23–37, <https://www.jstor.org/stable/25058371> (last accessed 15.08.2025); Onslow, Barbara: »Humble Comments From the Ignorant: Margaret Oliphant's Criticism of Art and Society«, in: *Victorian Periodicals Review* 31/1 (1998), pp. 55–74, <https://www.jstor.org/stable/pdf/20083053.pdf> (last accessed 30.07.2024).

5 B. Onslow: *Humble Comments From the Ignorant*, p. 61.

6 Ibid.

7 Gilbert, Sandra M./Gubar, Susan: »Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship«, in: Robin Wahol (ed.): *Feminisms: An anthology of literary theory and criticism*, Piscataway/New Jersey 1991, pp. 289–300, here p. 13.

8 Armstrong, Isobel: *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*, Oxford et al. 2008, p. 7 (emphasis in the original).

I. The Window in the Victorian Era

Following its first publication in Oliphant's 1880 collection of short stories, *A Beleaguered City and Other Tales of the Seen and Unseen*, *The Library Window* was republished posthumously in 1889 in Oliphant's anthology *Stories of the Seen and the Unseen*. Set in the fictional Scottish town of St. Rule's, the novella centres around a young, female narrator whose name and identity are never disclosed. She recounts the events retrospectively when she was a little girl and spent the summer at her Aunt Mary's house where she would retreat to a window recess to read and sew. The window recess is located opposite St. Rule's college library, facing a window that is much speculated upon by both the town as well as Aunt Mary's tea party guests: at times, it appears to be a real window while at other times, »[i]t may be filled in or it may be built up, but it is not a window to give light«.⁹ As midsummer approaches, the narrator begins to spot a room behind the window, empty at first except for furniture, and eventually the ghost of a writer with whom she develops a one-sided sexual obsession until she is eventually sent home to London.

As opposed to the title of the anthology the novella was originally published in, its republication with its emphasis on the visible and the invisible alludes to one of the most defining materials, objects, and symbols of the Victorian era: glass. Following the 1851 Great Exhibition and its Crystal Palace and Osler's glass fountain, glass came to signify »mass transparency« that culminated in »a poetics of glass«.¹⁰ Ranging from Lewis Carroll's *Through the Looking-Glass* (1871) over the window as a recurring narrative element in the novels of Dickens and Eliot to the infamous magnifying glass in Sir Arthur Conan Doyle's *Sherlock Holmes* stories (1892–1927), glass became a potent symbol for Enlightenment thought, knowledge, insight, modernity but also distortion and escapism.

The act of looking through glass was, not least due to the gender ideals of the Victorian era, also stained with a political undertone. The window's politicisation offers a broader horizon, redirecting the focus beyond the periphery of the home. It also creates a zooming effect from the personal everyday life to the greater reality of the Empire, »reaching into broad nation-wide concerns, most importantly about health and sanitation but also about new routines and mechanisms of personal action and interpersonal relations«.¹¹ The world, on the individual level, is en-

9 Oliphant, Margaret: »The Library Window«, in: Margaret Oliphant: *A Beleaguered City and Other Tales of the Seen and the Unseen*, ed. by Jenni Calder, Edinburgh 2000, pp. 363–402; here p. 367. Cited in the text with the abbreviation LW and the page number.

10 I. Armstrong: *Victorian Glassworlds*, p. 1.

11 Catalan, Zelma: »Literature and Architecture: The Window in Mid-Victorian Fiction«, in: Emilia Slavona et al. (eds.): *New Paradigms in English Studies: Language, Linguistics, Literature and Culture in Higher Education*, Sofia 2017, pp. 216–227; here p. 217.

larged. And yet, such zooming effects cannot be entirely separated from the gazers' everyday lives since »the invisible wall of solid crystal was also seen to encourage an increasing distance between people«. ¹² What evokes feelings of longing and desire between passers-by and consumer goods behind shop windows also solidifies in the growing sensations of anonymity and blindness of the metropolis as employed in Gothic stories like Robert Louis Stevenson's *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) or Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* (1890). Scotland's capital especially comes to represent an ambivalent cityscape of constant surveillance and yet unobserved spaces that facilitate horrendous crimes as the gruesome murders narrated in Stevenson's horror story *The Body Snatcher* (1884).

The politicisation of the window in Britain dates back to 1696 and the implementation of the window tax in the wake of the need for funding the re-coinage and restoration of the Crown's treasury during the Restoration. ¹³ For the subsequent 150 years, the tax served as a crucial source of income and provided the government with reliable funds, albeit not without resistance. ¹⁴ Especially in Scotland, the tax was highly contested after its implementation in the wake of the Union of 1707, resulting in the nation's exclusion from the administration and modernisation of the tax system. ¹⁵ Oliphant briefly addresses its significance for Scotland's social carpet in the novella through Aunt Mary's insistence that the window must be painted onto the library's wall since »it's a case of these wicked window duties [...] when half the windows in our houses were blocked up to save the tax« (LW, p. 368). Painted windows without translucent material naturally lose their characteristic as »a paradoxical ethereal substance«. ¹⁶ Without their transparency, they are no longer a *medium*, but only a *barrier* or, as Aunt Mary phrases it, »ornaments« (LW, p. 368) – they lose their *raison d'être* entirely and are turned into mere adornments without a function or a distinct materiality.

In nineteenth-century Britain's emerging *nation of shopkeepers*, windows, especially shop windows, represented compulsive, epistemic, and social dynamics that produced sharp contrasts of longing and disillusionment, deceit and veracity, and

12 Miller, Andrew H.: *Novels behind glass. Commodity culture and Victorian narrative*, Cambridge et al. 2009, p. 5.

13 Glantz, Andrew E.: »A Tax on Light and Air: Impact of the Window Duty on Tax Administration and Architecture, 1696–1851«, in: *Penn History Review* 15/2 (Spring 2008), pp. 18–40; here p. 19, <https://core.ac.uk/download/pdf/76391915.pdf> (last accessed 24.01.2025).

14 Ward, W.R.: »The Administration of the Window and Assessed Taxes, 1696–1798«, in: *The English Historical Review* 67/265 (October 1952), pp. 522–542; here p. 524, DOI: 10.1093/ehr/LXVII.CCLXV.522 (last accessed 24.01.2025).

15 Ibid., p. 530. A detailed overview of Scotland's opposition to the window tax and reformation of the system is outlined here.

16 I. Armstrong: *Victorian Glassworlds*, p. 5 (emphasis in the original).

individual seclusion and socialising.¹⁷ By erecting this invisible barrier »between the seer and the seen«, windows and glass in broader terms »became a third or middle term«.¹⁸ Conflating two opposites, »[g]lass's pellucid transitivity – you can see through it – represents at the same time the first gradation of opacity. It is both *medium and barrier*«.¹⁹ The window's function as a medium is particularly interesting because it implies a communicative aspect. Armstrong associates glass as a communication device not only with the persons separated through the glass or the highly ideologically charged private and public sphere of Victorian gender ideals but with the manufacturing process and the manufacturers of the glass themselves. Glass was produced through manual labour, glassblowing, in factories that were operated by a predominantly male workforce.²⁰ In other words, »[t]o look through glass in the mid-nineteenth century was most likely to look through and by means of the breath of an unknown [male] artisan«.²¹ While Armstrong describes the act of gazing through a window as an act of communication between the gazing person with the glassblower, the gender dynamic suggests a new layer of interpretation: the woman gazes out from the private sphere of the home through solidified male breath.²² Consequently, the window becomes a male communicative device that is merely *used by* women but never a product of their own creation due to their exclusion from the manufacturing process. In the Victorian glass world, the woman remains a passive spectator.

II. The Window as Gendered Cultural Recess

The nameless narrator in Oliphant's novella is confined to the role of the passive spectator from the first page onwards. While the window as a material object is closely linked to the senses, it is especially connected with the act of reading:

Aunt Mary always said I could do two or indeed three things at once – both read and listen, and see. I am sure that I did not listen much, and seldom looked out, of set purpose – as some people do who notice what bonnets the ladies in the street have on; but I did hear what I couldn't help hearing, even when I was reading my book, and I did see all sort of things, though often for a whole half-hour I might never lift my eyes (LW, p. 365).

17 A.H. Millner: *Novels behind glass*, p. 5.

18 I. Armstrong: *Victorian Glassworlds*, p. 3.

19 *Ibid.*, p. 7 (emphasis in the original).

20 *Ibid.*, p. 5.

21 *Ibid.*, p. 4.

22 *Ibid.*, p. 4f.

Here, the narrator admits that, while she is more than capable of engaging in active listening or looking out, she chooses not to make use of her abilities. Instead, she limits herself to passive hearing and seeing as a natural corollary of reading. Her gift of »a sort of second-sight« is the only indication why she is more receptive than the women around her (*ibid.*). As if in anticipation of a possible misinterpretation, she hurries on to declare that her enhanced vision offers no explanation for the controversy surrounding the window, emphasising that the debate expands to a greater context than a mere dialogical engagement of a young woman with literature (*ibid.*). Instead, the discussion expands at least to Aunt Mary's tea party guests, but also to the community of St. Rules as a whole.

While the members of Aunt Mary's tea party actively engage in a discussion about the library window's existence, the young woman remains a seemingly invisible auditor who, when asked about her opinion, simply replies: »I have no opinion. I was reading my book all the time« (LW, p. 369). Her lack of authority continues throughout the novella, limiting her to a passive observer whose very actions seem halted by the act of gazing through the window at the ghostly writer opposite the street, rooting her »in a kind of rapture, yet stupor too . . . following [his look] as if [she] were his shadow« (LW, p. 395). Strikingly, she never attempts to mirror the writer's actions, never pursues him through his own craft, never even attempts to pick up the pen herself. If she aspires to become a writer, it is only her imagination that leads her to »almost seeing things through his eyes« (LW, p. 386). It is the medium, the window, that reinforces this separation which cannot be overcome, not even when the young woman physically entered the writer's study on the fateful night of the soirée and »went to the picture [in the room behind the library window] and looked at it without seeing it« (LW, p. 392). Only the window seems to filter her gaze to see what others cannot, simultaneously trapping her in a state of passive spectatorship.

Age is a prerequisite for the character's perception of the window. Light and darkness, vision and blindness, are central to the novella, sharpening the contrast between the dark interior of Aunt Mary's house, which requires lit lamps, and the brightness of dazzling lights at the library. Jenni Calder suggests that this difference in perception stems »from within, the result of an internalised energy which may be intensified by [women's] confinement« to the domestic sphere and one that is supposedly enhanced with age.²³ However, Oliphant's description of the first mention of the tea party invading the narrator's recess contests this reading as well as her repeated mentions of the others' blindness throughout the novella. Upon the first discovery of the window, the narrator remarks first on »a row of old faces« and then »the wall of old ladies«, contrasting her singular youth (LW, p. 366). She breaks the wall of old age, similar to a window. Her gift of second sight underlines her isolation from

23 J. Calder: *Through Mrs Oliphant's library window*, p. 489.

the group further as it »bring[s] tears to [her] eyes to think that all those clever people, solely by reason of being no longer young as [she] was, should have the simplest things shut out from them« (LW, p. 379). Due to the narrator's youth and willing suspension of disbelief, the unfolding story of the novella becomes discernible: »at that time I was not old, which makes all the difference« (LW, p. 363). The baker boy, the only other character of the novella who witnesses the library window being opened, and his youth further support the argument that youth outranks gender concerning the library window's visibility. The novella identifies age as the decisive lens through which the world is conceived, but the narrator's resignation when her sight eventually dims towards the end of the novella, and the ghostly writer vanishes, does not imply the didactic undertone of wisdom and experience gained with age as implied by Calder. Instead, the window serves as a patriarchal filter for a young woman's perception of the world, similar to the male lens of a novelist through which young female readers explore the fictional world. This is strikingly emphasised through the baker's boy who stood »there, in the middle of the street, [...] staring up at the open window, with his mouth open and his face full of wonder – breathless as if he could not believe what he saw« (LW, p. 396). Unlike the narrator, however, who watches the writer open the window and disappear into the depths of the study from her recess, the baker boy »saw nae gentleman« but only the open window because he is missing the filter of the window glass the narrator believes herself trapped behind (LW, p. 397).

As readers, we quickly learn that the debate surrounding the library window serves as a substitute for the phenomenon of the ghostly writer, a mystery that remains vague and without explicit explanation until the end of the novella when Aunt Mary reveals the haunting ghost to be part of the family's curse (LW, p. 399f.). The ghostly writer appears alongside a writing desk – deserted at first but later occupied by »the human inhabitant who gave it all meaning« and who »moved just as much as a man will do who when he is very busily writing, thinking of nothing else« (LW, p. 379). Noticeably, the writer is only identified as such through the act of writing:

But he was immovable there facing the window as he had been seated at the desk. Sometimes he made a little faint stir with a hand or a foot, and I held my breath, hoping he was about to rise from his chair – but he never did. And with all the efforts I made I could not be sure of his face (LW, p. 383).

Like the narrator, the writer remains a fragment of the reader's imagination, as neither his visual appearance nor his identity is ever fully disclosed. The numerous references to characters from Walter Scott's novel *The Heart of Midlothian* (1818) and the writer's »fair« hair (LW, p. 395), a trademark feature of Scott, have led academic scholarship to agree that the ghost embodies Scott as father, scholar, and lover in one

persona.²⁴ The most distinctive characteristic of the two mirror images of the narrator and the ghostly writer, however, is that the ghostly writer *acts* and »is very busily writing« (LW, p. 379). Following the identification of the writer through his actions – writing – the narrator must be identified as a reader due to her preoccupation with novels rather than the act of writing. In her interaction with the ghost, she takes on the position of the distanced reader and admirer – a distance that is emphasised by the barrier of the two windows and the street separating them as a frontier. Similar to the consumer goods behind shop windows, the transparent boundary amplifies the narrator's desires for the ghostly writer, rendering her even more passive »as if [she] were a puppet moved by his will« (LW, p. 395). This striking confession reveals the authority the male ghost holds over the female narrator who finds herself »drawn to him as if [she] could have gone out of [herself], [her] heart out of [her] bosom, [her] eyes out of [her] head« (LW, p. 395) – but it reaches much further than a young woman's seduction and inevitable sexual fall.²⁵ The ghostly writer's merging with the library window represents the materialisation of the past, which, in turn, serves as the redirecting lens of the present. Considering the autobiographical background of Oliphant's own anxieties about female authorship, the deflecting influence of the past on the present – Sir Walter Scott's looming shadow over the Scottish publishing industry of the Victorian era – mirrors her own scepticism about her abilities as a writer. If the present is viewed through the lens of the past, if Scottish literature is read through the dominating voices of the past, there is no room for novelty.

The window recess has been identified as a liminal space in previous scholarship, mediating between the private interior and the public streets of St. Rules.²⁶ If we consider the significance of the window for the novella's characters and plot development, it can be interpreted beyond this horizon: the window recess embodies an ideal, mediating space between the fictional space inhabited by the ghost behind the library window and the dark reality of the domesticity of Aunt Mary's house. Viewed from a cultural angle, the production of glass and its increasing incorporation into Victorian architecture »produced simultaneously an ideal, bodiless space that could not be grasped, and an empty, abstract space that presented itself as there to be filled, seized, or possessed«.²⁷ The narrator of *The Library Window* echoes this dichotomy through her description of the window recess in Aunt Mary's house as such an ideal space, »the deep recess of the window, and the curtain that fell half over it, and the broad window-seat, where one could collect so many things without

24 E.g., see T. Heller: Textual Seductions; McCarthy, Elizabeth: »The Library Window«, in: The Irish Journal of Gothic and Horror Studies 5 (2008), pp. 78–80, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/library-window/docview/1834041077/se-2> (last accessed 06.02.2025).

25 T. Heller: Textual Seductions, p. 26.

26 Ibid.

27 I. Armstrong: Victorian Glassworlds, p. 9.

being found fault with for untidiness« (LW, p. 364). Similar to Jane Eyre in Charlotte Brontë's eponymous novel, the window recess serves as an escape for the narrator from the domestic duties of the private sphere, an act of rebellion against the authority of the domestic (ibid.). What distinguishes Oliphant's narrator from Jane, however, is the contrasting of the female and the male window recess as depicted through the narrator's and the ghostly writer's realms. While Brontë employs the window recess as a »position of both visual and narrative authority . . . from which the novel itself is written«, Oliphant's depiction of female narrative authority is less confident and infused by anxiety.²⁸ The narrator's window recess depicts a space of seeing and being seen that she never completely inhabits, other than the ghostly writer opposite the street. While the narrator fills the window recess with her books, her stitching basket, and her fantasy which gives her »great comfort« (LW, p. 364), the recess is equally invaded by Aunt Mary's tea party guests who »were all pressing into my recess, pressing upon me a row of old faces, peering into something they could not understand« (LW, p. 366). The window recess is thus turned into an ambivalent realm: on the one hand, it serves as a safe space for the narrator to escape from the female duties imposed upon young women by society, but on the other, it is not completely free of societal judgment as represented by the peering intrusiveness of Aunt Mary's tea party guests. Consequently, the narrator's possession of the window as an ideal space is never fully achieved but remains just as contested as the existence of the window at the library opposite the street.

Tamar Heller alludes to this ambiguity in her reading of the novella's window seat as »a permeability emphasized by the female gaze of the narrator, whose voyeurism connects the domesticity of the aunt's house and the male learning of the college library«,²⁹ resulting in a collision of the female gaze and the male gaze when the two finally recognize each other.³⁰ In allusion to Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929), Heller identifies the lack of a writing room in the female realm of Aunt Mary's house with the lack of women's capacity for authorship.³¹ This lack, she argues, contrasts the male realm of the library occupied by the ghostly writer and the male servants, resulting in a separation of the female writer from the male writer due to their respective spheres.³² A greater emphasis on the novella's title and the materiality of the window, however, amplifies the narrator's role to a greater context than merely the stand-in for the female writer as a fallen woman as Heller suggests. The anxieties the narrator has to confront in the face of the ghostly writer

28 Bellis, Peter J.: »In the Window-Seat: Vision and Power in *Jane Eyre*«, in: ELH 54/3 (Autumn 1987), pp. 639–652, <https://www.jstor.org/stable/2873224> (last accessed 28.06.2025).

29 T. Heller: *Textual Seductions*, p. 24.

30 Ibid., p. 29.

31 Ibid., p. 24.

32 Ibid., p. 24f.

are not limited to her supposedly sexual desire for him but reach as far as her religious beliefs, betraying Oliphant's deep-rooted conservative convictions and her ambiguity about female authorship.

When the narrator's vision of the room behind the library window is absolutely clear, she is almost »able to read the old lettering on one of the big volumes which projected from the others and caught the light« (LW, p. 376). Like the undisclosed painting, the book remains a remark in passing without specification, but the following religious undertones could be a subtle indication that the old, big volume may be the Bible. The subsequent introduction of the narrative time approaching midsummer, the day of St John, which simultaneously leads to the climax of the novella, gently eases the narrative into its religious subtext. The summer solstice of midsummer marks the turning point in Teutonic culture when the sun starts to decrease, leading to the winter solstice shortly before Christmas and the birth of Jesus. Its Christianisation links midsummer to the celebrations of the Eve and Day of St. John.³³ Cultural interpretations of the related Bible verses suggest that John surrenders his honour and reputation willingly in favour of Jesus' increase rather than succumbing to envy and resentment as some readings suggest:³⁴ »He must increase, but I *must* decrease«. ³⁵ Midsummer or the Day of St. John fittingly references the decrease of the sun in the approach to Christmas. Oliphant implies to have chosen this day deliberately for the setting of her story to mark the loss of significance of culture in Scotland, lamenting that »Midsummer Day – the day of St John, which was once so much thought of as a festival, but now means nothing at all in Scotland any more than any other saints' days: which I shall always think a great pity and loss of Scotland, whatever Aunt Mary may say« (LW, p. 376). While this is often regarded as another reference to Oliphant's criticism of the lack of a distinct Scottish cultural identity, her choice to link the climax of the novella, the writer's recognition of the narrator, with the Eve of St John betrays her deep-rooted beliefs that one writer's legacy, in this case Sir Walter Scott's, must come at the expense of another's failure, namely the female narrator's failure to become a writer, serving as a substitute for Oliphant's persona as a female writer herself. The collapse of the female writer, both metaphorically and physically through the narrator's subsequent illness, is triggered when the ghostly writer finally acknowledges her, first with a glance and then »with

33 Macbain, Alexander: »Celtic Mythology«, in: The Celtic Magazine 9/105 (1884), pp. 427–434; here p. 431, <http://ezproxy.lib.gla.ac.uk/login?url=https://www.proquest.com/historical-periodicals/celtic-mythology/docview/3208492/se-2> (last accessed 06.02.2025).

34 Neyrey, Jerome H./Rohrbaugh, Richard L.: »He Must Increase, I Must Decrease« (John 3:30): A Cultural and Social Interpretation«, in: The Catholic Biblical Quarterly 63/3 (July 2001), pp. 464–483; here p. 482, <https://www.jstor.org/stable/43724492> (last accessed 06.02.2025).

35 John 3:30 (emphasis in the original).

a little wave of his hand, as if it were a salutation – yet not that exactly either, for [she] thought he waved [her] away« (LW, p. 395).

Similar to the decreasing sun after midsummer, the narrator's mental health rapidly declines as well, leaving her »as weak as water« until her mother eventually comes to take her away (LW, p. 396). When the narrator eventually returns to St. Rules many years later as a widow, she has made peace with the past:

You ask me did I ever see him again? I cannot tell: the imagination is a great deceiver, as Lady Carnbee said: and if he stayed there so long, only to punish the race that had wronged him, why should I ever have seen him again? for I had received my share. [...] If it was he whom I have seen again, the anger is gone from him, and he means good and no longer harm to the house of the woman that loved him (LW, p. 402).

If her ancestor was indeed »a light woman« as Aunt Mary assumes and the Scholar had declined her advances only to be killed by her brothers and haunt the family ever since, the narrator's desire for him, and her willingness to surrender honour and reputation willingly for him instead of harbouring resentment and envy, echo conservative undertones of a woman's salvific, self-sacrificing love for a vengeful man (LW, p. 399).

Furthermore, the narrator stresses that »for years of [her] life [she] never again looked out of a window when any other window was in sight« (LW, p. 401f.). The continuing interlink between the haunting writer and the material object of the window implies that the narrator has surrendered the one place that constituted an »ideal, bodiless space that could not be grasped, and an empty, abstract space that presented itself as there to be filled, seized, or possessed«. ³⁶ Her abandonment of the country-house »which belongs to [her], but where [she] never live[s]« (LW, p. 402) and her recent return from India suggest different interpretations of this ending scene. Either the narrator has found a physical space that she now possesses, a mother of »little children« and maybe even a writer herself in a mirror image of Oliphant (ibid.), or she has yet to find such a place and even discarded the possibility altogether. In both scenarios, the passive young woman has claimed authority – either within or beyond societal limitations.

III. The Bookshelf as Window: A Metamorphosis of Reader and Writer

Returning to the relationship between reader and writer, it has been remarked that the identities of the ghostly writer and narrator seem to merge over the course of

36 I. Armstrong: *Victorian Glassworlds*, p. 9.

the novella.³⁷ The narrator is less preoccupied with the writer's identity or personality than with his writing, admitting that she »trembled with impatience to see him turn the page, or perhaps throw down his finished sheet on the floor, as somebody looking into a window like [she] once saw Sir Walter do, sheet after sheet« (LW, p. 380). With the mention of Scott as a writer, the implication here suggests that the turning of the page, the looking through a window, is a process shared by both the protagonist (turning the page), and Scott as embodiment of the writer (through the act of writing): when looking into a window, we look into other peoples' lives similarly to when we read and glimpse into fictional characters' lives. And at the same time, the writer is looking back from the other side of the page at the reader when composing the story reminiscent of »the two-way passage of vision«.³⁸ Through the act of »[g]lazing out, or gazing in, experience is invisibly shaped from both sides of the film of glass. The commercialized window offers public access to spectacle and display and a fantasmatic vicarious ownership of its contents«³⁹ – a process that can be compared to the mimetic act of writing and reading fiction.

The window metaphor gains momentum on the evening of the soirée at the library. Anticipating her opportunity to finally see the writer in person and enquire about his writing projects, the narrator accompanies Mr. Pitmilly »to see the curiosities« (LW, p. 390). Upon entering the room that the protagonist observed so many times through the window, she discovers that her communication with the writer did not occur through a window but the medium of literature similar to the inverted effect of a camera obscura: »On that side of the wall which was to the street there seemed no windows at all. A long line of bookcases filled it from end to end« (LW, p. 391). This discovery leaves her »altogether confused« and »as if [she] was in a strange country, not knowing where [she] was going, not knowing what [she] might find out next« (LW, p. 391). Instead of gaining a sense of orientation, a sense of revelation as we might expect from uncovering a mystified view through a distant window, the protagonist is left more bewildered than before. Rather than meeting eye-to-eye with Scott's ghost, the young woman finds herself at an even greater distance to him since the only space where his presence would have been feasible is a void. Just like in the beginning when she first glimpsed at him, she finds herself in the position of the wondering spectator, asking »[w]here is my window? – where, then, is my window?« (ibid.). In her codependent existence with the ghostly writer, the removal of the ghost consequently results in the extinction of the spectator, namely herself.

We can link this existential shock to the underlying debate about art and identity in Oliphant's works. As aforementioned, Onslow describes Oliphant's conflicted relationship with Scottish art in her autobiographic reading, writing that Oliphant

37 T. Heller: *Textual Seductions*, p. 28.

38 I. Armstrong: *Victorian Glassworlds*, p. 7.

39 Ibid.

»saw her own lack of confidence mirrored in the nation as a whole«. ⁴⁰ The lack of names, visual descriptions, and other character traits for both the narrator and the writer echo this identity crisis because only if the individual identity is stable, then the communal, national identity can be considered stable as well. *The Library Window* undermines this stability with the generation-transcending curse of the ghostly writer, returning time and time again to haunt young women, the future mothers, to destabilise the foundations of nation-building in nineteenth century ideology: the family. Oliphant similarly alludes to the value of the past for the family in her ghost story *The Secret Chamber*: »It is wonderful how easily a family learns to pique itself upon any distinctive possession. A ghost is a sign of importance not to be despised; a haunted room is worth as much as a small farm to the complacency of the family that owns it« (LW, p. 109). In other words, the past can turn into a family's – or projected onto the national level – a country's currency. If this is true for art as well, her words suggest a cynical view of Scott's artistic legacy for Scotland's cultural family.

With both the communication between the narrator and the writer impaired and the protagonist's ability to see and describe the painting's content distorted, it seems like the Scots' appreciation of their art is significantly disturbed. What has been neglected in previous readings of *The Library Window* are the boundaries imposed upon art throughout the novella. In Aunt Mary's house, there is only room for creativity and imagination in the narrator's idealised window recess, whereas the study in the library portrays the realm of creation through writing and painting. While we never learn about the ghost's initial whereabouts during his lifetime and can only assume he must have regularly frequented the study, Aunt Mary reveals that he was killed by her ancestor's brothers (LW, p. 400). Confined to the liminal space of the mysterious library window, he haunts the institutions ever since without any prospect of ever escaping. Even when »[h]e opened the window with a noise that was heard from the West Port to the Abbey« (LW, p. 395), an act that the narrator never considers herself, he disappears further into the library rather than attempting an escape, not to mention to cross the divide between the two windows. He inhabits a space just as ambiguous in its bodiless and restricted nature as the narrator herself. The spectre of the aesthetic, romanticised art piece as portrayed by Scott is »killed« in the reality of the streets: it cannot persist outside the institutional walls that cultivate it.

Turning the page – quite literally in this sense – to what we would find on the other side of the window or the page, is the spectator, the readership. Just like the narrator in the story, we as readership find ourselves on the other side of the window, the page, glimpsing in. The lack of names and identities in the novella portray a projection surface that invites our imagination as much as the narrators, allowing both the character of the ghostly writer and the narrator to function as 'containers' – the reader is invited to possess the bodiless space of the narrator which allows

40 B. Onslow: *Humble Comments From the Ignorant*, p. 61.

Oliphant to slip into the place of the writer in the library. We as readers find ourselves in the same place as the protagonist: on the other side of the page, the other side of the window, captured by the narrative of unresolved mysteries in »a sort of breathless watch, an absorption« (LW, p. 378) – just as enamored with and fascinated by the story as Oliphant's protagonist herself. Considering Oliphant's skepticism of Scottish art and its lack of a distinct identity, there is a subtle implication that this story of pining and longing to see, to understand, and to love what is on the other side of both window and page, stems from a place of lack of understanding. Like Aunt Mary's tea party guests who peer »into something they could not understand« (LW, p. 366), the narrator equally fails to make sense of it. The cyclicity of the curse the narrator's family is haunted by suggests a vicious circle of female incomprehension without resolution as is evident in the narrator's final confession that she »never knew what Aunt Mary meant when she said, ›Yon ring was the token,‹ nor what it could have to do with that strange window in the old College Library of St Rule's« (ibid. 402). *The Library Window* and its use of uncanny, Gothic elements culminating in a refusal to offer an explicit explanation leaves us, like the narrator herself, »altogether confused« and »as if [we were] in a strange country, not knowing where [we were] going, not knowing what [we] might find out next« (LW, p. 391).

Returning to the opening argument of this analysis and the power dynamic between active writer and passive spectator/reader, their capacity for action further underlines the hierarchy between writer and reader. Oliphant explicitly contrasts the liminality of their respective spaces shortly after the narrator has returned from the soirée:

Then he put his hands upon the window to open it. It was stiff and hard to move; but at last he forced it open with a sound that echoed all along the street. I saw that the people heard it, and several looked up. As for me, I put my hands together, leaning with my face against the glass, drawn to him as if I could have gone out of myself, my heart out of my bosom, my eyes out of my head. He opened the window with a noise that was heard from the West Port to the Abbey (LW, p. 395).

Oliphant stresses the volume of the sound in its repetition even though the action only occurs once. The narrator, on the other hand, remains firmly trapped behind her window, trapped between the repetition of the writer forcing the window open. The writer proceeds to lean over the windowsill, looking at the narrator, who concludes that »he did know, he did see, who it was that had recognised him and sympathised with him all the time« (ibid. 395). From Oliphant's previous description of the library's interior, we have learnt that the window is blocked by bookshelves. Considering these circumstances, Oliphant creates a rather powerful image with the writer leaning out of the bookshelf as if to verify that he is still seen, that his legacy lives on. A legacy that Oliphant herself did not believe in.

IV. Conclusion

Oliphant's novella was published forty-five years after Maria Theresa Short opened her first public exhibition of the camera obscura on Edinburgh's Calton Hill in 1835, decried by her critics as »abominable« and a »profanation of that sacred ground«.⁴¹ The ensuing conflict between Short and local authorities and residents cumulated in the destruction of »Short's Popular Observatory« and Short's relocation to the Outlook Tower on Castlehill where the camera obscura has remained open to the public to this day. In the 1880s and 1890s, at the time of Oliphant's writing of the ghost story, the Outlook Tower became a »thinking machine« under Patrick Geddes with the primary objective to operate on the grounds of a new philosophy of education that defined the »student, though first of all freshened as an observer, [...] not as a receptacle for information, but as a producer of independent thought«.⁴² The interlink between the act of observation and production of ideas was thus an integral topic of debate amongst Scotland's intellectual elite of the nineteenth century. Oliphant's depiction of the college library's window as an optical illusion of gendered imbalance adds an undertone of pessimism that does not hold much hope for the production of female Scottish literature at the turn of the century. The opaque and yet limiting surface of the imagination as symbolised by the window, underlined by the absence of any identification traits for the ghostly writer and the female narrator, invites a metamorphosis of identities beyond the page. With Scotland's artistic identity crisis in the nineteenth century as the underlying motif, the nature of the debate is so distorted that it is unrecognisable even to the community of St. Rule's itself. Consequently, the spectre of Scottish art, predominantly Sir Walter Scott, can only survive in institutions like libraries and universities, but never in the reality of the streets. Aunt Mary's mantra-like explanation that »Yon ring was the token,« which eludes the narrator to the very end, suggests that the inheritance of Lady Carnbee's diamond ring lifted the curse for the narrator (LW, p. 402). The implication thus remains that for women writers like Oliphant, marriage and its accompanying domestic duties may serve as a resolution to persistent anxieties of authorship. The novella's contradictory portrayal of the narrator echoes Oliphant's own paradox of deep-rooted conservatism on the one hand and desires for an escape from women's duties on the other that is reminiscent of »a feminism so fraught with contradictions, and apparently so preoccupied with narratives of female failure, that it sometimes appears to

41 No Author: »Calton Hill«, in: The Scotsman (1817–1858), 23 July 1834, p. 3, <http://ezproxy.lib.gla.ac.uk/login?url=https://www.proquest.com/historical-newspapers/calton-hill/docview/486300414/se-2> (last accessed 18.06.2025).

42 Meller, Helen: Patrick Geddes: Social Evolutionist and City Planner, London 1990, p. 67.

be antifeminist«.⁴³ Oliphant's young female narrator is not simply confined to the liminality of the window recess but is turned into a metaphorical window herself, both medium *and* barrier – or simply an optical illusion.

43 Pykett, Lynn: »Portraits of the artist as a young woman: representations of the female artist in the New Woman fiction of the 1890s«, in: Nicola Diane Thompson (ed.): *Victorian Women Writers and the Woman Question*, Cambridge 1999, pp. 135–150; here p. 135.

Beyond Bella Baxter

Comparing Female Man-Made Monsters

Lucy Elizabeth Allan

I. Bella

Citing his inspirations for *Poor Things*, his seminal Scottish *Frankenstein* reworking, Glaswegian writer and illustrator Alasdair Gray references Liz Lochhead's 1982 play, *Blood and Ice*, a retelling of Mary Shelley's famous stay at the Villa Diodati culminating in a speech by the fictionalised Mary Shelley, declaring »I am the monster, poor misunderstood creature feared and hated by all mankind. [...] it is worse, worse than that, I am the female monster, gross, gashed, ten times more hideous than my male counterpart, denied life, tied to the monster bed for ever.«¹

This idea of monstrosity being compounded by womanhood is mirrored in *Poor Things*' protagonist; a monstrously reanimated woman, a thing of duality and composites and implied grotesquery, whose femaleness is a constant and undeniable keystone of her unique monstrosity and singular experience of the world.

Significantly, both Gray and Lochhead were working within a late twentieth-century resurgence in the Scottish Gothic as a political force. Following the failed 1979 Scottish Devolution Referendum, in which Scotland failed to snatch elective freedom from Westminster, the Scottish literary scene began to see a »noticeable reengagement with the Gothic and myth«² as a reflection of and response to this disappointment. The Gothic form became a tool for political commentary; gothic tropes such as multiple narrators and puzzle-box story structures becoming increasingly postmodern and self aware in the service of political statement.

This is exemplified perfectly in the Russian-doll structure and contradictory narrative voices that make up *Poor Things*, a novel consisting of manuscripts within manuscripts, and postscripts refuting and recontextualising what has already been

1 Lochhead, Liz: *Blood and Ice*, London 1982, p. 34.

2 Davison, Carol Margaret/Germanà, Monica: »Borderlands of Identity and the Aesthetics of Disjuncture: An Introduction to Scottish Gothic«, in: Carol Margaret Davison/ Monica Germanà (eds.): *Scottish Gothic: An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2017, pp. 1–13; here p. 6.

read. The novel follows in the footsteps of many a great Gothic novel, using complex structure and conflicting voices to draw attention to the constructedness of both fictional and historical narratives, and therefore challenge political and social hegemonies by »challenging the definition – and existence – of a singular truth«.³

Gray embraces this tradition not only in the structure of his novel, but also in the body of his central character; Bella Baxter, a literally constructed being, possesses a Scottish Gothic body that is amalgam of woman and child, composite and contradictory in nature, and challenging any singular reading or definition. This makes for a uniquely fertile ground for a character that is just as challenging and revolutionary as the structure of the Gothic novel – at least in theory.

Known to most these days as the ethereal and madcap protagonist of Yorgos Lanthimos' Oscar-winning 2023 *Poor Things* adaptation, Bella Baxter has become an icon of contentiously feminist speculative cinema. This essay, however, will be looking at Bella's original form, a Scottish monster-woman born from Alasdair Gray's pen, and in doing so will investigate the extent to which she is »gross, gashed, ten times more hideous than [her] male counterpart«,⁴ by contextualising her in the dark and troubling history of the man-made woman, and by unpacking the potential of the monster both to enforce patriarchy, and to offer liberation from it.

In a famous illustration for *Poor Things*, Gray depicts his creation Bella Baxter in stark and striking white-on-black, naked in the mouth of a skull, gazing right back at the viewer gazing at her. I love this drawing. I have it on a tote bag. Especially, I find the positioning of Bella in relation to the skull interesting. The skull is monstrously oversized, the ridges of its brow making it seem like it is scowling or snarling aggressively. Bella on the other hand, is a nude woman at ease, her gaze placid, her breasts exaggerated. The skull she sits in is highly detailed like an anatomical drawing, while Bella is simplified, free of blemish; idealised. She's in the jaws of monstrosity but not quite touched by it, not quite monstrous herself. Her face is distinguished and strong-featured in Gray's distinctive style but there's no doubt that she is a beautiful woman, meeting the eye of the voyeur, but an object of voyeurism nonetheless. Bella, according to the narrator of her story, her eventual husband Archie McCandless, is a woman who was reconstructed and brought back to life from the component parts of a twenty-six-year-old woman's body and the brain of the fetus she was pregnant with when she died. The book purports to be a true story, told by McCandless, in a manuscript »discovered« by Alasdair Gray himself. In McCandless's version of events, Bella's brain develops extremely rapidly from the brain of a toddler to the brain of a highly intelligent, mature and politically aware woman throughout the course of the novel; however, at the beginning of the story, and in particular when McCandless first meets and becomes entranced by Bella, there's a sense that the juxtaposition of

3 Ibid., p. 5.

4 L. Lochhead: Blood and Ice, p. 34.

her adult body and child's mind is part of what gives her such otherworldly beauty. McCandless remarks on the fact that although »[Bella's] tall, beautiful, full-bodied figure seemed between twenty and thirty years, her facial expression looked far, far less«.⁵ In this way, at the beginning of the book at least, Bella could be read as an uncomfortably infantilised woman. She is also implicitly desired by her creator, Godwin Baxter, known affectionately as »God«; however, she scorns him immediately for McCandless, a man of her own choosing. According to Bella, »I can't do it with God and that's what's making him miserable«.⁶ The implication here is, that in creating Bella, Godwin had the explicit intention of creating a sexual partner – hence his »misery«. However, as Christie March argues, Bella »can't«⁷ conceive of the man who brought her into the world as a potential lover, aware of the incestuous undertones of a sexual relationship between herself and Godwin (March, 340) and possessing the agency to deny it.⁸ Bella's agency over her own sexuality is given a great deal of focus in the novel. Interestingly, and unlike other examples I will be looking at in this essay, Bella is not shamed or derided for her libido. In fact, *Poor Things* takes a kind of wild hedonistic pleasure in cataloguing her exploits, giving sections of the book a tone of joyful, madcap comedy. However, the contrast between her newness to the world – i.e., her childishness – and her hypersexuality is prominent and often used for comic effect, something that occasionally leaves an unpleasant taste in the mouth. Describing a night of passion with her first lover Duncan Wedderburn – a man she eventually exhausts sexually to the point where he ends up in a mental institution – she describes how she »wed wed wed wed him, wedding and wedding and wedding until he begged me no to, said he could give no more but he could and did«.⁹ She childishly refers to sex as »wedding«, evidencing her undeveloped brain in a very adult context. Bella is a woman unashamedly taking tremendous pleasure in her own sexuality, but her innocence and childish unworldliness are clearly linked to her sexual desirability. Innocence and girlishness are too often sexualised qualities in women, and Bella's monstrosity acts as a vehicle for an absurd degree of uncomfortable infantilisation. It is her monstrosity itself – a woman with an implanted fetus brain – that allows for this level of queasily sexist characterisation.

The plot of the book, however, actively follows Bella's political awakening – she travels, learns, and sees the world, and becomes an active socialist – and this is closely mirrored by her sexual awakening. Hers is a journey towards freedom of mind and body; the two are inherently interlinked. The unique nature of her being

5 Gray, Alasdair: *Poor Things*, London 1992, p. 29.

6 Ibid., p. 51.

7 Ibid.

8 Cf. March, Christie: »Bella and the beast (and a few dragons, too): Alasdair Gray and the social resistance of the grotesque«, in: *Critique* 43 (2002), pp. 323–346.

9 A. Gray: *Poor Things*, p. 154 (italics in the original).

– the fact that she hasn't spent a lifetime boiling in the same soup of misogyny and conservatism as the rest of the world, seems to enable this liberated position, as well as this ability to see the world for what it is. She is not beholden to norms of gender, sex, and culture, because her unique monstrosity enables her to be a blank slate.¹⁰ Her position so far outside the norm is what liberates her from societal limitations that might oppress other women – *because* she is monstrous, she gets to be a woman on her own terms. In this respect, she seems to counter the idea that womanhood would compound her monstrosity – it is her monstrosity that allows her such a liberated experience of being a woman.

However, the interaction between femaleness and monstrosity in *Poor Things* is an uneasy, and strangely reluctant one. When Bella is allowed to tell her own version of her story in a postscript, she refutes her husband's version of her, right down to the very idea of her being a reanimated twenty-six-year-old with the body of an unborn baby. She focuses far more on her character, her politics, her professional achievements – and not, like her husband's version of events, on her body. Bella claims this version is the truth. However, in another postscript, a fictionalised Alasdair Gray fact-checks the information both McCandless and Bella have provided. One of the facts that he clarifies is that when Bella died, her body was found to be twenty-six years older than her brain. It was Bella, and not McCandless, who was lying. Bella therefore does not quite have control over the narrative of her body, and is not in fact as liberated from shame as her sexuality suggests. In fact, the relinquishing of agency that these postscripts betray goes even further. We can deduce from her postscript that Bella made the choice to denounce the factual reality of her monstrous embodiment and wild sexuality, and instead portrays herself as someone more measured, more domestic; someone professionally successful, yes, and in a way that challenges Victorian norms, but also a respectable mother and wife. This points to a strange tragedy buried within *Poor Things*: that Bella would rather assimilate into society than accept herself as something grotesque.¹¹

The question of Bella's monstrosity in womanhood is a fraught one. *Poor Things* is a very, very on-the-nose *Frankenstein* pastiche, right down to Godwin Baxter being named for Mary Shelley's maiden name, but in Bella, the visible monstrosity of Frankenstein's Creature seems absent. Where the Creature is constantly described as hideous, we are constantly reminded of Bella's beauty. In fact, there is a kind of coyness to the book's presentation of Bella as anything monstrous at all. It's as if the reader is discouraged from thinking of her unnatural beginnings as being synonymous with bodily monstrosity. Indeed, the part of her that might be considered monstrous – her composite body, her resurrection from the dead – are what give her the wide-eyed innocence, lack of regard for societal norms and unusual carnal

10 Cf. C. March: Bella and the beast, p. 339.

11 Ibid., p. 341.

appetites: the things that she is sexualised for. Her unnatural creation is a means for her to be a fetishised other: a sexualised character, not a monsterised one, as if we cannot accept her as something sexual unless we deny the reality of her embodied otherness. It feels like there is a reticence to let a woman be monstrous, as if those two things would somehow contradict. Bella is a character who tries to deny her own bodily reality to fit better into her oppressive society; the sanitization of her monster body reflects this sentiment. In denying the monstrosity of her body, there is a little bodily autonomy that is denied to her, too. On one level, Bella's monstrosity allows her to be a radical and liberated woman; but on another, her sexualized womanhood prevents her from being a radical and liberated monster.

There is tremendous potential for the monster as a feminist image. In her essay *King Kong Theory* (2022), Virginie Despentes explores the idea of an affinity between the female and the monstrous, arguing that a monster is a thing that exists outside of patriarchy, outside of oppressive societal structures. The essay examines the emotional affinity experienced between the heroine of *King Kong* and the giant ape-monster itself, and compares this affinity to the freedom one feels in shrugging off patriarchal ideas of womanhood. Despentes argues that the monstrous Kong offers the heroine a kind of asexual, nonthreatening companionship in a shared space of »chaos that precedes gender«. ¹² To be accepted back into society, Despentes observes, the heroine must rip herself away from the part of her that empathises with the monster, the part of her that could be powerful and untethered like this creature. ¹³ It seems like this is what Bella Baxter – or rather, Victoria McCandless, to use her chosen married name – is doing when she rewrites her story to fit snugly into Victorian normative society. I can't help but wonder what *Poor Things* would have been like if Bella's liberation didn't come from the denial of her monstrosity, but instead from a celebration of it – if there were a similar affinity between her womanhood and her monsterhood.

II. Xanthippe the Golem

I want to compare Bella first of all with another relatively modern woman monster, one born from a similarly absurd and postmodern text, and one whose voracious sexuality closely mirrors Bella's – but one whose monstrosity complicates the feminism of her text even further. This female creature is Xanthippe the golem from Cynthia Ozick's *The Puttermesser Papers*, a strange episodic novel originally published as a series of short stories, concerning the misadventures of Jewish New Yorker Ruth Puttermesser, as she dabbles in the Kabbalah, rises to become mayor of New York,

12 Despentes, Virginie: *King Kong Theory*, London 2022, p. 101.

13 Ibid., p. 100.

loses everything and eventually dies. Crucially, she also half-accidentally creates a female golem along the way. Xanthippe is significant for being the only monster woman I'll be looking at in this essay to have been created by another woman, as well as for being, by her own estimation, the world's first ever female golem – although she accepts that some scholars may disagree – created from the earth in Ruth's houseplants in her New York City apartment, thus creating a unique site for the monstrous and feminine to interact.¹⁴

Although she comes to life child-sized and eager to serve her creator-mother, Xanthippe soon begins to grow larger and larger, and develop into an uneasy adulthood. Antonija Primorac identifies a trope of female man-made women, and argues that »any hint of agency is treated as an aberration and as indicative of monstrosity«,¹⁵ and in *The Puttermesser Papers*, this monstrous agency manifests as sexual agency. Soon, Xanthippe's defining character trait is her comical hypersexuality. Her appetites are not there to position her as an object of sexual desire, unlike the voyeuristic undertones in *Poor Things*, or indeed as a subject whose sexual desires we are meant to empathise with. Instead, she occupies the uneasy ground of being monsterised because of her sexuality. A key element of Golem folklore is that Golems keep growing and growing for as long as they live, and Xanthippe is no exception – her mother-creator is »periodically alarmed at what a large girl Xanthippe is growing into«,¹⁶ suggesting that even removed from the context of monstrosity, her largeness itself is troubling to Ruth's ideas of what a woman should be. After all, an oversized body is one that actively pushes against social norms for women, carrying with it an abject implication in that by being »oversized« it also, according to Marsh, »overconsumes and overexcretes«. ¹⁷ Hence this largeness, described as »frightening«, ¹⁸ provokes repulsion twofold, first by its abject implications, and second by – like the largeness and strength of Frankenstein's Creature – its implied masculinity and implied gender deviance.

Critically, Xanthippe's continuous, obscene growth, and the inhuman size that she eventually grows to, are tied thematically to her sexuality. As she grows, her li-

14 Ruth Bienstock Anolik argues the traditional figure of the Golem in Jewish culture could be read as »a veiled code for the woman in Jewish culture«. An unformed substance in the same way as women who are not married or who are not yet mothers. They are also, speechless and not fully able to participate in religious life. Anolik theorizes the fear of the unchecked golem comes from the fear of unchecked female sexuality. Cf. Anolik, Ruth Bienstock: »Reviving the Golem: Cultural Negotiations in Ozick's *The Puttermesser Papers* and Piercy's *He, She and It*«, in: *Studies in American Jewish Literature* 19 (2000), pp. 37–48; here p. 38.

15 Primorac, Antonija: »Gender, violence and contemporary adaptations of Frankenstein«, in: *Science Fiction and Television*, 11 (2018), p. 169f.; here p. 169.

16 Ozick, Cynthia: *The Puttermesser Papers*, London 1997, p. 88.

17 C. March: *Bella and the beast*, p. 329.

18 C. Ozick: *The Puttermesser Papers*, p. 98.

bido grows with her. Xanthippe's monstrosity comes primarily from her exaggerated size and inhuman appetites; this plays into ideas of bigness, fatness, and gluttony being synonymous with ugliness or unfemininity in women, and it is this exaggerated size, juxtaposed with descriptions of Xanthippe's exploits in the bedroom, that is designed to turn the reader's stomach. One of Xanthippe's conquests describes »how he had endured her size and force and the horror of her immodesty and the awful sea of her sweat«.¹⁹ This positions her clearly as a sexual threat: a repulsive, consuming being against whose desires no one can stand a chance. Interestingly, the man who »endures« her in this way becomes a key player in Xanthippe's eventual execution. The implication is that because this woman is disgusting and eroticised at the same time, the violence is against her is justified.

Out of any example I've included in this essay, Ruth and Xanthippe's creator-created dynamic most closely resembles a parent-child dynamic, although not necessarily one rooted in love and nurture. Xanthippe ultimately becomes responsible for her mother-creator's political downfall – Ruth's brief tenure as mayor of New York falls apart because of Xanthippe's actions; her daughter-creature »destroy[s] her utterly«.²⁰ If Xanthippe is to be read as Ruth's daughter, we could interpret this as a representation of women having to sacrifice ambition and success to be effective parents, a sacrifice that men are less often required to make. In this respect, this is an interesting way to use the golem to make a feminist commentary on motherhood. However, any reading of the novel as a feminist text is »problematized«²¹ by its treatment of Xanthippe. The narrative presents her as actively responsible for Ruth's downfall – specifically, this downfall is a consequence of Xanthippe's exaggerated sexuality, recalling Eve ruining Paradise with her own, very different »appetites«.²² Her lust and her promiscuity become more and more powerful until they spiral out of control, leading to a knock-on series of events that affect infrastructure and politics, until the city »is diseased with the Golem's urge«.²³ Her sexuality isn't just grotesque; it poses a real, tangible threat to society. This is the rigid conservatism at the root of the text; Xanthippe's negative impact on her mother's life, and wider culture, reads as a warning of the threat posed to society by deviant sexuality, and the shame of being a parent of a deviant child. Here, a monster has been created to reinforce the boundaries of acceptable womanhood. Ruth, and the text by extension, appears on some level to share the highly traditional religious views on female sexuality that the concept of a female Golem initially seemed like a subversion of.²⁴

19 Ibid., p. 122.

20 Ibid., p. 110.

21 R.B. Anolik: *Reviving the Golem*, p. 39.

22 C. Ozick: *The Puttermesser Papers*, p. 40.

23 Ibid., p. 109

24 R.B. Anolik: *Reviving the Golem*, p. 40.

Ruth's means of getting rid of this threat is to return Xanthippe to the dirt from whence she came. Heaven, or at least an afterlife of some sort, exist in the world of the text – Ruth eventually goes there – but Xanthippe is afforded no afterlife. She is turned back to dirt, reduced to inhuman filth. As Ruth performs the ritual to destroy her, Xanthippe begs: »O my mother! Do not send me to the elements!«²⁵ mimicking Christ on the cross pleading to the father-god that has forsaken him, and making plain the dreadful paradox of her existence; she has all the humanity of a child begging her parent to let her live, but she is made of gross, earthy materials. She is inhuman and abject in her very material essence. In her death, Xanthippe is reduced completely to this gross dehumanised material. In contrast to Bella Baxter never being able to truly embrace her base monstrosity, Xanthippe is unable to be free of it.

Like Bella, Xanthippe achieves a degree of agency over her body and her sexuality in her life of obscene growth and debauchery, but we as readers aren't supposed to cheer her on. For all that sexual liberation, she still ends up sexually shamed by the narrative, and the problems she creates are solved by reducing her to dirt. There's a sense of freedom afforded to her by her monstrosity, but unlike *Poor Things*, the text reads almost as a warning against this freedom. Xanthippe's plight captures something profound in its depiction of the way in which women's sexual desire is shamed; in creating a monster, Ozick creates an exaggerated non-conforming woman, and uses this monstrosity to punish and shame this woman to a cruelly exaggerated extent.

III. The Bride

Perhaps the first image that comes to mind when we conjure the idea of a man-made woman is Elsa Lanchester's iconic performance as the titular Bride in James Whale's *Bride of Frankenstein* (1935). But something becomes jarringly obvious when we compare her with her male counterpart, something that I think was put best by one of my undergraduate students when I showed my class a clip of the Bride coming to life for the first time. The comment was along the lines of, *so he's an actual monster and she's just like a hot girl*. There's an implicit explanation for this if one reads into the text; she's Frankenstein's second creation, he's already had one crack at it by now, and he's better at making his creatures more refined, more human-looking. But I think when it's examined in the context of our wider media landscape, it's abundantly clear that the female monster had to be a »hot girl«. Even when monstrous, even when uncanny and unhuman, the woman has to be desirable. Bella Baxter, a man-made, reanimated abomination, has to be sexy at the expense of her monstrosity – Xanthippe's sexuality is monstrous, but she is still hypersexualised. Even something like

25 C. Ozick: The Puttermesser Papers, p. 122.

the Xenomorph from *Alien*, about as inhuman a creature as you could conjure in your mind, has a gruesome sexuality; she has a mouth that is an amalgam of the male and female genitals: a penetrating vulva.²⁶ She is shiny, black and rubbery like fetish gear.

Lanchester's Bride is an indelible image from the first moments she's on screen, with her bridal hospital gown, her surgical stitch scars perfectly highlighting her jaw, and the most impressive beehive ever committed to any visual medium. Her movements are jerky, animalistic; there is something savage and frightened about her, something inherently inhuman that comes across in the wildness of her eyes and the intensity of her presence. The Bride is brought to life towards the end of the film, as beautiful and refined as her male counterpart is ugly and monstrous; she shuffles, entranced, almost longingly towards Frankenstein himself. The Creature presents himself to her, seemingly as a friend but implicitly as a lover. She rejects his amorous advances with a scream – and that's pretty much it. That's the extent of her screen time. She's there, primarily, as an object of beauty – wild-eyed, otherworldly beauty, but beauty nonetheless – to be looked at with love and desire by the Creature, by Frankenstein himself, and by us, the audience. She speaks no lines and dies off-screen in the same inferno as the Creature. He commits both himself and his would-be Bride to the fire, refusing to save her or himself, while letting Frankenstein and Elizabeth escape. His last words are to tell Frankenstein, on behalf of himself and the mute Bride, »we belong dead«.²⁷

In Mary Shelley's novel, the Bride is even less of a presence. In fact, she is never brought to life at all, existing as an unfulfilled dream of the Creature's, as an existential threat that hangs over the novel, and the point of no return that Victor Frankenstein has the choice to turn back from. Victor is charged by his Creature with creating for him a female mate, but in an instant of clarity, the thought of completing his work and bringing her to life strikes him suddenly as so repulsive and evil that Victor destroys his work – her body – before it is completed. The impulse to destroy his half-finished creation is spurred by the fear that »a race of devils might be propagated on the earth«²⁸ – that she, with her reproductive capabilities, poses a threat that the male creature on his own does not pose. This is a violent act of policing a woman's reproductive capabilities, like a gory parody of abortion restriction. Frankenstein also voices the fear that she »might turn with disgust from [the creature] to the superior beauty of man«.²⁹ Implicitly, if she rejects the creature because of his hideous appearance, she might pose a sexual threat to human men, maybe even Frankenstein

26 Cf. Creed, Barbara: *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London 1993, p. 116.

27 *Bride of Frankenstein*, 01:13:05.

28 Shelley, Mary: *Frankenstein: The Lynd Ward Illustrated Edition*, New York 1934, p. 189.

29 *Ibid.*

himself, like Xanthippe and the threat she poses with her terrible monstrous size to the men of New York. There is no sense of the Bride's physicality in the novel, no description of the unfinished woman's appearance, or size, but the subtext here is that she will have the same proportions and monstrous strength as the male creature, and Frankenstein would not be able to fight her off. The threat she poses is one of sexual violence, just like Xanthippe's.

When Victor destroys the Bride's unfinished body, it's extremely violent; »trembling with passion«, he »[tears] her to pieces.«³⁰ This destruction of a woman's body, described by Jack Halberstam as »bloody mess of dismemberment, a deconstruction of woman into her messiest and most slippery parts«³¹ constitutes the ultimate act of misogynistic violence; her promised personhood denied to her, her body reduced to so much meat, like Xanthippe being turned to dirt. Halberstam argues there is a subtext of rape to this attack, a »radical indifference« to the sanctity of the Bride's body.³² Eric Robertson takes this idea of a symbolic rape even further, imagining the sound of the half-finished body being ripped apart and positing: »[t]he sound of Victor tearing apart the flesh of the female companion is the sound of a passionate kiss; of parted, penetrated lips, and tongues lubricated by saliva – all fleshy protrusions penetrating open body cavities.«³³ (70). There is sexual pleasure to be found in this brutalisation. Her body is reduced to its most base and abject reality, with an aftertaste of violent sexuality.

There is a strange contradiction to the female body's place in abjection. On one hand, the incongruity between the objectified, idealised female body and the gory reality of the abject inside is a jarring one. In *Women and Other Monsters*, Jess Zimmerman writes that »[c]ontemplating how this object of desire is also full of farts, sweat, germs, and pee is like picking up a Faberge egg and realizing it's been packed with rotting meat [...]«. ³⁴ This reminds me of Bella and the reticence to embrace her grotesquery. And yet at the same time, the female body as viewed through a misogynist lens is often portrayed as inherently abject. Cultural critics have argued that the very fact of female sexuality having the power to bring out base impulses in men leads to desire and hatred being projected onto the female body simultaneously,³⁵

30 Ibid., p. 189f.

31 Halberstam, Judith: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, London 1995, p. 47.

32 Ibid., p. 48.

33 Robertson, Eric: »Volcanoes, guts and cosmic collisions: the queer sublime in Frankenstein and Melancholia«, in: *Green Letters* 18 (2014), pp. 63–77; here p. 70.

34 Zimmerman, Jess: *Women and Other Monsters: Building a New Mythology*, Boston 2022, p. 51.

35 Cf. Lawless, Elaine J.: »Woman as Abject: Resisting Cultural and Religious Myths That Condoned Violence against Women«, in: *Western Folklore* 62 (2003), pp. 237–269; here p. 245.

embodying an abject, repulsive sexuality – Xanthippe, eroticised and shamed at the same time.

The Bride of Frankenstein seems to embody this contradiction. She is made of the same stuff as Frankenstein's first Creature, and carries the same connotation of death, decay and base corporeality; however, while we get the gory details of the Creature's genesis, like the stealing of body parts from graves, her creation lacks the same filthy, gory description – in fact, her body is barely described at all. This seems to imply that the fact of her being a female contradicts the gory monstrosity of her bodily reality, like the coyness surrounding Bella Baxter's grotesquery. However, the horror Victor experiences at the thought of creating her, as well as the violent misogynistic verve of her destruction, colours her as something inherently disgusting and threatening. The Bride's femaleness seems to oppose abjection, and yet she is inherently abject by virtue of being female. In many ways, the Bride is the misogynist abjection of the female body taken to its most extreme conclusion. What's more, the lowliness of her female being compounds the gore of her; however terrible the Creature is, her own horror is compounded by having been built as an accessory to him, as Eve was to Adam. Here we see the strongest echoes of Liz Lochhead's Mary Shelley, »ten times more hideous than [her] male counterpart«. ³⁶ »For if«, as Steven Vine observes, »the monster is a deformed figure of man, the monsteress is the figure of a deformed figure, the disfiguration of a disfiguration«. ³⁷

Another troubling image of the Bride appears in Nick Dear's stage adaptation of *Frankenstein*, most famously staged in 2011 by Danny Boyle and starring Johnny Lee Miller and Benedict Cumberbatch, swapping nightly between playing the Creature and the Doctor. »The Female«, as she is described in the playscript, is presented by Frankenstein to the Creature before she's quite brought to life, like a robot that hasn't been booted up yet; she can move, but there's no capacity for speech or interaction with what's going on. Implicitly she is an ambulating body without interiority. What follows is a scene where Frankenstein and the Creature give their appraisals of the woman's body, Frankenstein commenting on his own sexy workmanship: »Look! Exquisitely constructed, don't you agree? Look at her cheeks, her lips, her breasts! Who would not desire those breasts?« ³⁸ The language here deliberately presents her as an object, in the most literal sense: Frankenstein admires the »construction«, as if he were talking about a table he had built, proceeding to comment on the most sexualised parts of her body, particularly drawing the monster's attention to »those breasts« – *those* breasts, not *her* breasts – reducing her to component parts, an object made of other objects. In the Danny Boyle staging, the Female is naked for most of

36 Lochhead: *Blood and Ice*, p. 34.

37 Vine, Steven: »Filthy types: *Frankenstein*, figuration, femininity«, in: *Critical Survey* 8 (1996), pp. 246–258; here p. 256.

38 *Frankenstein* (adapted by Nick Dear, Royal National Theatre, London 2011) 01:24.55.

this exchange. It comes across as two men commenting on the sexual desirability of an inanimate, vacant woman's body. Frankenstein begins to voice aloud his trepidations at the thought of creating a mate for his monster, suggesting »[s]he might say that she prefers to live with a man, not a monster«,³⁹ teasing the Creature that he should take the Female for himself, touching her flirtatiously and even kissing her unresponsive, non-consenting lips; using this woman's body as a means to infuriate the Creature. During this exchange, Frankenstein realises the Creature feels more passion towards this woman than he himself has ever been capable of, and so, motivated by jealousy and by fear, he proceeds to violently destroy the woman's body that he's just paraded as a sexual object, with the Creature watching. I understand this scene is self-aware and sexist on purpose to characterise Frankenstein as the unfeeling villain of the piece, but it nonetheless feels uncritical and lazy, and unforgivably sexually violent.

The Bride, in her many abject iterations, manages to embody the reality of being a woman in a fleshly body – her monstrosity serves to illuminate the ways in which the female body is objectified, dehumanised and at risk of violence. Unlike Bella, she is a creature that can never be separated from her grotesque corporeality, despite her beauty, and like Xanthippe being returned to dirt, can never escape the base nature of her physical being.

IV. The Creature

I was a teenager when I saw Danny Boyle's *Frankenstein* in a Glasgow cinema, broadcast by National Theatre Live. I was truly obsessed with the Shelley novel, in the way that only a teenager can be obsessed with something, and I remember leaving the cinema with a feeling of crushing disappointment for reasons I couldn't place at the time. I understand now that it was the gender politics of the play that made me feel like this. Oddly enough, when I think back on what it was about this play that made me feel so disheartened and disappointed, it is not the treatment of the Bride – the ›Female‹ – that comes to mind first. The aspect of this play that felt like such an insult was its treatment of the male Creature.

When the Creature kills Elizabeth, he rapes her first, to compound the vengeance he is taking on Victor. He rapes something that is Victor's property as an insult to Victor; implicitly, he penetrates her before Victor gets a chance to. After committing the extremely gendered act of violence, the Creature exclaims, »now I am a man!«⁴⁰ Now I am a man. I remember watching the Creature participating in misogynistic violence with a sinking feeling that I never felt when reading about

39 Ibid., 01:24:49.

40 Ibid., 01:42:50.

his murderous acts of revenge. The Creature had become something I had never considered him to be before. Now, he was a man.

I became obsessed with *Frankenstein* because I identified with the Creature. I empathised with him. This is one thing that is missing in Bella Baxter, in Xanthippe the Golem, and in the scant presence of the Bride herself; none of them speak to the alienation, shame and othering that are the byproducts of growing up female in a patriarchal world – particularly if, like me, growing up female also meant growing up queer. Bella feels too infantilised and objectified for female readers to see themselves in; Xanthippe is an object of ridicule and sexual shaming, and the Bride is a cypher, a frightening nonentity hanging over the text. The Creature is passionate, poetic, righteously angry, and screaming into the abyss of the world that has rejected, belittled, and shamed him. He feels, in short, a bit like a teenage girl.

This connection between womanhood and the Creature has been argued before. Two years after Alasdair Gray first published *Poor Things*, a then little-known poet and academic named Susan Stryker published her magnum opus *My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix* in *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Part memoir, part poem, part academic essay, *My Words to Victor Frankenstein* takes the radical stance of claiming an affinity between Stryker's own identity as a trans woman and the identity of Frankenstein's Monster. She writes: »I find a deep affinity between myself as a transsexual woman and the monster in Mary Shelley's Frankenstein. Like the monster, I am too often perceived as less than fully human due to the means of my embodiment.«⁴¹ Stryker's empathy with the Creature perhaps implicitly suggests a trans femininity to Frankenstein's Creature him/herself; an idea that might seem wildly radical, but in fact follows a fascinating trend of reassessing how the Creature has, as Judith Butler notes, an »excess of gender that fails to fit properly into ›man‹ and ›woman‹ as conventionally defined.«⁴² One of the most significant texts in Shelley's novel is *Paradise Lost*, an addition to the novel that seems to imply the Creature is a new Adam. But one of my favourite readings of the Creature by Sandra Gilbert and Susan Gubar reads into the book's symbolism to suggest otherwise:

[It] is Eve in whom the Satanically bitter gall of envy rises, causing her to eat the apple [...] it is Eve whose body, like her mind, is said by Milton to resemble »less/ His Image who made both, [...] In fact, to a sexually anxious reader, Eve's body might, like Sin's, seem [an] obscene version of the human form divine.«⁴³

41 Stryker, Susan: »My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix«, in: *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1 (1994), pp. 37–254.

42 Butler, Judith: »Afterword. Animating Autobiography: Barbara Johnson and Mary Shelley's Monster«, in: Barbara Johnson: *A Life with Mary Shelley*, Stanford 2014, pp. 37–52; here p. 48.

43 Gilbert, Sandra/Gubar, Susan: *The Madwoman in the Attic*, London 1979, p. 240.

Here, Gilbert & Gubar posit that Frankenstein's Creature is an Eve figure, to the extent that »Victor Frankenstein's male monster may really be a female in disguise«. ⁴⁴ The Creature can be read as a stand-in for the rejection and oppression of women's bodies by religious doctrine – the Creature, like Eve, finds himself made not in his creator's image, but instead in a body that is second-class, disgusting and monsterised. Looking at his own reflection for the first time, the Creature sees himself as »women have seen themselves (because they have been seen) as monstrous, vile, degraded creatures, second comers, and emblems of filthy materiality«. ⁴⁵

Frankenstein's Creature, this monstrous Eve, might represent the overlapping of femaleness and monstrosity better than any other of these monster-women. After all, the more a woman deviates from conventional ideas of femaleness, the more she is monsterised. The fact that we can identify with the monsterised femaleness even in this creature literally designed to have a male body goes to show there's something transgressive and transformative in this monstrous femininity, that can transcend bodily boundaries, and that will always, always refuse its creator's dominion. In this way, in compounding gender and monstrosity, Frankenstein's Creature achieves something that Bella Baxter never quite manages; he/she expands our notions of what it is to be a woman.

V. Conclusion

I want to return to Virginie Despentes' idea of the »chaos that precedes gender«, and the way that monstrosity seems to promise a tantalising escape to this glorious chaos of a world before patriarchy. I have a great deal of affection for *Poor Things* as a novel, but Bella Baxter is not a creature of pre-gender chaos. She is a woman whose monstrosity is limited by her femaleness, and thus her agency, her depth and scope as a feminist character is limited in turn. Bella, despite the tremendous fun of her journey through a genuinely imaginative and boundary-pushing story, will always feel like a bit of a cop-out.

Bella, Xanthippe and the Bride have something significant in common in their monstrosity. They are constructed bodies, constructed to be perceived as female, and living under a patriarchal society which is itself a construct – a set of boundaries dreamt up and enforced by repetition. ⁴⁶ The constructed female monster acts therefore as the perfect microcosm of what it is to be a woman under the constructed power of patriarchy. It's fascinating that so many woman monsters reinforce the boundaries of sexism and gender conformity that exist in real life, especially when

44 Ibid., p. 237.

45 Ibid., p. 240.

46 Cf. Butler, Judith: *Bodies That Matter*, London 1993.

the real strength in a monster is to push at those boundaries, to scratch and bite at the shackles that hold women and gender non-conforming people down. At their best and most transgressive, these monsters, perhaps including Frankenstein's Creature himself (or herself) inspire us by embracing their monstrosity, and pushing against the boundaries of what we understand women to be – beckoning us to join them in the void.

Movies

Bride of Frankenstein (USA 1935, D.: James Whale)

Poor Things (GB 2023, D.: Yorgos Lanthimos)

Frankenstein (GB 2011, D. Danny Boyle)

IV. Poetiken und Verfahren des Schreckens

Wahnsinnige Angst und angstvoller Wahn

Schauerliterarische Emotionsrepräsentation in Ludwig Tiecks *Der Runenberg* und *Liebeszauber*

Jakob Baur und Lars Koch

Ludwig Tieck hat Angst. Ganz ausdrücklich fürchtet er sich davor, wahnsinnig zu werden. Nachdem er in einem Brief an Wilhelm Wackenroder¹ in bildgewaltiger Sprache seinen angstgetriebenen nervlichen Zusammenbruch schildert, der ihn im Anschluss an die nächtliche Lektüre von Carl Grosses Geheimbundroman *Der Genius*² erfasst hatte, reflektiert er seine persönliche Befindlichkeit angesichts der vermeintlichen Ansteckungsgewalt des Schauerromans nochmals explizit: »Dieser Vorfall hat die Besorgniß, die ich Dir schon ehemdem mitgetheilt habe und die mir so fürchterlich ist, daß ich nehmlich w a h n s i n n i g werden möchte, um vieles vermehrt, um vieles wahrscheinlicher gemacht.«³

Zwar fasziniert Tieck – ganz typisch für die romantische Sehnsucht nach schöpferischen Überschreitungen der profanen Alltagswirklichkeit⁴ – Verrücktheit als eine alternative Perspektive, in der das Verhältnis von Mensch und Welt als etwas aufscheint, das nicht selbstverständlich gegeben ist. Allerdings misslingt ihm die Temperierung des Schauers zum ästhetischen Genuss. Dieser kippt in einen psychosomatischen Ausnahmezustand, der kaum vom psychischen Apparat kontrollierbar scheint:

Ich war auf einige Sekunden hin wirklich w a h n s i n n i g. [...] Sobald ich die Augen zumachte, war mir als schwämme ich auf einen Strom, als löste sich mein Kopf ab und schwämme rückwärts, der Körper vorwärts, eine Empfindung die ich sonst noch nie gehabt habe, wenn ich die Augen aufmachte, war mirs, als läg ich in einem weiten Todtengewölbe, drei Särge nebeneinander, ich sehe deutl. die

- 1 Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch Kritische Ausgabe, Band II: Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten, Das Kloster Netley, Lebenszeugnisse, hg. von Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, S. 47–58.
- 2 Grosse, Carl: *Der Genius*. Aus den Papieren des Marquis C^s von C^{**}, 4 Bde., Halle 1791–1794.
- 3 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 50.
- 4 Vgl. hierzu etwa Schmitz-Emans, Monika: Einführung in die Literatur der Romantik, Darmstadt 2004, S. 36f.

weissen schimmernden Gebeine, alles dehnte sich in eine fürchterliche Länge, alle meine Glieder waren mir selbst fremd geworden und ich erschreckte wenn ich mit der Hand nach meinem Gesichte faßte.⁵

Vor dem Hintergrund des Wackenroder-Briefs kann es wenig überraschen, dass die literarische Kartierung der Kontaktlinie zwischen Kreativität, Wahnsinn und Angst zu den wiederkehrenden, zentralen Themen Tiecks gehört. Bereits seiner frühen Schauererzählung *Abdallah* von 1792 stellt er ein Shakespeare-Zitat aus dem *Somnachtsstraum* voran, das die Verbindung von Wahnsinn und Poesie als eine Epistemologie des Unbekannten und Unbegreiflichen im Sinne von »a fine frenzy«⁶ adressiert. *Abdallah* ist ein Text aus dem Frühwerk, das insgesamt stark unter dem Einfluss der populären Schauerliteratur des späten 18. Jahrhunderts und insbesondere von Grosses *Genius* steht.⁷ Die Erzählung lässt sich darüber hinaus aber auch als eine zunächst noch tentative Umsetzung der poetologischen Überlegungen des jungen Tieck lesen, der Unbestimmtheit der Emotion »Angst« ästhetisch habhaft zu werden und ihr literarisch eine Form zu verleihen. Tiecks schauerliterarische Auseinandersetzung mit den Phänomenen wahnsinnigmachenden Grauens und schreckenerregenden Wahns erreicht dann mit den Märchen *Der Runenberg* (1804/1812) und *Liebeszauber* (1812) einen konsequent gesteigerten Grad der Komplexität und Kunstfertigkeit.⁸ In diesen beiden Texten, so die zentrale These der nachfolgenden Überlegungen, dient poetisierte Angst der literarischen Markierung einer prekären Subjektivität, die sich der eigenen Fragilität mehr und mehr bewusst wird. Der literarisierte

5 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 49.

6 »The poet's eye, in a fine frenzy rolling,/Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;/And, as imagination bodies forth/The forms of things unknown, the poet's pen/Turns them to shapes, and gives to airy nothing/a local habitation, and a name.« Tieck, Ludwig: »Abdallah. Eine Erzählung«, in: Ders.: Schriften, Band 1: 1789–1794, hg. von Achim Hölter, Frankfurt a.M. 1991, S. 253–447; hier S. 254.

7 Vgl. Kremer, Detlef: »Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen)«, in: Claudia Stockinger/Stefan Scherer (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 2011, S. 497f. Ein anderes thematisch exemplarisches und mit faktuellem Anspruch auftretendes Werk der Wahnsinnsschauerliteratur ist Spieß, Christian Heinrich: Biographien der Wahnsinnigen, 4 Bde., Leipzig 1796.

8 Tieck, Ludwig: »Der Runenberg«, in: Ders.: Schriften, Bd. 6: Phantasia, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 184–209; Tieck, Ludwig: »Liebeszauber«, in: Ders.: Schriften, Bd. 6: Phantasia, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 210–246. Dass Tiecks Faszination über den »muthwilligen Wahnsinn« einer Transgression »selbsterfundene[r] Gesetze« durch den Menschen kein bloßes Jugendphänomen darstellt, belegt der Vorbericht zur zweiten Lieferung seines *William Lovell*. Vgl. Tieck, Ludwig: »Vorbericht zur zweiten Lieferung«, in: Ders.: Ludwig Tiecks Schriften, Bd. 6: William Lovell. Erster Theil, Berlin 1828, S. v-liv; hier S. xx.

Wahnsinn erscheint dabei als psychischer Resonanzraum der drastischen Denormalisierungserfahrung einer nicht zu kontrollierenden Angst und verweist zugleich auf die Angst des sich selbst fragwürdig gewordenen Subjekts davor, dem Wahnsinn anheimzufallen.

I. Geschichte und Erzählen von Schrecken und Umnachtung – Theoretische Reflexion eines historisch-literarischen Angst-Wahn-Komplexes

Dass ein Text über den Wahnsinn Angst auslösen könnte, oder dass die literarische Angst Leser:innen verrückt machen könnte, ist keine unproblematische Vorannahme. Wenn ein solcher Wahn-Angst-Text dann auch noch im Modus der Fiktion gehalten ist, wie so oft in der Schauerliteratur um 1800, dann stellt sich nicht zuletzt unter literaturtheoretischen Vorzeichen die Frage umso dringlicher, welcher Status der geschriebenen und erlesenen Angst überhaupt aus welchen Gründen zugeordnet werden kann. Unter dem Stichwort des »Fiktionsparadox«⁹ wird seit Jahrzehnten die Emotionalität von Literatur diskutiert.¹⁰ Da das Paradox fiktiver Emotion allerdings seinerseits auf der historischen Prämisse eines inzwischen selbst randständig gewordenen Kognitivismus beruht,¹¹ sei hier eine theoretische Neu-Perspektivierung literarischer Angst vorgeschlagen. Lohnenswert erscheint es, Gefühlsäußerungen im literarischen Text ausgehend von ihrer poetisch-sprachlichen Form als eine schauerliterarische Emotionspraktik des Repräsentierens von Angst zu historisieren.¹² Dabei geht es darum, die vorfindbaren sprachlichen Ausdrucksweisen von Angst in einem literarischen Text nicht einfach als gegeben hinzunehmen, sondern den emotionshistorisch zu kontextualisierenden Prozess des Formens sprachlich-

- 9 Vgl. hierzu zuletzt: Konrad, Eva-Maria/Petraschka, Thomas/Werner, Christiana: »The Paradox of Fiction – A Brief Introduction into Recent Developments, Open Questions, and Current Areas of Research, including a Comprehensive Bibliography from 1975 to 2018«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 193–203.
- 10 Prominent erstmals in Radford, Colin/Weston, Michael: »How can we be moved by the fate of Anna Karenina?«, in: *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes* 49 (1975), S. 67–93.
- 11 Vgl. dazu kritisch Vendrell Ferran, Íngrid: »Emotion in the Appreciation of Fiction«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 204–223.
- 12 Ausgehend von Scheer, Monique: »Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion«, in: *History and Theory* 51/2 (2012), S. 193–220. Vgl. hierzu auch Haasis, Lucas/Rieske, Constantin: »Historische Praxeologie. Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.): *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangen Handeln*, Paderborn 2015, S. 7–54; sowie: Baur, Jakob: »Angst machen. Zur Praxeologie von Schauerliteratur um 1800«, in: Angela Genarelli (Hg.): *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, Berlin/Boston 2024, S. 25–44.

literarischer Muster zu berücksichtigen. Dieser gemäß der neueren Praxistheorie sprachlich und materiell fundierte, wissensbasierte und musterhafte Routinen ausbildende Prozess¹³ manifestiert sich in dem beschreibbaren, hinreichend stabilen Schema einer ›Form‹.¹⁴ In einer historisierenden Anlehnung an den *New Formalism* können solche formalen Muster als historische Emotionspraktiken der Angst konzeptualisiert werden, die die Affordanz besitzen, auf der Ebene des literarischen Textes Angst nachvollziehbar zu repräsentieren und potenziell zu evozieren.¹⁵ Konstitutiv für die sprachliche Kondensation literarisch-formender Emotionssignifikation im Sinne von *Writing Angst* ist dabei eine schemenhafte Unter- und Unbestimmtheit, die eine hinreichende Intelligibilität gewährleisten kann und gleichzeitig einen interpretatorischen Spielraum für subjektiv-emotionale Investitionsoptionen offenhält. Nach diesem hier maßgeblichen, praxeologischen Verständnis ist für die literarischen Formgebungsverfahren der Schauerliteratur nämlich entscheidend, dass sie ihren Gegenstand in seiner Unbestimmtheit mit der nötigen Komplexität – etwa durch körperliche Symptomcodes und literarische Konventionen – versehen, damit ein Nachvollzug der literarisch geformten Angst durch Leser:innen in ihren gefühlsgeschichtlichen Kontexten sichergestellt ist. Zugleich muss aber ein unbestimmter semantischer Rest – etwa durch schemenhaftes Erzählen und narrative Leerstellen¹⁶ – gegeben bleiben, der in einem immersiven Lektürekontext das individuelle Nachempfinden von Figurenängsten, im Sinne von eigenem Mitfühlen durch die Leser:innen ermöglicht.

Voraussetzung dafür, dass Texte ›Angst machen‹ können, ist darüber hinaus die grundsätzliche Möglichkeit des Transfers von Angst der »Lesewelt« zu einer Angst der »Lebenswelt«.¹⁷ Diese ergibt sich aus einem Loop zwischen Text und Lektüre, der sich in beide Richtungen als durchlässig erweist: »Beim Lesen sind die auf fiktive Figuren und Sachverhalte bezogenen Gefühle und die Gefühle in eigener Sache miteinander verschränkt.«¹⁸ Im Lesen eines literarischen Textes, so lässt sich argu-

13 Vgl. die Definition sozialer Praktiken nach Reckwitz, Andreas: »Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive«, in: Zeitschrift für Soziologie 32/4 (2003), S. 282–301; hier S. 282.

14 ›Form‹ hier verstanden in einem breiten Sinn nach Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2017.

15 Zur Affordanz schauerliterarischer Formen Angst darzustellen und auszulösen vgl. Baur, Jakob: »Angstaffordanz. Schauerliterarische Formen des Repräsentierens und Evozierens von Furcht in Carl Grosses *Der Genius* (1791–1794)«, in: Jutta Eming/C. J. Jones/Carolin Pape (Hg.): *Form und Affordanz. Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden 2024, S. 187–209.

16 Vgl. Lickhardt, Maren: »Schemen, Leerstellen und Räume der Angst – Narrative Strategien der Repräsentation und Evokation«, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 42/3 (2012), S. 147–160.

17 Demmerling, Christoph: »Von den Lesewelten zur Lebenswelt. Überlegungen zu der Frage, warum uns fiktionale Literatur berührt«, in: *Journal of Literary Theory* 12/2 (2018), S. 260–278.

18 Ebd., S. 264.

mentieren, aktualisiert sich eine affektive Stimmung als Effekt eines poetischen Affektkalküls.

Dieses Kalkül lässt sich über die Analyse des Spiels mit kulturell geteilten Genre-Erwartungen, den Einsatz von literarischen Verfahren und narrativen Strukturen, die Gestaltung von Erzählinstanzen usw. als affektive Affordanz des Textes beschreiben. Insofern ist das Schreiben von Angst als das textuelle Gestalten einer emotionalen Form darauf ausgerichtet, einen Ausgangspunkt für subjektive Imaginationen des Schrecklichen anzubieten, die sich vor dem Hintergrund zeitgenössisch relevanter Furchtbarkeitsszenarien – »paradigm scenarios« von Emotionen¹⁹ – im Prozess der Lektüre konkretisieren. Ein solches Affektkalkül kann dann aufgehen, wenn das in einem Text entworfene Angstszenario einerseits diskursiv nachvollziehbar ist, also einen realweltlichen Anknüpfungspunkt bietet, so dass es für eine größere und in sich differente Leser:innenschaft hinreichend plausibel erscheint. Andererseits muss es hinsichtlich seiner innerdiegetischen Dynamisierung über Körpersignale, temporale Rhythmisierungen und atmosphärische Arrangements so evoziert werden, dass sich die Möglichkeit einer Positionierung und Kooperation der Leser:innen einstellt, die ihrerseits »im Akt des Lesens« an der rezeptiven Übersetzung und der Nachfühbarkeit der evozierten Angst mitarbeiten müssen.²⁰

In der Zeit um 1800 ist geistige Umnachtung als Teilaspekt des »Anderen der Vernunft«²¹ ein hochdynamisches Angstfeld, das nicht nur Ludwig Tieck erschauern lässt, sondern das mit der *Erfahrungsseelenkunde* und der Philosophischen Anthropologie ganze Diskursformationen energetisiert.²² Wahn und Angst stellen in ihrer Wechselseitigkeit – Angst kann Wahn auslösen und umgekehrt macht der Wahnsinn Angst – für das aufklärerische Vernunftideal als dessen »Anderes« eine immense Herausforderung dar und provozieren die Aufklärungsanthropologie in vielfältiger Hinsicht:

-
- 19 Vgl. Sousa, Ronald de: *The Rationality of Emotion*, Cambridge 1987, S. 181–183. Zur tieferen theoretischen Reflexion der Ontologie und Objektivität von »Emotion Writing« vgl. Knaller, Susanne: »Emotions and the Process of Writing«, in: Dies./Ingeborg Jandl/Sabine Schönfellner/Gudrun Tockner (Hg.): *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Bielefeld 2017, S. 17–28.
 - 20 Vgl. hierzu immer noch zentral Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976.
 - 21 Vgl. Böhme, Hartmut/Böhme, Gernot: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a.M. 1983.
 - 22 Für einen umfassenden Einblick vgl. die Beiträge in Eckardt, Georg/John, Matthias/van Zantwijk, Temilo/Ziche, Paul (Hg.): *Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft*, Köln 2001. Direkt auf Tieck bezogen vgl. zudem Zelle, Carsten: »Empirische Psychologie und ästhetischer Überschuss in Tiecks frühen *Straußfedern*-Erzählungen (*Der Psycholog* u.a.)«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 161–176.

Die Bestimmung und Hierarchisierung der menschlichen Vermögen – Verstand, Einbildungskraft, Begehrungsvermögen –, die Verteilung der energetischen Besetzungen, die Unterordnung der sinnlichen Wahrnehmungen unter den Verstand, das Verhältnis zwischen dem eigenen Leib und den Affekten, die Grenzziehungen zwischen Erkenntnis und Wahn, die Kontrollbeziehungen zwischen Moral und Trieb, die Modellierungen des Begehrens in den organisierten Räumen von Familie und Arbeit – all dies, was Bestimmungsstücke des vernünftigen Selbstseinkönnens für jetzt und immerdar zu sein scheinen, mußte kollektiv und individuell durchgesetzt werden.²³

Für Tieck ist dieselbe angstbesetzte Beschäftigung mit den Nachtseiten des Vernunftmenschen belegt, als er sich mit Wackenroder im Bayreuther Irrenhaus diesem Anderen aussetzt: »Man muß wirklich die Menschheit bis dahin verfolgen, wo sie unkenntlich wird, in keinem Gewande muß man den Bruder verschmähen.«²⁴ Die literarischen Repräsentationen des spätaufklärerischen Angst-Wahnkomplexes, den die Provokation des ›Anderen der Vernunft‹ konturiert, sind in den Texten Ludwig Tiecks insofern von besonderer epistemischer Relevanz, als sie eine experimentelle Versuchsanordnung darstellen. In ihnen gerät die Angst vor dem Wahn nicht nur deskriptiv, sondern auch als eine Emotionspraktik in den Blick, die nicht alleine Angstwissen vermittelt: Die Formen der Emotionspraktiken des *Writing Angst* affordieren hier über die bloße Repräsentation hinausgehend auch eine Evokation von Angst. Als spezifische Form, die in ihrer paradigmatischen Wissensbasiertheit und routinisierten Musterhaftigkeit auch Erfahrungen von Gefühl performativ ermöglicht, ist die geschriebene Angst sowohl für emotionshistorische wie auch literaturgeschichtliche Fragehorizonte relevant. Wo die *Erfahrungsseelenkunde* Angst primär beobachtet und als Bewegung des Gemüts registriert,²⁵ ermöglicht das literarische *Angst-Writing* einen Kontext spielerischen Experimentierens mit Wissensfiguren, Formen und Wirkweisen der Angst und entfaltet so ganz eigene epistemische Möglichkeiten.²⁶ Im Folgenden wird die Verschränkung von furchtbarer Lesewelt und angsterfüllter Lebenswelt an den Repräsentationen

23 H. Böhme/G. Böhme: Das Andere der Vernunft, S. 15.

24 W.H. Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe, S. 265. Zu diesem genuin psychologischen Interesse Tiecks und dessen literarischer Verarbeitung in der *Straußfedern*-Erzählung *Der Psycholog* vgl. John, Matthias: »Psychologen um 1800: ›denn sie sind jetzt nichtmehr so selten wie ehemals‹«, in: Eckardt, Georg/John, Matthias/van Zantwijk, Temilo/Ziche, Paul (Hg.): Anthropologie und empirische Psychologie um 1800. Ansätze einer Entwicklung zur Wissenschaft, Köln 2001, S. 111–131; hier S. 115ff.

25 Vgl. Stockinger, Claudia: »Pathognomisches Erzählen im Kontext der Erfahrungsseelenkunde. Tiecks Beiträge zu Nicolais *Straußfedern*«, in: Detlef Kremer (Hg.): Die Prosa Ludwig Tiecks, Bielefeld 2005, S. 11–34; hier S. 12f.

26 Vgl. Gamper, Michael: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010, S. 9–14; hier S. 11f.

und Spuren des historischen Angst-Wahnsinn-Komplexes in den *Phantasia*-Märchen *Der Runenberg* und *Liebeszauber* herausgearbeitet. Da beide Texte einerseits strukturelle und inhaltliche Parallelen aufweisen, andererseits aber innerhalb des *Phantasia* eine *Sequenz* bilden, lassen sich unterschiedliche Formen, Wissensfiguren und Muster des Wahn-Angst-Komplexes als Praktik schauerliterarischen Angstrepräsentierens nachvollziehen.

Wenn man Ludwig Tiecks explizit geäußelter Befürchtung, er würde wahnsinnig werden, jenseits einer immer mitlaufenden Selbststilisierung Glauben schenkt, überrascht es aufgrund der wechselseitigen Bezogenheit von Text und Kontext nicht, dass Angst und Wahn in der Erzählprosa des jungen Schriftstellers einen großen Raum einnehmen. Im Kontext der seelenkundlichen Diskursformation der Spätaufklärungszeit ist Tieck geprägt vom pathognomischen Literaturverständnis Karl Philipp Moritz',²⁷ in dem hinsichtlich der Praktik des Beobachtens das subjektive Empfinden des Eigenen mit der Lesbarkeit des Anderen konvergiert. So fordert Moritz hinsichtlich des eigenen literatur-anthropologischen Großprojektes programmatisch: »Von der geheimen Geschichte seiner eigenen Gedanken müßte er [der:die Beobachter:in] durch Gesicht, Sprache und Handlung auf die Seele anderer schließen lernen.«²⁸ Der Prozess des literarischen Erzählens zeichnet allerdings kein statisches Bild historischer Angst nach. Viel mehr vermag die poetische Sprache die Dynamik von Angst als Praktik zu adressieren und gleichzeitig die für den Gegenstand Angst charakteristische Dimension der Unterbestimmtheit zu kommunizieren.

II. Wurzeln, Runen, Zeichen – Tiefendimensionen von Angstinlichkeit in *Der Runenberg*

Ludwig Tiecks Märchen *Der Runenberg* markiert einen entscheidenden Paradigmenwechsel in der schauerliterarischen Emotionsrepräsentation um 1800. Während die populäre Schauerromantik des späten 18. Jahrhunderts ihre Schreckenswirkungen primär durch die Konfrontation mit identifizierbaren äußeren Furchtobjekten – seien es Gespenster, Verbrecher oder okkulte Phänomene – zu erzielen suchte, entwickelt Tieck eine radikal internalisierte Form der Angstdarstellung. Das *Writing Angst* wird hier zu einer Emotionspraktik, die nicht mehr auf der Externalisierung des Schrecklichen beruht, sondern das Grauen als konstitutives Element menschlicher Innerlichkeit erkundet. Zu dieser Innovation in der schauerliterarischen Er-

27 Vgl. C. Stockinger: Pathognomisches Erzählen, S. 16.

28 Moritz, Karl Philipp: »Vorschlag zu einem Magazin der Erfahrungsseelenkunde«, in: Ders.: Werke. Bd. 1: Dichtungen und Schriften zur Erfahrungsseelenkunde, hg. von Heide Hollmer/Albert Meier, Frankfurt a.M. 1999, S. 793–809, hier S. 801.

zählordnung gehört, dass der Wirklichkeitsstatus der erzählten Welt aufgrund einer zunehmend labilen, oftmals unzuverlässigen Erzählinstanz, die vor allem die subjektive Wahrnehmung einer Figur artikuliert, in konstitutiver Weise fragwürdig wird.²⁹

Diese innerlichkeitsbezogene Gestalt des *Writing Angst* dokumentiert sich in Tiecks *Runenberg* bereits in der ersten Schreckenserfahrung des melancholischen Jägers Christian, der als Reisender zwischen zwei Welten – jener der affektkontrollierenden Vernunft und jener der affektüberschießenden inneren Natur – präsentiert wird. Wichtig für die textimmanente Befragung der Angst ist dabei, dass Christian nicht aus eigener Entscheidung aus der wohltemperierten Ebene der bürgerlichen Ehe wiederholt in die raue Bergwelt aufbricht, sondern als ein von unbewussten sexuellen Begierden Getriebener, der sich als »seiner selbst nicht mächtig«³⁰ erfährt. Die Angst, die sich bei Christian dann einstellt, entsteht nicht durch eine äußere Bedrohung, sondern durch ein unerklärliches auditives Phänomen, das Christians bereits labiles psychisches Gleichgewicht erschüttert:

Christians Gemüt ward immer trübseliger, er [...] saß [...] missvergnügt und in sich versunken [...]. Gedankenlos zog er eine Wurzel aus der Erde, und plötzlich hörte er schreckend ein dumpfes Winseln im Boden, dass sich unterirdisch in klagenden Tönen fortzog, und erst in der Ferne wehmütig verscholl. Der Ton durchdrang sein innerstes Herz, er ergriff ihn, als wenn er unvermutet die Wunde berührt habe, an der der sterbende Leichnam der Natur in Schmerzen verscheiden wolle. Er sprang auf und wollte entfliehen, denn er hatte wohl ehemals von der seltsamen Alraunenwurzel gehört, die beim Ausreißen so herzdurchschneidende Klagetöne von sich gebe, dass der Mensch von ihrem Gewinsel wahnsinnig werden müsse (RB, S. 185f.).

Diese Episode illustriert exemplarisch Tiecks Transformation der schauerliterarischen Angstpoetik: Der Schreck des Protagonisten entsteht nicht durch ein physisch manifestes Furchtobjekt, sondern durch etwas im »unterirdisch« Verborgenen, das in einem mysteriösen »Innen« verschlossen bleibt und dennoch Christians »innerstes Herz« durchdringt.

Die hypertrophierte Innerlichkeitssemantik, die das metaphorische »Innerste des Innersten« zum eigentlichen Schauplatz des Grauens macht, verdeutlicht,

29 Stephan Matuschek nennt diesen Zug zum narrativen Spiel mit dem Postfaktischen das »epochale Ereignis des romantischen Fantastischen«, insofern die romantische Literatur nunmehr die tradierten motivischen Archive des Wunderbaren und Übernatürlichen »auf ganz neue Weise als Ausdrucksmittel realer menschlicher Psychologie« nutzt. Vgl. Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*, München 2021, S. 219.

30 L. Tieck: *Der Runenberg*, S. 187. Im Folgenden mit der Sigle RB unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

wie Tieck die charakteristische Unterbestimmtheit der Emotion Angst literarisch fruchtbar macht. Das unterirdische Winseln bleibt in seiner Ursache unerklärt und in seiner ontologischen Qualität unbestimmt – es könnte sich um ein natürliches Phänomen, eine übernatürliche Manifestation oder eine Projektion von Christians melancholischer Disposition handeln. Diese interpretatorische Offenheit ermöglicht jene subjektiv-emotionalen Investmentoptionen, die konstitutiv sind für Angst als notwendig unterbestimmten literarischen Gegenstand.

Die Schlüsselszene auf dem Runenberg führt diese Verinnerlichungsstrategie zur Vollendung und etabliert zugleich die zentrale Metaphorik der angsteinschreibenden Rune. Christians voyeuristische Beobachtung der nackten, »überirdischen Schönheit« und der rätselhaften Juwelentafel mündet in eine existenzielle Krise der Subjektivität, die in der physischen Einverleibung des mysteriösen Zeichens gipfelt:

Er faßte die Tafel und fühlte die Figur, die unsichtbar sogleich in sein Inneres überging, und das Licht und die mächtige Schönheit und der seltsame Saal waren verschwunden. Wie eine dunkle Nacht mit Wolkenvorhängen fiel es in sein Inneres hinein, er suchte nach seinen vorigen Gefühlen, nach jener Begeisterung und unbegreiflichen Liebe, er beschaute die kostbare Tafel, in welcher sich der untersinkende Mond schwach und bläulich spiegelte. Noch hielt er die Tafel fest in seine Hände gepreßt, als der Morgen graute und er erschöpft, schwindelnd und halb schlafend die steile Höhe hinunter stürzte (RB, S. 192f.).

Die magische Tafel fungiert hier als eine Art emotionaler Prägestempel, der sich dauerhaft in Christians Psyche einschreibt und dort als permanente Quelle der Angst innerlich wirksam wird. In Christians späterer Selbstbeobachtung wird deutlich, dass die Rune zur eigentlichen Chiffre der Angst avanciert:

[E]inmal in einer seltsamen Nacht, ist mir durch die Hand ein geheimnisvolles Zeichen tief in mein Gemüt hinein geprägt; oft schläft und ruht die magische Figur, ich meine sie ist vergangen, aber dann quillt sie wie ein Gift plötzlich wieder hervor, und wegt sich in allen Linien. Dann kann ich sie nur denken und fühlen, und alles umher ist verwandelt, oder vielmehr von dieser Gestaltung verschlungen worden. Wie der Wahnsinnige beim Anblick des Wassers sich entsetzt, und das empfangene Gift noch giftiger in ihm wird, so geschieht es mir bei allen eckigen Figuren, bei jeder Linie, bei jedem Strahl, alles will dann die innewohnende Gestalt entbinden und zur Geburt befördern, und mein Geist und Körper fühlt die Angst; wie sie das Gemüt durch ein Gefühl von außen empfangt, so will es sie dann wieder quälend und ringend zum äußern Gefühl hinaus arbeiten, um ihrer los und ruhig zu werden (RB, S. 201f.).

Die Substitution des Emotionsbegriffs »Angst« durch das »geheimnisvolle Zeichen« der Rune markiert eine bedeutsame Meta-Repräsentationsebene. Die furchteinflö-

ßende Rune kann metaphorisch für die angstmachende Schauerliteratur insgesamt stehen – als intelligibles und zugleich deutungsbedürftiges Zeichen, das Emotionen hervorrufen kann, ohne deren Genese vollständig transparent zu machen.

Diese semiotische Verdichtung der Angsterfahrung korrespondiert mit Tiecks Bestreben, die für den Gegenstand Angst charakteristische Dimension der Unterbestimmtheit literarisch zu kommunizieren. Die Rune als »Gift«, das »plötzlich wieder aus dem Dunkel innerer Tiefenebene hervorquillt«, evoziert dabei jene Unvorhersagbarkeit und Unkontrollierbarkeit, die Angst als Emotion auszeichnet. Zugleich verweist die Metapher des Sich-Wegens »in allen Linien« auf die graphische Materialität der Schrift selbst – die Rune wird zur *mise en abyme* des schauerliterarischen Textes, der seine eigenen Wirkungsaffordanzen thematisiert.

Bemerkenswert ist darüber hinaus der psychopathologische Konnex der geschlechtsmetaphorischen Codierung von Christians Angsterfahrung. In der Kommunikation mit seinem Vater beschreibt er seine Emotion mit Hilfe einer Semantik des »Empfangens« und der schmerzhaften »Geburt«. Diese Selbstfeminisierung in Form einer Selbstpathologisierung (»wie der Wahnsinnige«) erscheint als notwendige Bedingung dafür, dass Christian seine Emotionalität überhaupt verbalisieren kann – als ob das Erleben von Angst in der virilen Selbstbeschreibung nur über die Umwege von Okkultismus oder Pathologie, nicht aber direkt als Gefühl legitim wäre. Die feminisierende Metaphorik etabliert somit einen geschlechtlich codierten Zugang zur Emotionalität, der die kulturellen Restriktionen männlicher Gefühlsartikulation um 1800 reflektiert. Der Flachheit einer männlichen Angst steht im *Runenberg* eine auch körperliche Tiefendimension von Weiblichkeit gegenüber, die in der Projektion des männlichen Protagonisten aber umso bedrohlicher als Hort des Grauens empfunden wird.

Ein besonders innovativer Aspekt von Tiecks Angstliteratur liegt schließlich in der pathologischen Konstitution der diegetischen Furchtobjekte. Christians Angst resultiert nicht aus lokalisierbaren äußeren Bedrohungen, sondern konstituiert diese erst nachträglich durch pathologische Affizierung der Einbildungskraft. Die zweite Reise ins Gebirge, bei der er die Natur anfangs noch immer aus einer Position des Rationalisten heraus als etwas Beunruhigendes und Bedrohliches wahrnimmt, demonstriert diesen Mechanismus exemplarisch:

Seine Angst nahm zu, indem er sich dem Gebirge näherte. [...] Sehe ich nicht schon Wälder wie schwarze Haare vor mir? Schauen nicht aus dem Bache die blitzenden Augen nach mir her? Schreiten die großen Glieder nicht aus den Bergen auf mich zu (RB, S. 197)?

Die Angst hypersensibilisiert Christians Wahrnehmung und führt zur anthropomorphen Personifizierung der Gebirgslandschaft in der gleichzeitigen Grauenswie Begierdegestalt der überirdischen Schönheit. Das Gebirge wird damit im

konkreten Wortsinne zur ›Seelenlandschaft‹, in der sich aber das Subjekt-Objekt-Verhältnis und die entsprechenden Blickvektoren invertiert haben. Diese projektive Konstitution von Angstobjekten, die zurückzuschauen scheinen, verdeutlicht, wie innere Empfindungen die äußere Welt emotional transformieren, um eine zunächst unbegreifliche Angst nachträglich zu plausibilisieren.

Zum Startpunkt einer literaturhistorischen Trajektorie, die vom *Runenberg* über Büchners *Lenz* (1839) bis zu Döblins *Die Ermordung einer Butterblume* (1913) führt,³¹ wird Tiecks Erzählung durch den Umstand, dass Christian schlussendlich in den Bergen für das Flachland verloren geht. Zwar nimmt für ihn sukzessive das Gefühl des Unheimlichen ab, das ihn zunächst im Gebirge in Angst versetzt hatte. Dafür entfernt er sich aber emotional auch immer weiter aus der geordneten Welt der Ebene und der dort situierten Souveränität der Vernunft, um schließlich in den Wahnsinn abzugleiten. So kehrt er am Ende, nachdem er den imaginären Ruf des »Waldweib[s]« (RB, S. 204) vernommen hat, ein letztes Mal in die Berge zurück, verwahrlöst dort und kippt als Konsequenz aus dem Scheitern einer Balancierung von Kultur- und Natur-Pol vollends in den Ich-Verlust.

III. Distanz und Farbenspiele – Pathologien der Angst im *Liebeszauber*

Tiecks *Liebeszauber* intensiviert das schauerliterarische »Crescendo« des Grauens durch eine deutliche Distanzreduktion zur Leser:innenwirklichkeit. Während der *Runenberg* seine Angstintensitäten noch in der märchenhaften Topologie³² von ›wildem Gebirge‹ und ›bäuerlichem Landleben‹ ansiedelt, werden die Ängste nun in einer ›winterlichen Stadt‹ und auf einem ›frühsommerlichen Landgut‹ verortet – Schauplätzen also, die die Rahmenhandlung des *Phantasmus* parallelisieren und damit die Grenzen zwischen diegetischer und nicht-diegetischer Welt verschwimmen lassen. Diese Entzauberung der Schreckensszenarios führt paradoxerweise zu einer Intensivierung der Angstaffordanz, da die schützende Distanz aufgehoben wird, die im genuin Märchenhaften noch gegeben war.

Die Distanzreduktion manifestiert sich bereits in der explizit psychopathologischen Charakterisierung des Protagonisten: »Emil, ein reicher junger Mann von reizbarem und melancholischem Temperament«³³ wird als eine Figur präsentiert, deren Vertrauen auf die eigenen Wahrnehmungsleistungen sukzessive immer

31 Vgl. Koch, Lars: »Gott hilf meiner armen Seele bald!‹ Der Trieb als Angstmaschine in Döblins frühen Erzählungen«, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 4 (2015), S. 545–572.

32 ²⁹ Vgl. zur ›Topologie der Angst‹ Wolf, Burckhardt: »Raum«, in: Lars Koch (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2013, S. 148–156; insbesondere S. 151f.

33 L. Tieck: *Liebeszauber*, S. 210. Im Folgenden mit der Sigle LZ unter Angabe der Seitenzahl im Fließtext nachgewiesen.

intensiver erschüttert wird. Alles dreht sich dabei um das Auge als Organ der Erkenntnis, aber auch der Aneignung von Objekten, auf die sich der erkennende Blick des Subjekts richtet. Die These, dass es in der Literatur der Angst einen genuine Zusammenhang von Sehsinn, Blickregime und Verunsicherung der Wahrnehmung gibt, findet damit in *Liebeszauber* eine der ersten Belegstellen.³⁴ Emil stellt die Frage nach der epistemologischen Belastbarkeit der eigenen Wahrnehmung ganz direkt: »Sollte er seinen Augen trauen? War es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigene Einbildung gespenstisch vorübergeführt hatte?« (LZ, S. 227)

Im Gegensatz zu Christians märchenhafter Verzauberung im *Runenberg* werden Emils Ängste von Beginn an als klinische Polyphobie dargestellt. Roderichs »Diagnose« einer »Nervenschwäche« (LZ, S. 215) situiert Emils Furchtsamkeit im Kontext zeitgenössischer psychopathologischer Diskurse der Erfahrungsseelenkunde und markiert damit einen Wandel von der externen Verankerung der Angst in der topographischen Unterscheidung von Flachland und Gebirge im *Runenberg* zur internen Situierung der medizinischen Pathologisierung im *Liebeszauber*. Diese Verschiebung entspricht der historischen Entwicklung des Angst-Wahnkomplexes um 1800, in dem die geistige Umnachtung des Bewusstseins als Teilaspekt eines »Anderen der Vernunft« zunehmend zum Gegenstand wissenschaftlicher Beobachtung wird.³⁵

Mit dem *Liebeszauber* entwirft Tieck erstmals in der deutschsprachigen Literatur das Urbane als genuine Raum des Schreckens.³⁶ Emils Soziophobie gewinnt in der »ansehnlichen Stadt« (LZ, S. 211) zusätzliche Dynamik und manifestiert sich als vielschichtiger Polyphobie-Komplex, der akustische, visuelle und taktile Ängste umfasst. Besonders deutlich wird dies in Emils Reaktion auf die Straßenmusik. Ihn

34 Insgesamt erweist sich *Liebeszauber* damit als einer der Prä- und Referenztexte für E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Aber auch historisch viel später situierte Resonanzkonstellationen fallen auf. So erinnert die Invertierung der Blickkonstellation in der Szene des Ritualmords, in der Emil ein »grün funkeln des Auge« auf sich gerichtet findet (s.u.) nicht zufällig an Jacques Lacans Angsttheorie im berühmten *Seminar X*, in dem der nicht lesbare Blick des Facettenauges einer Gottesanbeterin zur Metapher der Angsterfahrung wird. Vgl. hierzu Widmer, Peter: »Angst und Furcht«, in: Marion Tiedtke/Thomas Kisser/Daniela Rippl (Hg.): *Angst. Dimensionen eines Gefühls*, München 2011, S. 11–23.

35 Zu dieser Entwicklung von Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783–1793) bis zur romantischen Medizin, wie sie Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) entfaltet, vgl. Titzmann, Michael: *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*, hg. von Wolfgang Lukas/Claus-Michael Ort, Berlin/Boston 2012; vgl. hierzu auch den Beitrag von Stephan Brüssel in diesem Band.

36 Marianne Thalmann setzt den *Liebeszauber* damit als Anfangspunkt der modernen Form des »Stadtmärchens«, wie es als Sub-Genre in der Nachfolge Tiecks von E.T.A. Hoffmann oder auch Edgar Allan Poe weiter entfaltet wird. Vgl. Thalmann, Marianne: *Romantiker entdecken die Stadt*, München 1965, S. 27–32.

stört »diese schreckliche Musik selbst, dies Umherwirbeln weniger Töne in widerlicher Schnelligkeit, in jenen vermaledeiten Melodien, die sich unserm Gedächtnisse, ja ich möchte sagen unserm Blut unmittelbar mitteilen« (LZ, S. 214f.).

Die musikalischen Tonreihen werden für Emil zu akustischen »Gespenstern, Larven und Furien«, die ihn umflattern und »mit entsetzlichem Lachen« (LZ, S. 215) angrinsen. Diese Synästhesie des Schreckens – wo Töne zu visuellen Bedrohungen werden – zeigt die vollständige Durchdringung seiner Wahrnehmung durch die Angst und illustriert, wie die urbane Kakophonie zur Projektionsfläche für pathologische Ängste wird.³⁷

Die innovative Qualität von Tiecks Angstrepräsentation wird besonders in Emils reflexiver Artikulation seines Verhältnisses zu den eigenen Ängsten deutlich. Die Angst erweist sich als paradoxe Struktur der Selbstkonstitution:

Für denjenigen aber, dem die Empfindung des Ekels und des Abscheus, dasselbe unennnbare Grauen, wie mir, bei ihrem Anblick in der Seele aufgeht und durch sein ganzes Wesen zuckt, sind diese gräßlichen Untiere, wie Kröten und Spinnen, oder gar die widerwärtigste aller Kreaturen, die Fledermaus, nicht gleichgültig und unbedeutend, sondern ihr Dasein ist dem seinigen auf das feindlichste entgegengesetzt (LZ, S. 215).

Die Angst wird zu Emils spezifischer Form des In-der-Welt-Seins. Indem er sich vor den »abscheulichen« Objekten fürchtet, vergewissert er sich seiner eigenen Existenz – als bedrohtes, aber dadurch sich selbst in seiner Existenz wahrnehmendes Bewusstsein. Lange vor Heideggers fundamentalontologischer Analyse der Angst als Grundbefindlichkeit wird diese hier zur Leitemotion einer spezifischen Daseinsweise, in der sich das Selbst in seiner Bedingtheit und Endlichkeit erfährt.

Was Emil, dem alles und insbesondere menschliche Gesellschaft zuwider ist, durchaus Lust bereitet, ist das voyeuristische Beobachten seiner Nachbarin. Obwohl es ihn gleichzeitig »seit Wochen [...] gedrückt und geängstigt ha[t]« (LZ, S. 212) beschäftigt ihn nichts so sehr wie die sich zunächst in Blicken erschöpfende, einseitige Beziehung zu seiner »unbekannten Geliebten« (LZ, S. 217), wie sie in der Nullfokalisierung des autodiegetischen Erzählers indirekt vermittelt von Emil insgeheim genannt wird. Seine Gefühle für dieses »schöne[] Wesen«, das er der Logik des Voyeurs gemäß zur »teure[n] Gestalt« reduziert (ebd.), führt er sich selbst und den Leser:innen bereits zu Beginn des Märchens in Form eines Liebesgedichtes vor Augen, das in romantischer Bildsprache in die Erzählung eingeschoben ist (vgl. LZ, S. 212f.), bevor überhaupt klar wird, dass diese einseitige Beobachterbeziehung existiert. Die

37 Auch darin, dass Tieck den städtischen Raum als akustischen Resonanzraum der Angst in Szene setzt, zeigt sich seine Modernität. Dieses Verfahren findet sich später dann in den großen Stadt-Romanen der literarischen Moderne, etwa in Rilkes *Malte Laurids Brigge* (1910) oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929).

Ironie und Tragik dieser Konstellation ist aber, dass Emil nicht weiß, dass die Nachbarin »eben so trunken zu ihm hinüber spähte, und [...] welche Wünsche sich in ihrem Herzen bildeten, welcher Opfer, welcher Anstrengungen sie sich fähig fühlte, um nur zum Besitz seiner Liebe zu gelangen« (LZ, S. 217f.). Im Gegensatz zum passiv schauenden Emil wird die namenlose Schöne aktiv, freilich nicht, indem sie Emil anspricht, sondern mittels schwarzer Magie, eines Liebeszaubers, mit dem eine in Gold und Rot gekleidete Zauberin, die »rote Alte«, ³⁸ Emil belegt.

Das Farbmotiv ›Rot‹ kondensiert in Tiecks Erzähltechnik die verschiedenen Schreckensdimensionen des Texts zu einem komplexen semiotischen Bedeutungsgefüge, das die abstrakte Rune des *Runenberg* durch konkretere sinnliche Anschauung ersetzt. Zunächst einmal als Signal eines Begehrens gesetzt, welches der schüchterne Emil in Form eines »erotische[n] Blickarrangement[s]« auszuagieren versucht, »das seine Liebe in eine autoerotische Praxis und ihr Objekt in ein virtuelles Bild überführt«, ³⁹ wird das ›Rot‹ später dann zum Signal für den Ausbruch von Gewalt und Schrecken. Im szenischen Höhepunkt des nächtlichen Voyeurismus verschmelzen Grauen und Erotik des titelgebenden Liebeszaubers im grausigen Ritualmord an einem Kind, den Emil in einer Mischung aus Lust und Entsetzen wie gebannt beobachtet:

Da kam sie gegenüber herein, so schön, wie er sie noch nie gesehn hatte, das braune Haar aufgelöst wogte und spielte in mutwilligen Locken um den weißesten Nacken; sie war nur leicht bekleidet und schien noch vor Schlafengehn zu später Nachtzeit einige häusliche Arbeiten verrichten zu wollen, denn sie stellte zwei Lichter in zwei Ecken des Zimmers, ordnete den Teppich auf dem Tische, und entfernte sich wieder.

Noch war Emil in seinen süßen Träumereien versunken, und wiederholte sich in seiner Phantasie das Bild seiner Geliebten, als zu seinem Entsetzen die fürchterliche, die rote Alte durch das Zimmer schritt; gräßlich leuchtete von ihrem Haupt und Busen das Gold im Widerschein der Lichter. Sie war wieder verschwunden. Sollte er seinen Augen trauen? War es kein Blendwerk der Nacht, welches ihm seine eigne Einbildung gespenstisch vorüber geführt hatte? Aber nein, sie kehrte zurück, noch gräßlicher als zuvor, denn ein langes greises und schwarzes Haar flog wild und ungeordnet um Brust und Rücken; das schöne Mädchen folgte ihr, blaß, entstellt, die schönsten Brüste ohne Hülle aber das ganze Bild einer Statue von Marmor ähnlich. Sie hatten zwischen sich das kleine liebliche Kind, welches weinte und sich an die Schöne bittend schmiegte, die nicht zu ihm hernieder sah. Das Kindlein hielt flehend die Händchen empor, streichelte Hals und Wange der

38 Spezifisch zum antiziganistischen Topos der ›alten hässlichen Roma-Frau‹ vgl. Solms, Wilhelm: »Zwei Zigeuner, schwarz und gräulich«. Zigeunerbilder deutscher Dichter, Frankfurt a.M. 2018, S. 69f.

39 D. Kremer: Frühes Erzählen, S. 508.

blassen Schönen. Sie aber hielt es fest am Haar und mit der andern Hand ein silbernes Becken; die Alte zuckte murmelnd das Messer und durchschnitt den weißen Hals der Kleinen (LZ, S. 226f.).

Die »rote Alte« verkörpert eine Verdichtung des Diabolischen, des Blutes und der erotischen Lust gleichermaßen. Diese Polysemie des Rot-Motivs steigert die ontologische Komplexität des Textes und der Angst als literarischem Gegenstand und nähert so das emotive Sprachmaterial der ontologischen Ebene des nicht-literarischen Referenten von »Angst« an.⁴⁰ Die voyeuristische Struktur der Schreckensszene führt zu einer bedeutsamen Wendung, in der Emil im grauenvollen Moment des Blutvergießens selbst zum Objekt einer Beobachtung durch ein fremdes, angstmachendes Anderes wird:

Ein scheußlicher Drachenhals wälzte sich schuppig länger und länger aus der Dunkelheit, neigte sich über das Kind hin, das mit aufgelösten Gliedern der Alten in den Armen hing, die schwarze Zunge leckte vom sprudelnden roten Blut, und ein grün funkelndes Auge traf durch die Spalte hinüber in Emils Blick und Gehirn und Herz, daß er im selben Augenblick zu Boden stürzte (LZ, S. 227).

Das grüne Drachenaugen als »Beobachter zweiter Ordnung« konfrontiert Emil mit seiner eigenen Monstrosität. Als teilnehmender Beobachter wird er sich bewusst, dass er in den schrecklichen Schuldzusammenhang des schwarzmagischen Opfers verwickelt ist. Die Entdeckung durch das Ungeheuer wirft ihn auf seine eigene Ungeheuerlichkeit zurück – er nimmt zur Befriedigung seines Voyeurismus sogar den Tod des Kindes in Kauf. Diese Selbsterkenntnis der eigenen Komplizenschaft stellt eine radikale Infragestellung der Subjektivität dar, die über die bloße Angstrepräsentation hinausweist. Seine anschließende Ohnmacht ist mehr als eine bloß physische Reaktion auf einen Schreckensimpuls, dessen kinetische Energie den Reizschutz des psychischen Apparats durchschlägt. In ihm dokumentiert sich metaphorisch zugleich das schockierende Gewahrwerden der namen- und begriffslosen Abgründigkeit des eigenen Triebgeschehens, das Emil komplett die Kontrolle verlieren lässt.

Der zweite Teil des Märchens führt die psychologische Fallerzählung durch einen Zeitsprung und Perspektivenwechsel fort, der die Illusion der Heilung systematisch demontiert. Emils angebliche Genesung durch »Nervenfieber« und nachfolgende Amnesie erweist sich als trügerisch (LZ, S. 228). Die externe Fokalisierung repräsentiert nun nicht mehr die Innerlichkeit der Angst, sondern beschreibt die Äußerlichkeiten der sich abspielenden Schrecknisse. Das katastrophale Finale am Hochzeitstag – wo Emil in einen Ausbruch des Wahnsinns seine Braut und sich

40 Vgl. M. Lickhardt: Schemen, Leerstellen und Räume, S. 151f.

selbst tötet – bestätigt rückwirkend die dunklen Vorahnungen des ersten Teils. Die Wiederkehr der »roten Alten« in Roderichs Kostüm triggert Emils traumatische Erinnerung und lässt ihn »Rot sehen«: »[B]eim Anblick des roten widrigen Kleides hatte sich seine Erinnerung belebt, das Schreckbild jener Nacht war vor seine Sinne getreten; knirschend war er auf die zitternde, fliehende Braut zugesprungen« (LZ, S. 239f.).

Diese Schlusskatastrophe illustriert die Unausweichlichkeit der einmal erfahrenen Angst und ihre traumatische Wirkmächtigkeit. Die Farbe ›Rot‹ wird zum auslösenden Trigger für die Wiederkehr des Verdrängten und demonstriert, wie schauerliterarische Emotionspraktiken die Persistenz und Unverfügbarkeit der Angst thematisieren. Die Amnesie erweist sich als unzureichende Verdrängung, die in der bloß oberflächlichen Stabilisierung des Bewusstseins der fundamentalen Erschütterung der Subjektivität nicht beikommen kann. Emils finale Gewalttat gegen die Braut und sich selbst markiert den Kollaps jeder Möglichkeit, die traumatische Angsterfahrung sozial zu integrieren oder therapeutisch zu bewältigen. Und auch von religiöser Transzendierung kann keine Rede mehr sein angesichts der Darstellung einer psychischen Individualität, die die Mordtat als fatales Ergebnis einer fremden Macht innerhalb des Innenlebens ausweist und damit in das Subjekt eine konstitutive Dimension des Unheimlichen einschreibt.

IV. Schreckensform der Imagination und Epistemologie des Grauens – Tiecks *Writing Angst*

Die Progression vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* markiert eine systematische Entwicklung der schauerliterarischen Angstrepräsentation, die in mehreren Dimensionen zu beobachten ist. Während der *Runenberg* noch in märchenhafter Distanz operiert und seine Schrecken primär in der heterotopischen Sphäre des ›wilden Gebirges‹ ansiedelt, reduziert der *Liebeszauber* systematisch alle Distanzierungsmomente. Die urbanen und landgutbürgerlichen Schauplätze rücken die Angst näher an die Leser:innenwirklichkeit heran und potenzieren damit die Wirkungsaffordanzen des schauerliterarischen Textes.

Beide Märchen entwickeln innovative Formen »objektloser Angst«, insofern sie nachvollziehbar werden lassen, wie sich die jeweiligen Furchtobjekte in den Psychen ihrer angstgetriebenen Protagonisten erst nachträglich, durch pathologische Imagination, konstituieren. Angst ist hier keine Reaktion auf einen Impuls von außen, sondern eine innerpsychische Dynamik, die ihre relationalen Objekte retroaktiv sucht und findet. Christians anthropomorphisierende Deutung der Gebirgslandschaft entspricht dabei strukturell Emils Transformation akustischer Reize zu visuellen Bedrohungen. Diese projektive Objektkonstitution macht deutlich, wie innere Angst die äußere Welt emotional kolonisiert und zu einer Projektionsfläche für

unbewusste Ängste umfunktioniert. Angst ist hier keine Reaktion auf äußere Bedrohung, sondern ein Effekt der eigenen Imagos, Einbildungen, Erinnerungsbilder und Visionen, die anzeigen, dass im psychischen Apparat etwas in Unordnung geraten ist. Die Angst erweist sich damit als kreative Kraft, die ihre eigenen Gegenstände hervorbringt und die Realitätswahrnehmung fundamental transformiert.

Die semiotische Verdichtung der Angsterfahrung entwickelt sich von der abstrakteren »Rune« als Angstschiffre im *Runenberg* zur konkreteren Farbsymbolik des semantischen Feldes »Rot« im *Liebeszauber*. Während die Rune auf ihrer Meta-Repräsentationsebene für die angstmachende Schauerliteratur insgesamt steht, kondensiert das »Rot« ein Schreckensspektrum vom Diabolischen über die erotische Lust bis hin zum Blut. Diese Konkretisierung der Angstsymbolik steigert das Potenzial für »Angst als Lektüreeffekt«, da sinnlichere Zeichen direktere emotionale Resonanzen ermöglichen.

Die geschlechtsmetaphorische Codierung der Angsterfahrung bleibt in beiden Texten präsent, verschiebt sich jedoch von der Feminisierung der Emotionalität bei Christian zur Pathologisierung von Emils Gemütszustand als »Nervenschwäche«. Diese Entwicklung spiegelt die historische Verschiebung von einer geschlechtsmetaphorischen zu einer klinischen Codierung der Angst wider, die für die Diskursformation der Erfahrungsseelenkunde um 1800 charakteristisch ist.

Tiecks experimentelle Versuchsanordnung des *Writing Angst* erweist sich somit als epistemisch relevante Emotionspraktik, die sowohl Angstwissen vermittelt als auch Angsterfahrungen ermöglicht. Die literarische Materialisierung von Angst bezieht ihre Erkenntnisrelevanz aus der Verschränkung von furchtbarer Lesewelt und angsterfüllter Lebenswelt, wie sie in der zunehmenden Realitätsnähe vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* exemplarisch vollzogen wird. Das Ringen mit der Opazität des radikal Unbestimmten und unaussprechlichen Grauens fordert das Lesepublikum zu einem affektiven sowie imaginativen Investment auf und macht deutlich, wie schauerliterarische Emotionsrepräsentation als Form der Aktualisierung formal angelegter Wirkungsaffordanz funktioniert.

V. »Daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse, davon bin ich überzeugt.« *Writing Angst* als (Selbst-)Gefährdung

Die Analyse der schauerliterarischen Emotionsrepräsentation in Tiecks Novellen *Der Runenberg* und *Liebeszauber* führt zurück zu jener fundamentalen Ambivalenz, die einleitend als konstitutiv für Tiecks Verhältnis zum Wahnsinn-Angst-Komplex identifiziert wurde. Die poetische Verarbeitung des »wahnsinnigmachenden Grauens« erweist sich nicht als distanzierte ästhetische Übung, sondern als existenziell riskante Praxis, für die der Dichter die Gefahr der geistigen Umnachtung

in Anschlag bringt. Diese Stilisierung der literarischen Tätigkeit zu einem selbstgefährdenden Tun formuliert Tieck in einem weiteren Brief an Wackenroder mit bemerkenswerter Klarheit:

Daß Wahnsinn anstecke, wird mir immer deutlicher, und so glaube ich muß man auch die Worte Hamlets verstehn: ›Die Kerl's werden mich noch wirklich verrückt machen!‹ Denn ich glaube daß auch der Mensch (wenn er schwache Nerven hat) wirklich wahnsinnig wird, wenn er sich einige Zeit wahnsinnig stellt, und Sh. macht also wieder zwei schöne Contraste zwischen dem starken heldenmüthigen E d g a r und dem schwachen H a m l e t. – Ob noch kein Schauspieler nach einer wahnsinnigen Rolle wirklich wahnsinnig geworden ist? Man hat von so etwas nur wenig Nachrichten. Von mir würde ich etwas ähnliches befürchten. – Daß der Dichter, der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse, davon bin ich überzeugt.⁴¹

Diese Reflexion über die ›Ansteckung‹ des Wahnsinns bringt das epistemische Risiko der schauerliterarischen Emotionspraktik des Angstrepräsentierens prägnant zum Ausdruck. Tiecks Befürchtung, dass der Dichter, »der einen Wahnsinnigen schildert, wirklich es indeß sein müsse«, verweist auf eine fundamentale Aporie des *Writing Angst*: Die intensiv-anschauliche literarische Repräsentation von Wahnsinn und Angst scheint ein existenzielles Mitfühlen zu erfordern, das die autorschaftliche Tätigkeit selbst in die Nähe der psychischen Destabilisierung bringt.

Die in den beiden Märchen entwickelten Formen der Angstrepräsentation – von Christians eingeschriebener Rune bis zu Emils traumatischer ›Rot‹-Fixierung – erweisen sich vor diesem Hintergrund als mehr denn bloße ästhetische Konstrukte. Sie manifestieren vielmehr jene »paradigm scenarios« der Angst, die de Sousa als kulturell und historisch spezifische Ermöglichungskontexte emotionaler Erfahrung beschreibt. Die schauerliterarische Form wird zur Materialisierung eines historischen Angstwissens, das um 1800 angesichts der Infragestellung des Subjektmodells der Aufklärung größere Virulenz gewinnt. Die Progression vom *Runenberg* zum *Liebeszauber* – von märchenhafter Distanz zu psychologischer Nähe, von geschlechtsmetaphorischer zu klinischer Codierung – spiegelt dabei nicht nur eine literaturgeschichtliche Entwicklung wider, sondern auch die zunehmende Selbstaufklärung der Aufklärung, die nunmehr dunklere Zonen anthropologischen Wissens zu erkunden beginnt. Je näher die schauerliterarische Darstellung an die Lebenswelt der Leser:innen heranrückt, desto deutlicher wird die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen literarischer Repräsentation und lebensweltlicher Erfahrung.

41 W.H. Wackenroder: Briefwechsel, S. 53f.

Tiecks *Writing Angst* konstituiert somit eine experimentelle Epistemologie, die das Unbestimmte und Unaussprechliche der Angsterfahrung nicht durch begriffliche Klarstellung zu domestizieren sucht, sondern dessen irreduzible Opazität in poetischer Form zur Darstellung bringt. Die »wahnsinnige Angst« und der »angstvolle Wahn« erweisen sich als korrespondierende Aspekte einer Subjekterfahrung, die ihre eigene Brüchigkeit und Kontingenz zu reflektieren versucht. Der literarische Wahnsinn repräsentiert dabei sowohl die denormalisierende Erfahrung von Angst als auch die Konstitution der Angst, wahnsinnig zu werden – jene Befürchtung, die Tieck selbst als anthropologischen Horizont seiner poetischen Praxis artikuliert. In der wechselseitigen Bezogenheit von furchtbarer Lesewelt und angst erfüllter Lebenswelt wird schließlich die spezifische Erkenntnisrelevanz der schau-erliterarischen Emotionspraktik deutlich. Wo die zeitgenössische Erfahrungsseelenkunde die Angst primär als zu beobachtendes Phänomen registriert, ermöglicht das literarische *Writing Angst* einen Kontext spielerischen Experimentierens mit den Formen und Wirkweisen der Angst. Die poetische Sprache vermag nicht nur die Dynamik von Angst als Praktik zu adressieren, sondern auch jene charakteristische Unterbestimmtheit zu evozieren, die den Gegenstand Angst auszeichnet und zugleich dessen literarische Produktivität begründet. Tiecks Märchen stellen somit exemplarische Versuchsanordnungen dar, in denen die Verschränkung von ästhetischer Repräsentation und subjektiver Erfahrung – von wahnsinniger Angst und angstvollem Wahn – zu einer genuinen Form der Erkenntnisgewinnung wird.

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 mußte 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 Elixiere 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 Elixiere 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 Schläge 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 – bebed 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 pflegt.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 überreizen 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.

Zeitgewalt

Angst in Hebels Kalendergeschichten

Bernhard Stricker

Tod vor Schrecken, so lautet der Titel einer der Geschichten, die Johann Peter Hebel für den zwischen 1808 und 1815 sowie 1819 von ihm redaktionell verantworteten badischen Landkalender, den *Rheinländischen Hausfreund*, verfasst hat.¹ Sie ist im *Kalender auf das Jahr 1814* erschienen und gehört darum nicht zu den Texten, die Hebel in die berühmte Anthologie seiner Kalenderstücke, das schon 1811 bei Cotta erschienene *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreunds* aufgenommen hat.² Dieser Umstand mag dazu beigetragen haben, dass die Geschichte in der Forschung bisher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit erhalten hat,³ obwohl es sich mit Blick auf das Vorhaben des vorliegenden Bandes, die Literatur als »Beobachtungs- und Reflexionsmedium«⁴ von Angst zu profilieren, um einen durchaus bemerkenswerten Text handelt. Zwar ist *Tod vor Schrecken* keine Schauergeschichte, die sich der Erregung von Angst verschrieben hätte; ebenso wenig aber fügt sich der Text dem ansonsten in Hebels Kalender durchaus verbreiteten Schema der »aufgeklärten Spukgeschichte« mit ihrer nüchternen Kritik am Gespensterglauben ein.⁵ Als Bearbeitung von Angst im Sinne eines »körperbasierte[n] Kondensats«⁶ kultureller Überforderungserfahrungen erscheint der Text gerade insoweit, wie er einen Zwischenraum zwischen diesen etablierten Gattungsmodellen auslotet.

Der vorliegende Beitrag ordnet zunächst das Publikationsmedium des Kalenders in einen soziokulturellen Kontext um 1800 ein, der sich als durch das Bemü-

1 Hebel, Johann Peter: »Tod vor Schrecken«, in: Johann Peter Hebel: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Bd. III: Erzählungen und Aufsätze. Zweiter Teil, hg. von Adrian Braunbehrens/Gustav Adolf Benrath/Peter Pfaff, Basel 1990, S. 422f.

2 Hebel, Johann Peter: *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes*. Kritische, bibliographisch erw. Ausgabe, hg. von Winfried Theiss, Stuttgart 1999.

3 Die einzige mir bekannte Arbeit, die die Erzählung überhaupt einer eingehenderen Untersuchung würdigt, ist Bee, Guido: *Aufklärung und narrative Form: Studien zu den Kalendertexten Johann Peter Hebels*, Münster 1997, S. 178–187.

4 Vgl. die Einleitung zu diesem Band, S. 13.

5 G. Bee: *Aufklärung und narrative Form*, S. 285.

6 Vgl. die Einleitung zu diesem Band, S. 18.

hen um die Rationalisierung von Zeit bestimmt verstehen lässt, um anschließend zu zeigen, inwieweit Hebels Bearbeitung von Angst mit einer kalendertypischen Verhandlung von Zeit verbunden ist. Dafür wird neben *Tod vor Schrecken* auch Hebels bemerkenswerter Aufsatz über *Geister und Gespenster* herangezogen. Zum Abschluss kommen neben einem möglichen Vorbild bzw. Intertext von Hebels Geschichte auch die Parallelen zur Sprache, die zwischen Hebels Darstellung von Angst und der psychologisch-psychoanalytischen Theoretisierung dieses Affekts um 1900 bestehen.

I. Der Kalender im Kontext der Rationalisierung von Zeit um 1800

Unter einer um 1800 zu beobachtenden Rationalisierung von Zeit lässt sich erstens die Zurichtung der Zeit für die Verwirklichung der Zwecke der Vernunft verstehen, wie sie sich nach Hans Blumenbergs Darstellung in *Lebenszeit und Weltzeit* für die Aufklärung als besonders dringlich erweisen musste aufgrund einer »innere[n] Gegnerschaft zwischen der Idee der Aufklärung und dem Begriff der Zeit.«⁷ Denn »Aufklärung ist, das liegt in ihrem Begriff der Vernunft und im versuchten Begriff ihrer Geschichte, auf Endgültigkeit angelegt.«⁷ Rationalisierung meint zweitens aber auch die Einteilung und Organisation der Zeit nach vernünftigen Prinzipien der Ökonomie und Effizienz.

Für die Rationalisierung der Zeit in diesem doppelten Sinne lassen sich unterschiedliche Quellen identifizieren. An erster Stelle steht die Kalenderreform im Zuge der Französischen Revolution, die mit dem ideologischen Anspruch verbunden war, eine »egalitäre« Zeiteinteilung nach reinen Vernunftprinzipien zu entwickeln, die zugleich die Ordnung der Natur abbilden würde, »[to] make time express the intentions of history.«⁸ Eine Form der Zeit-Rationalisierung stellen aber auch neue Transport- und Übertragungs-Medien wie der ebenfalls in Frankreich entwickelte optische Telegraph dar, der durch seine erheblich beschleunigte Informationsverbreitung nicht nur die Kriegsführung, sondern das Zeit- und Raumverständnis grundlegend veränderte.⁹ Als eine dritte Quelle der Rationalisierung von Zeit lässt sich die deutsche Strömung der Volksaufklärung nennen, eine volkspädagogische Reformbewegung des späten 18. Jahrhunderts, die das Ziel verfolgte, den »gemeinen Mann« zu einem fleißigen und nützlichen Arbeiter zu erziehen, der nach vernünft-

7 Blumenberg, Hans: *Lebenszeit und Weltzeit*, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2016, S. 210.

8 Perovic, Sanja: *The Calendar in Revolutionary France: Perceptions of Time in Literature, Culture, Politics*, Cambridge 2012, S. 1.

9 Vgl. Flichy, Patrice: *Tele: Geschichte der modernen Kommunikation*, Frankfurt a.M./New York/Paris 1994; Beyrer, Klaus/Mathis, Birgit-Susann (Hg.): *So weit das Auge reicht. Die Geschichte der optischen Telegrafie*, Frankfurt a.M. 1995.

tigen Prinzipien zu wirtschaften versteht.¹⁰ Die Volksaufklärung stand häufig im Bunde mit der seinerzeit dominanten ökonomischen Lehre der Physiokraten und hatte eine Steigerung der Produktion vor allem in der Agrarwirtschaft zum Ziel, auf der nach physiokratischer Auffassung der Reichtum eines Landes hauptsächlich beruht. Gleich ob die Rationalisierung von Zeit eher politisch-ideologischen Motiven oder eher ökonomischen Zwecken folgt, zwischen denen sich zumeist gar nicht trennen lässt – in jedem Fall wird Zeit dabei als homogenes und quantifizierbares Kontinuum verhandelt, das menschlicher Verfügung und Gestaltung unterliegt.

Das Medium des Kalenders lässt sich geradezu als Materialisierung von Zeit betrachten und somit als ein Gegenstand, an dem sich sowohl einige der Auswirkungen des Bemühens um die Rationalisierung von Zeit als auch einige der Widerstände gegen diese Bestrebungen beobachten lassen mögen. Wegen seines eher beschaulichen, jährlichen Publikationsturnus ist er ein eher trübes, »langsam«-Medium, das heißt: Er partizipiert nicht an der Beschleunigungsdynamik neuer Transport- und Übertragungsmedien, die durch ihre Synchronisierungsleistung »Aktualität« um 1800 allererst definieren.¹¹ Der Kalender hinkt sozusagen – dem häufigen Kalendertitel des »Hinkenden Boten« entsprechend – der Tagesaktualität hinterher.¹² Bildet man die Landschaft der periodisch erscheinenden Medien um 1800 auf die Periodizitäten des Sonnensystems ab, denen Hebel sich in den *Betrachtungen über das Weltgebäude* im Kalender eingehend widmet, so würde die seinerzeit bis zu vierfach wöchentlich erscheinende Zeitung dem Merkur entsprechen, der Kalender wäre dagegen der Saturn oder der zu Hebels Lebzeiten noch unbekannte Neptun unter den Periodika. Andererseits ist der Kalender von alters her ein Medium der Koordination unterschiedlicher Zeiten, einer Pluralität von »Gleichzeitigkeiten«.¹³ Im typischen Mehrspaltendruck des Kalenders fanden sich verschiedene natürliche und kulturelle Zeitordnungen buchstäblich nebeneinander: Das Sonnenjahr und der Monat z.B. beruhen auf astronomischen Daten, die Sieben-Tage-Woche dagegen auf der biblisch geprägten kulturellen Tradition und die konfessionell je

10 Alzheimer-Haller, Heidrun: *Handbuch zur narrativen Volksaufklärung: moralische Geschichten, 1780–1848*, Berlin 2004.

11 Geyer, Stefan/Lehmann, Johannes F.: »Aktualität. Zur Geschichte literarischer Gegenwartsbezüge und zur Verzeitlichung der Gegenwart um 1800«, in: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.): *Ästhetische Eigenzeiten. Bilanz der ersten Projektphase*, Hannover 2019, S. 33–56.

12 Vgl. Andries, Lise: »Almanacs: Revolutionizing a Traditional Genre«, in: Robert Darnton/Daniel Roche (Hg.): *Revolution in Print. The Press in France 1775–1800*, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. 203–222; Wiedemann, Inga (Hg.): »Der Hinkende Bote: und seine Vettern. Familien-, Haus- und Volkskalender von 1757 bis 1929. Katalog der Kalendersammlung des Museums für Deutsche Volkskunde, Bd. X, Berlin 1984.

13 Landwehr, Achim: »Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«, in: *Historische Zeitschrift* 295/1 (2012), S. 1–34; hier S. 28.

unterschiedlichen religiösen Hochfeste und Heiligengedenktage auf je verschiedenen institutionellen Vorgaben oder Volkstraditionen. Diese besondere Kombination eines langsamen und an die Bewegung der Erde um die Sonne bzw. den Kreislauf der Jahreszeiten gebundenen Erscheinungsrhythmus mit der internen Synchronisierung unterschiedlicher Zeitordnungen lässt den Kalender geradezu prädestiniert erscheinen zu einer Reflexion über den Wandel der Zeitwahrnehmung um 1800.

Vor diesem Hintergrund soll es im Folgenden darum gehen, zu zeigen, dass die Geschichte *Tod vor Schrecken* eine nicht unmittelbar augenfällige zeitreflexive Dimension aufweist, die aufs Engste mit dem im Zentrum des Textes stehenden Affekt des Schreckens verknüpft ist. Dass sich zahlreiche Kalendertexte aus dem *Rheinländischen Hausfreund* durch Zeitreflexion auszeichnen, hat Jan Knopf festgestellt, indem er auf die Selbstreflexion des Kalendarischen im Kalender als ein typisches Merkmal der Hebel'schen Texte hingewiesen¹⁴ und diese schließlich geradezu zum Genrekriterium erhoben hat.¹⁵ Für Knopf beläuft sich die Selbstdarstellung des Kalenders *im* Kalender in erster Linie auf eine kritische Reflexion der Historiographie aus der Perspektive der kleinen Leute.¹⁶ Dies stellt insofern eine Verkürzung dar, als dabei aus dem Blick gerät, inwiefern Geschichte sich als die moderne Erfahrung des fundamentalen Wandels der Welt innerhalb der Lebensdauer eines Individuums überhaupt erst herausbildet mit der ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verzeichnenden epochalen Beschleunigung sozialer und technologischer Entwicklungen.¹⁷ Dass die entsprechende Erfahrung von ›Fortschritt‹ als alleinigem, hegemonialen Zeitregime einen gewaltsamen Einschnitt bedeutet, daran hat u.a. John Berger eindringlich erinnert:

The violence consists in conflating time and history so that the two become indivisible, so that people can no longer read their experience of either of them separately. This conflation began in Europe in the nineteenth century, and has become more complete and more extensive as the rate of historical change has increased and become global.¹⁸

-
- 14 Vgl. Knopf, Jan: Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des ›Volkstümlichen‹ in den Kalendergeschichten Hebels und Brechts, Stuttgart 1973.
 - 15 Vgl. Knopf, Jan: »Kalendergeschichte«, in: Georg Braungart/Harald Fricke/Klaus Grubmüller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Hawthorne 2010, S. 217–220; Knopf, Jan: Die deutsche Kalendergeschichte: ein Arbeitsbuch, Frankfurt a.M. 1983.
 - 16 Vgl. J. Knopf: Geschichten zur Geschichte.
 - 17 Vgl. Koselleck, Reinhart: Zeitschichten: Studien zur Historik, 5. Aufl., Frankfurt a.M. 2018, S. 183f.
 - 18 Berger, John: Another Way of Telling: A Possible Theory of Photography, London 2016, S. 107.

Die Erfahrung einer Ohnmacht der Zeit gegenüber und das Bestreben, die Zeit zu rationalisieren, lassen sich so als innerhalb der epochalen »Verzeitlichung«¹⁹ um 1800 miteinander verschränkt begreifen. Das erweist sich mit Blick auf *Tod vor Schrecken* als bedeutsam, eine Geschichte, deren Darstellung von »Angst« sich gerade als Problematisierung des Versuchs, die Zeit zu rationalisieren, verstehen lässt.

II. *Tod vor Schrecken* und das Modell der »aufgeklärten Spukgeschichte«

Alle wesentlichen Züge dessen, was wir gemeinhin mit dem Typus »Schauer Geschichte« assoziieren,²⁰ fehlen nicht nur in *Tod vor Schrecken*, sondern im Hebel'schen Erzählkosmos überhaupt. Auf den ersten Blick erscheint es naheliegend, die Geschichte einem in der populären Literatur der Spätaufklärung verbreiteten Subgenre der Gespenstergeschichte, der »aufgeklärten Spukgeschichte«, zuzuordnen, die der Existenz von Übernatürlichem ablehnend gegenübersteht und deren aufklärerische Tendenz darin besteht, die technischen Verfahren und materiellen oder politischen Interessen hinter vermeintlich übernatürlichen Geschehnissen aufzudecken, um diese als Betrugs- oder Täuschungsversuch zu entlarven, wie es ähnlich etwa in Schillers *Geisterseher* geschieht.²¹ Diesem Typus entspricht tatsächlich der überwiegende Teil der nicht übermäßig zahlreichen Gespenstergeschichten in Hebels *Rheinländischem Hausfreund*: so z.B. *Das wohlbezahlte Gespenst* (1808), worin ein Bauer nachts als Gespenst verkleidet auf dem Kirchhof herumspukt, damit die Dorfbewohner ihm nicht seinen daran angrenzenden Acker zertreten – bis schließlich ein beherzter Spaziergänger sich dem vermeintlichen Gespenst in den Weg stellt und es mit seinen Fäusten traktiert.²² Oder die *Merkwürdige Gespenstergeschichte* (1809), in der sich der vermeintliche Spuk auf einem Schloss als das nächtliche Unwesen erweist, das dort eine Bande von Falschmünzern treibt.²³ In diesen Texten enthüllt Hebel in gut aufklärerischer Manier die ganz handfesten und materiellen Grundlagen der vermeintlich übersinnlich-spirituellen Erscheinungen.

19 Vgl. R. Koselleck: Zeitschichten, S. 183f.

20 Vgl. bspw. Grizelj, Mario: »Schauerroman/gothic novel«, in: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S. 305–318.

21 Vgl. Schiller, Friedrich: Der Geisterseher: aus den Memoires des Grafen von O**, Stuttgart 2021.

22 Hebel, Johann Peter: »Das wohlbezahlte Gespenst«, in: Johann Peter Hebel: Sämtliche Schriften, Bd. II: Erzählungen und Aufsätze. Erster Teil, hg. von Adrian Braunbehrens, Karlsruhe 1990, S. 70–72.

23 Hebel, Johann Peter: »Merkwürdige Gespenstergeschichte«, in: Johann Peter Hebel: Sämtliche Schriften, Bd. II: Erzählungen und Aufsätze. Erster Teil, hg. von Adrian Braunbehrens, Karlsruhe 1990, S. 141–145.

Bemerkenswert an *Tod vor Schrecken* ist vor diesem Hintergrund jedoch, in welchem Maße die Erzählung von Beginn an mit offenen Karten spielt: Im Mittelpunkt steht eine offene Wette darum, ob es dem einen Wirtshauskumpen gelingt, den anderen – dessen erklärtem Unglauben an übersinnliche Erscheinungen zum Trotz – zu erschrecken. Die Maßnahmen, die der nicht namentlich genannte »Schreiber« zu diesem Zweck ergreift, werden nicht im Nachhinein, sondern schon im Vorfeld offengelegt, sodass die Leser:innen jederzeit über das im Bilde sind, was geschieht. Als das Unvorhergesehene, das den Rahmen der Wette sprengt, erweist sich lediglich der zu große Erfolg des Unternehmens: Der nicht namentlich genannte Buchhalter erschrickt buchstäblich zu Tode und wird wenige Tage später zu dem Grabe getragen, an dem sich das die Geschichte rahmende und auf die Ereignisse zurückblickende Gespräch zwischen dem Hausfreund und dem Brassenheimer Arzt abspielt, der sich dem Ableben des Verstorbenen gegenüber als hilflos bekennen musste.

Tod vor Schrecken fügt sich also nicht in das Schema der »aufgeklärten Spukgeschichte«, weil es keiner Aufklärung bedarf. Die für die rationalistischen Geschichten übliche Entlarvung am Schluss bleibt aus, da es schlichtweg nichts zu enthüllen gibt: Die Leser und Leserinnen sind ja in die Absicht des Schreibers, den Buchmacher zu erschrecken, von Beginn an eingeweiht. Der entscheidende Unterschied letzterem gegenüber besteht am Ende lediglich darin, dass dieser tatsächlich erschrickt, die Leser und Leserinnen diesen Affekt hingegen aus der narrativen Distanz beobachten können.

Ebenso wenig, wie sich die Geschichte in das Schema der rationalistischen Gespenstergeschichte fügt, entspricht sie einfach einer als für die Aufklärung typisch erachteten Kritik am Aberglauben. Die Bekämpfung des Aberglaubens bildete zweifellos einen Schwerpunkt der populären Aufklärung, auch wenn Aufklärung und Aberglaube einander durchaus nicht nur entgegengesetzt, sondern auch miteinander verschränkt waren.²⁴ Insoweit im Diskurs der Frühaufklärung die Himmelszeichen, Wetterzeichen u.ä. zurücktreten gegenüber der Auseinandersetzung mit magischen Praktiken, in denen der Mensch nicht passiv-erleidend, sondern aktiv-handelnd in das Weltgeschehen einzugreifen versucht, kann Hermann Bausinger den Aberglauben sogar als »Bestandteil der Aufklärung« auffassen, der in Form »einer Stufe der Mündigkeit«²⁵ einen Zwischenschritt zu einem vernunftbasierten Weltverhältnis darstellt. Auch Jan Knopf hat in seinen Arbeiten zum Kalender betont, dass die heute für abergläubisch erachtete Astrologie in

24 Vgl. G. Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 270; siehe auch Baur, Jakob: »Aufklärung in Angstelektüren. Moraldidaktik, Aberglaubenskritik und Vermittlung menschenkundlichen Wissens in populärer Schauerliteratur des frühen 19. Jahrhunderts«, in: Thomas Bremer (Hg.): Volksaufklärung im Vormärz, Bremen 2022, S. 253–276.

25 Bausinger, Hermann: »Aufklärung und Aberglaube«, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), S. 345–362; hier S. 347.

der Frühen Neuzeit untrennbar mit der Astronomie verbunden war, so dass sie aufgrund ihrer prognostischen Dimension als eine durchaus proto-rationale Denkweise gelten darf, in der sich bereits der Versuch menschlicher Selbstbestimmung manifestiert.²⁶ Der Kalender transportiert traditionell in den sogenannten »Practica« abergläubisches Gedankengut in Gestalt astrologischer und auf der Astrologie basierender meteorologischer und medizinischer Vorstellungen. So setzt z.B. das berühmte Aderlassmännlein die einzelnen Körperteile des Menschen in Beziehung zu bestimmten Planetenkonstellationen und gibt so den günstigsten Zeitpunkt etwa für das Aderlassen vor.²⁷ Vor diesem Hintergrund stellt sich für den Kalendermacher Hebel die Frage nach dem richtigen Umgang mit dem Aberglauben mit besonderer Dringlichkeit.

Hebel hatte in seinem *Unabgeforderten Gutachten über eine vortheilhaftere Einrichtung des Calenders* von 1806, das ihm die alleinige redaktionelle Verantwortung für den badischen Landkalender eintrug, für die »Wiedereinführung [...] der astrologischen Praktika, der Zeichenstellung, des Aderlassmännleins«²⁸ plädiert, die im Zuge der Volksaufklärung rigoros ausgemerzt worden waren. Unter Berufung auf das Vorbild des *Schweitzer-Boten* von Heinrich Zschokke, der auch populäre Schauertexte verfasste, betont Hebel, dass es sinnvoller sei, »den Geschmack seines Publikums zu benutzen, als zu verachten und beleidigen«.²⁹ Es ist durchaus auch das marktstrategische Interesse an einer Absatzsteigerung, das Hebel dafür eintreten lässt, dass der Kalender sich den populären Erwartungen anbequemen möge, aber dieses Interesse steht im Einklang mit den pädagogischen Anschauungen, die er einige Jahre zuvor in seinem Aufsatz über *Geister und Gespenster* skizziert hatte.

III. Hebel über *Geister und Gespenster*

Dieser Aufsatz, den Hebel für die Lörracher Theologische Gesellschaft verfasst hat, lässt sich auf die Zeit zwischen 1787 und 1791 datieren, womit er lange vor dem Be-

26 Vgl. Knopf, Jan: »Nachdenken über den Kalender«, in: Jan Knopf (Hg.) *Alltages-Ordnung: Ein Querschnitt durch den alten Volkskalender. Aus württembergischen und badischen Kalendern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Tübingen 1982, S. 194–243; hier S. 210–213.

27 Ebd., S. 215.

28 Hebel, Johann Peter: »Unabgefordertes Gutachten über eine vortheilhaftere Einrichtung des Calenders«, in: Johann Peter Hebel: *Gesammelte Werke: Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden*, Bd. IV: *Schriften in chronologischer Folge (1797–1826) und Biblische Geschichten*, hg. von Jan Knopf/Franz Littmann/Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Göttingen 2019, S. 235–240; hier S. 238.

29 Ebd.

ginn von Hebels Tätigkeit als Kalendermacher entsteht.³⁰ Hebel gelangt darin zu einer durchaus nicht rein negativen Beurteilung des Geisterglaubens. Zunächst differenziert er auf etymologischer Basis zwischen ›Geist‹ und ›Gespenst‹. Als die allgemeine Bedeutung des Wortes ›Geist‹ bestimmt Hebel »die *unsichtbare Ursache* zu einer *wahrnehmbaren Wirkung*«. ³¹ Ein ›Gespenst‹ dagegen wäre nach Hebels Auffassung »ein sichtbar gewordener Geist [...], nach dem Begriff ein Widerspruch, folglich ein Hirngespinnst«. ³² Den Gespensterglauben verhandelt Hebel nur sehr knapp am Ende seines Aufsatzes, indem er schreibt: »Dem Gespensterglauben möchte ich nun freilich das Wort nicht reden. Er scheint bloß zum Schrecken und Betrügen gut zu seyn.« ³³ Dieses Urteil entspricht exakt jenen Gespenstererscheinungen, wie sie sich im Kalender in *Das wohlbezahlte Gespenst* oder *Merkwürdige Gespenstergeschichte* finden. Dem Geisterglauben aber erkennt Hebel eine überaus weitreichende Bedeutung zu, indem er ihn als eine proto-rationale Form der Erklärung wahrnehmbarer Ereignisse mit unbekannter Ursache bestimmt:

Der Denkende forscht und macht Hypothesen, bis er den Geist ergriffen hat, oder ergriffen zu haben glaubt, und der sinnliche Naturmensch, der träge, der nicht selber denken, nicht einmal Andern nachdenken mag, und der rohe, der Beides nicht einmal kann, personificirt sich die unsichtbaren und unbekannten wirkenden Kräfte, denkt sie sich und seinem Geiste ähnlich als verständig handelnde Wesen, oder er erklärt sich das Unbekannte aus dem analogen Bekannten, oder Bekannten. Auch das ist eine Hypothese und gar nicht die absurdeste, die in dieser Materie schon zur Sprache gekommen ist. ³⁴

Bemerkenswerterweise hebt Hebel in seinen Betrachtungen die kognitive und nicht die affektive Komponente des Aberglaubens hervor: »Nicht die Angst, sondern das Streben nach Erkenntnis läßt die Geister in den Köpfen der Menschen entstehen«, wie Guido Bee feststellt. ³⁵ Um den Stellenwert von Hebels Deutung von Geistern zu ermessen, ist es sinnvoll, sich daran zu erinnern, dass auch die von Newton entdeckte Gravitation zwar die Wirkungen der Anziehungskraft berechenbar machte, deren Ursache aber im Dunkeln blieb. Das führte nicht nur einen mechanistischen Denker wie Fontenelle zu einer strikten Ablehnung der Gravitationslehre als

30 Hebel, Johann Peter: »Geister und Gespenster«, in: Johann Peter Hebel: Kommentierte Lese- und Studienausgabe in sechs Bänden, Bd. IV: Schriften in chronologischer Folge (1797–1826) und Biblische Geschichten, hg. von Jan Knopf/Franz Littmann/Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Göttingen 2019, S. 19–26.

31 Ebd., S. 19.

32 Ebd., S. 25.

33 Ebd.

34 Ebd., S. 20.

35 G. Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 272.

»obskurantistisch«. Die durch die unbekannte Ursache der Gravitation bezeichnete Grenze empirischer Erkenntnis markiert auch in Kants *Träumen eines Geistersehers* die Schwelle des Übergangs zur Schwärmerei und zur Metaphysik.³⁶

An der eben zitierten Passage aus Hebels Aufsatz hervorzuheben ist außerdem, dass Hebel den Geisterglauben im Sinne der rhetorischen Verfahren der Personifikation und der Analogie charakterisiert. Rhetorik springt also ein – und zwar nach Hebels Urteil in vollkommen legitimer Weise – für mangelnde Evidenz. Indem sie die Lückenlosigkeit von Kausalzusammenhängen gewährleistet, bewahrt sie das Kontinuum der Erfahrung vor der Auflösung. In diesem Sinne schreibt Hebel:

Jedes Volk und jede Volksreligion auf der Erde hat unter diesem oder einem andern Namen und Typus ihre Geister [...] und jedes Volk streift sich erst alsdann in seinen einzelnen Individuis und nie in allen, und nie ganz von ihnen los, wenn es zu einer hohen Aufklärung sich emporgeschwungen hat. Bis dahin liegt der menschliche Glaube an sie im menschlichen Geist selbst und ist ihm Bedürfnis. Man müßte, wenn man ihn davon befreien wollte, ehe man ihm alles Unerklärbare in der Natur und den Erscheinungen des Lebens erklärt hat, entweder den Zusammenhang zwischen Wirkungen und Ursachen zerreißen, und ihn gewöhnen, Wirkungen zu beobachten, ohne sich um die Ursache dazu zu bekümmern, d.h. nicht mehr zu denken sondern bloß zu genießen und zu dulden, was der Zufall bringt, oder man müßte die immer geschäftige, bindende und einkleidende Phantasie in ihm tödten, die überall anblüht, wo für den denkenden Verstand noch keine Ernte steht. Aber, wer vermag das Eine oder das Andere? Wer kann es auch nur wollen?³⁷

Der Geisterglaube wird also von Hebel geradezu als ein anthropologisches Grundbedürfnis charakterisiert. Vor diesem Hintergrund kann Hebel nur warnen vor einem doktrinären Rationalismus, der, indem er den Aberglauben auszumerzen unternähme, nicht nur das Kind mit dem Bade ausschütten, sondern darüber selbst in Dogmatismus umschlagen würde. Einerseits nämlich stellt Hebel fest, dass es keine hinreichen Gründe gibt, um die mögliche Existenz von Geistern prinzipiell zu bestreiten:

Daß man nach und nach, je öfter und länger man durch neue Entdeckungen die Erfahrung macht, daß das, was man einst für Geister hielt, keine solche seyen, endlich auf den Gedanken kommen könne, es gebe gar keine Geister, und daß diese Vermuthung nichts weniger als sicher sey, wenn sie keinen andern Grund hat, als

36 Kant, Immanuel: *Träume eines Geistersehers*, erläutert durch *Träume der Metaphysik*, Stuttgart 2008, S. 30f.

37 J.P. Hebel: *Geister und Gespenster*, S. 21.

den Schluß aus der Erfahrung: Nicht alles sind Geister, was man bisher oder einst dafür hielt.³⁸

Andererseits könnte man die abergläubischen Erklärungsformen nur um den Preis aus der Welt schaffen, das Volk zu einer blinden Autoritätshörigkeit zu erziehen, die gerade nicht im Sinne der Aufklärer sein kann:

[...] wie werden wir dem gemeinen Mann unsere Ueberzeugung mitzutheilen im Stande seyn, wenn wir nicht in jedem einzelnen Fall, das, was er für Geisterwirkung halten muß, natürlich zu erklären oder die vorgeblichen Fakta zu widerlegen wissen? Soll er uns gegen seine vermeinten oder wirklichen Erfahrungen und seine befestigten Traditionen aufs Wort glauben? Wird ers? Wollen wirs verlangen, die wir doch selber gegen allen blinden Glauben eifern?³⁹

Im Hinblick auf *Tod vor Schrecken* sei hier die Bedeutung hervorgehoben, die Hebel wiederholt in seinem *Geister*-Aufsatz dem Faktor Zeit zuerkennt. Mit Nachdruck weist er darauf hin, dass Aufklärung ein Prozess ist, der sich nicht von heute auf morgen, sondern nur allmählich, Stück für Stück und immer nur partiell vollzieht. Dabei meldet Hebel ausdrücklich Zweifel an, dass sich der Geisterglaube jemals vollständig und endgültig durch die reine und nackte Wahrheit wird ersetzen lassen:

Oder wäre der gemeine und gemeinste Mann en gros jetzt gereifter und empfänglicher für die reine trockene Wahrheit ohne Hülle, als damals die Juden, Griechen und Römer, bereitwilliger seine Vorurtheile abzulegen, und wir sicherer, daß er nicht mit seinen Irrthümern auch die Wahrheit wegwerfen würde, die sich in jene mischt, wie das Licht in die Finsterniß in der milden Dämmerung. Das Fortrücken in der Kalender-Jahrzahl macht wohl den Menschen, aber nicht die Menschheit reifer.⁴⁰

Ganz explizit meldet Hebel also Vorbehalte nicht nur gegen eine radikale Bekämpfung des Aberglaubens, sondern auch gegen die Idee vom Fortschritt des Menschengeschlechts als solchem an. Seine Überlegungen lassen sich als anthropologisch fundierte Begründung für die Unvermeidlichkeit der Rhetorik verstehen: Der Rückgriff auf Geister als Erklärungen der wahrnehmbaren Erscheinungen wird dabei als in der sinnlichen Natur des Menschen verwurzelt konzipiert. Die Sinnlichkeit wird von Hebel dabei nicht abgewertet oder als die Sphäre der rein passiven Affekte betrachtet, sondern in ihrem kognitiven Eigenrecht zur Geltung gebracht.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 23f.

40 Ebd., S. 25.

Wie Guido Bee gezeigt hat, hebt sich Hebel gerade durch die Differenzierung zwischen kognitiven und affektiven Dimensionen des Geisterglaubens deutlich von anderen aufklärerischen Auseinandersetzungen mit dem Aberglauben ab, bei denen nicht immer klar zwischen dem Aberglauben als der Überzeugung von der Existenz übersinnlicher Wesen und der spontanen Affektreaktion der Angst unterschieden wird. Bee führt dafür Salomo Gottlob Ungers *Beyträge zur Aufklärung der Landleute* als ein Beispiel an, einen Text, in dem eine unwillkürliche Angstreaktion als Symptom eines aus christlicher Sicht verwerflichen Aberglaubens gedeutet wird.⁴¹

IV. Zeitgewalt: Grenzen der Rationalisierung

In welcher Beziehung steht nun *Tod vor Schrecken* zu Hebels Apologie des Geisterglaubens? Wie verhält sich die Geschichte zur Differenz zwischen der abergläubischen Vorstellung der Existenz von Geistern und den Affektreaktionen der Angst und des Schreckens? Und welche Rolle spielt Zeit in diesem Zusammenhang? Tatsächlich lässt sich *Tod vor Schrecken*, im Einklang mit Hebels Aussagen in *Geister und Gespenster*, als eine Kritik an der prinzipiellen Ablehnung der möglichen Existenz von Geistern verstehen: als eine Kritik, die die mangelnde Differenzierung zwischen Überzeugung und Affekt zum Gegenstand der Beobachtung macht und so das Verhältnis des menschlichen Bewusstseins zur Zeit als Grenze rationalistischer Selbstdeutung kenntlich werden lässt.

Der Buchhalter, der am Ende vor Schrecken stirbt, hatte ja zu Beginn seinem kategorischen Zweifel an der Existenz übersinnlicher Wesen Ausdruck verliehen. Seine Formulierung aber weist die Eigentümlichkeit auf, dass sie zwei im Grunde voneinander unabhängige Behauptungen miteinander verknüpft: »Und es gibt doch keine!«, sagte er – nemlich (sic!) keine Gespenster und Erscheinungen. – »Und ein altes Weib,« fuhr er fort, ist der, der sich erschrecken läßt.«⁴² Der Zusammenhang, der hier zwischen der Überzeugung von der Existenz des Übersinnlichen und der Empfänglichkeit für Angst und Schrecken behauptet wird, ist keineswegs zwingend. Eine Anfälligkeit für den Schrecken ist vielmehr ohne weiteres auch ohne die Voraussetzung der Überzeugung von der Existenz des Übernatürlichen denkbar – genau das ist es, was Hebel mit dem Ende der Erzählung vorführt. Woran der Schreiber mit seiner Wette anknüpft, ist denn auch gar nicht die Frage, ob es denn nun Erscheinungen gebe oder nicht, sondern allein die herausfordernde Behauptung des Buchhalters, er lasse sich nicht erschrecken. »Buchhalter, vermiß dich nicht!«, so

41 Vgl. G. Bee: Aufklärung und narrative Form, S. 279–281.

42 J.P. Hebel: Tod vor Schrecken, S. 422.

sagt er, »gilts sechs Flaschen Burgunder Wein, ich vergellstere dich, und sag dirs noch vorher.«⁴³

Die Wette entspricht exakt der provozierenden Selbstgewissheit des Buchhalters, weil sie dessen Behauptung, er lasse sich von nichts Unerwartetem aus der Fassung bringen, mit der Behauptung kontert, selbst die *Erwartung* des Schrecks – »ich sag dirs noch vorher« – werde den Buchhalter vor dem Schreck als solchem nicht bewahren können. Die ganze Wette dreht sich also nicht darum, ob es dem Schreiber gelingen mag, den Buchhalter zum Umdenken in der Frage der Existenz von Erscheinungen zu bewegen. Es geht ausschließlich darum, ob es ihm gelingt, den anderen in seiner vermeintlich unerschütterlichen Souveränität zu verunsichern. Die Wette ist somit im Grunde eine Wette auf die von dem Buchhalter behauptete Unerschütterlichkeit seines Bewusstseins, dessen Funktion des Reizschutzes Freud bekanntlich in *Jenseits des Lustprinzips* hervorhebt.⁴⁴

Indem der Buchhalter behauptet, durch nichts aus der Fassung zu bringen zu sein, hält er sich für gegen alle Einbrüche des Unerwarteten gewappnet. Vor allen unerwarteten und möglicherweise unerwünschten Überraschungen gefeit zu sein, bedeutet aber nichts weniger als eine Immunität gegen die Zeit – Immunität gegen die Zeit, insofern man diese nicht als die homogene und kontinuierliche Form des Zeitverlaufs oder der Zeitigung des Bewusstseinsstroms selbst versteht, sondern als Element der Diskontinuität, in dem zwischen Erfahrung und Erwartung eine Lücke klafft, die sich nach Darstellung von Reinhart Koselleck und anderen um 1800 merklich zu vergrößern beginnt.⁴⁵ Was sich in der ›Schrecksekunde‹ auftut und den Tod des Buchhalters zur Folge hat, ist eben die ereignishaftige Erfahrung des Abgrunds, den die Zeit zwischen Vergangenheit und Zukunft aufreißt. Darin deutet sich eine Ahnung der Gewalt an, die mit dem Versuch, Zeit zu rationalisieren, verbunden ist, aber auch der Gewalt, durch die sich die Zeit ihrer Rationalisierung entzieht – eine Ahnung der wesentlichen Ambivalenz der Zeit.

Wenn es in *Tod vor Schrecken* um eine Zeit geht, die sich der menschlichen Verfügungsgewalt widersetzt, so ließe sich in Bezug auf die Schrecksekunde des Buchhalters von »Plötzlichkeit« sprechen, der nach Karl Heinz Bohrer »für das moderne literarische Bewußtsein so zentrale[n] Kategorie von radikaler Verzeitlichung«,⁴⁶ die er als »die Verknüpfung von nicht einzuschläfernder Bewußtheit und ausbrechen-

43 Ebd.

44 Vgl. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*, in: Sigmund Freud: Studienausgabe, Bd. III: *Psychologie des Unbewußten*, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a.M. 1975, S. 213–272; hier S. 237.

45 Vgl. Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, 12. Aufl., Frankfurt a.M. 2022, S. 12.

46 Bohrer, Karl Heinz: *Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins*; mit einem Nachwort von 1998, 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2004, S. 21.

der Spontaneität«⁴⁷ und als »Absage an die Kontinuität des Zeitbewußtseins«⁴⁸ bestimmt. Bohrer charakterisiert sein Konzept der Plötzlichkeit u. a. durch das Grauen, das Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* unter Bezug auf Schopenhauer als ein »Irwerden« an den »Erkenntnisformen der Erscheinung« bestimmt, das auftritt, wenn einmal »der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint«.⁴⁹ Die Paradigmen für die ästhetische Kategorie der Plötzlichkeit erkennt Bohrer in Friedrich Schlegel und Heinrich von Kleist, in Friedrich Nietzsche und Walter Benjamin – bei Autoren also, die zu den progressiven Theoretikern der literarischen Moderne gezählt werden. Bei Hebel erwartet man dagegen kaum, auf die Plötzlichkeit zu stoßen – umso mehr verbindet sich mit der hier vorgestellten Lektüre von *Tod vor Schrecken* die Hoffnung einer erneuerten Wahrnehmung der Modernität der Hebel'schen Kalendertexte.

V. Ein Vorbild ...

Hinsichtlich der Modernität von *Tod vor Schrecken* seien zum Abschluss dieses Beitrags noch zwei Überlegungen angestellt, erstens um ein mögliches Vorbild für Hebels Erzählung zum Vergleich heranzuziehen und zweitens um einen Ausblick zu geben auf das, was man als ihr modernes Nachspiel ansehen kann. Die Spezifität der Hebel'schen Erzählung lässt sich auf dem Wege eines Vergleichs mit einer sehr ähnlichen Geschichte aus Grimmelshausens *Simplicianischem Wunder-Geschichten-Kalender* auf das Jahr 1671 näher bestimmen, die den Titel trägt: *Der aus Einbildung sterbende Soldat*.⁵⁰ Im Mittelpunkt dieser Geschichte stehen zwei verstrittene Soldaten, die auf Befehl ihres Hauptmanns ihren Streit beilegen, von denen der eine jedoch beschließt, »sich nicht wirklich, aber doch mit einem Schrecken an seinem Feinde zu rächen«⁵¹. Er lädt zu diesem Zweck seine Muskete ohne Kugel und feuert sie auf seinen Gegner ab, woraufhin dieser »von der Furcht des Todes und vom Schrecken übereilet zu Boden fallend war starr tot«⁵². Im Fortgang der Geschichte wird der Schütze zum Tod verurteilt, weil er die Befehle seines Hauptmanns über-

47 Ebd., S. 24.

48 Ebd., S. 43.

49 Ebd., S. 44; vgl. auch Nietzsche, Friedrich: »Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus«, in: Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden, Bd. 1, hg. von Karl Schlechta, Darmstadt 1997, S. 7–134; hier S. 24.

50 von Grimmelshausen, Hans Jakob Christoph: Die Simplicianischen Bücher. Dritter Band: Ewig wählender Kalender nebst Stücken aus dem jährlichen Wunder=Geschichts=Kalender, München 1925, S. 442f.

51 Ebd., S. 442.

52 Ebd.

treten hat, wird aber gleichfalls mit einer nur zum Schein geladenen Büchse beschossen, woraufhin er seinerseits einen ›Tod vor Schrecken‹ stirbt.

Die Frage, ob Hebel diese Geschichte von Grimmelshausen gekannt hat, ist im vorliegenden Zusammenhang ohne Belang. Der Vergleich der beiden durch auffällige Ähnlichkeiten verbundenen Geschichten soll vielmehr dazu dienen, einen entscheidenden Unterschied hervorzuheben: dass nämlich die Soldaten bei Grimmelshausen insoweit aus ›Einbildung‹ sterben, wie sie den jeweiligen Schuss in der Erwartung schon vorweggenommen haben. Der Schuss, der gar nicht wirklich fällt, trifft gerade deshalb tödlich, weil die Soldaten ihn sich derart lebhaft vorstellen (ihn sich im buchstäblichen Sinne ›ein-bilden‹), dass sie ihn bereits antizipiert haben bevor sein Eintreffen ausbleibt. Anders bei Hebel: Hier erweist sich gerade die Differenz zwischen Erwartung und Ereignis als tödlich, dass nämlich der Buchhalter, der erwartet, die Hand des Schreibers zu packen zu kriegen, überraschend eine leblose und abgetrennte Hand in den Fingern hält, ein ›Abjekt‹, wie man mit Julia Kristeva sagen könnte.⁵³ So heißt es bei Hebel: »[...] und als er sagen wollte: ›Hab ich dich,‹ blieb ihm eine kalte und todt Hand und ein abgelöster Armstümmel in den Händen, und der kalte tödtende Schrecken fuhr ihm tief in das Herz und in das Leben hinein.«⁵⁴ Ganz explizit findet sich hier der Doppelbezug des Angsteffekts auf Körperlichkeit und Kognition markiert.⁵⁵ Wie Hebel mit der Wiederholung von »kalt« und »tot« zu verstehen gibt, findet auf der Ebene des leiblichen Kontakts eine Aufhebung der Grenze von Eigenem und Fremden, von subjektiver Wahrnehmung und objektivem Gegenstand, von Leben und Tod in einer Zone der Unbestimmtheit statt: Die kalte, tote Hand ›ist‹ die Kälte des Buchhalters, den der Tod zu packen kriegt.

VI. ... und ein Nachspiel

Die Unbestimmtheit hinsichtlich der Unterscheidung von lebendig und tot steht auch im Zentrum der Studie *Zur Psychologie des Unheimlichen* von Ernst Jentsch aus dem Jahr 1906.⁵⁶ Das Unheimliche bestimmt Jentsch darin als einen »Mangel an Orientierung«, ⁵⁷ eine »psychische Unsicherheit«, ⁵⁸ insbesondere in Bezug auf die Frage, ob ein vermeintlich lebloser Gegenstand womöglich in Wahrheit beseelt

53 Vgl. Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris 1983.

54 J.P. Hebel: *Tod vor Schrecken*, S. 423.

55 Koch, Lars: »Einleitung: Angst als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung«, in: Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, S. 1–4; hier S. 1.

56 Jentsch, Ernst: »Zur Psychologie des Unheimlichen«, in: *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 22/23 (1906), S. 195–198, 203–205.

57 Ebd., S. 195.

58 Ebd., S. 197.

oder ein scheinbar lebendiges Wesen nicht vielleicht in Wirklichkeit unbeseelt sei. Ernst Jentschs kleine Abhandlung ist bekannt insbesondere als Objekt von Sigmund Freuds Kritik in seinem ungleich berühmteren Essay über *Das Unheimliche* aus dem Jahr 1919.⁵⁹ Bekanntlich wirft Freud Jentsch vor, das Unheimliche nicht hinreichend in seiner Ambivalenz gewürdigt zu haben. Jentsch bleibt nach Freud bei der Bestimmung des Unheimlichen als dem Gegenteil des Heimeligen und Heimischen stehen. Nach Freud ist das Unheimliche dagegen das, was sowohl heimelig als auch verborgen ist, sowohl vertraut anmutet als auch unbekannt erscheint, und zwar insofern es als die Wiederkehr eines Verdrängten seinen Ursprung im Unbewussten hat, das bekanntlich zeitlos ist und keine Negation kennt. Jentsch ist es auch, der seine Auffassung vom Unbewussten zuerst an E.T.A. Hoffmanns Automaten-Figuren illustriert hatte, denen sich dann auch Freud mit seiner Interpretation des *Sandmanns* als einer Erzählung von der latenten Kastrationsangst des Protagonisten widmet.

So sehr Freuds Abhandlung zu der andauernden Bekanntheit von Jentschs Studie beigetragen haben mag, so sehr dürfte sie umgekehrt auch den Blick auf dessen Einsichten verstellt haben. In Bezug auf die hier vorgestellte Lesart von *Tod vor Schrecken* erweisen sich Jentschs Überlegungen zur Psychologie des Unheimlichen jedenfalls als alles andere als uninteressant. Tatsächlich geht Jentsch von der grundlegenden Unterscheidung zwischen dem »Althergebrachten, Gewohnten, Angestammten« in seiner Vertrautheit und dem »Neuen, Aussergewöhnlichen«, das in seiner Fremdheit Unbehagen erregen kann, aus. »Im letzteren Fall«, so schreibt er, »ist das Auftauchen von Unsicherheitsempfindungen ganz natürlich, der Mangel an Orientierung wird dann leicht die Schattirung des Unheimlichen annehmen können, im ersteren bleibt er so lange verkappt, als die Vertauschung ›bekannt–selbstverständlich‹ nicht in das Bewusstsein des Individuums tritt.«⁶⁰ Die Beispiele, die Jentsch für die dem Unheimlichen besonders häufig zugrundeliegende Unsicherheit in Bezug auf die Lebtheit oder Unlebtheit von etwas anführt, sind dem Schrecken in Hebels Geschichte erstaunlich ähnlich:

Ab und zu liest man in älteren Reisebeschreibungen jemand habe sich im Urwalde auf einen Baumstamm gesetzt und plötzlich habe sich dieser Baumstamm zum Entsetzen des Reisenden zu bewegen angefangen und als eine Riesenschlange herausgestellt. [...] Solange nun der Zweifel an der Beschaffenheit der wahrgenommenen Bewegung und damit die Unklarheit über ihre Ursache anhält, besteht bei dem Betroffenen ein Gefühl des Grauens. Hat sich durch die Planmäßigkeit der Bewegung ihre Herkunft von einem organischen Körper erwiesen, so

59 Freud, Sigmund: »Das Unheimliche«, in: Sigmund Freud: Studienausgabe Bd. IV: Psychologische Schriften, hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, Frankfurt a.M. 1970, S. 241–274.

60 E. Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, S. 196.

ist die Sachlage geklärt, es entsteht im Anschluss das Gefühl der Sorge um die persönliche Unversehrtheit, welches aber bei aller sonstigen Intensität zweifellos eine Art intellektuellen Beherrschens der Lage voraussetzt.⁶¹

Wenn Jentsch von einem »Gefühl des Grauens« spricht, dann erweist er sich als weniger besorgt um die terminologisch scharfe Abgrenzung des Unheimlichen von anderen schauerlichen Emotionen als Freud, der möglichst genau zwischen dem Unheimlichen und anderen Formen der Angst unterscheiden möchte. Jentsch trifft aber am Ende eine Unterscheidung, die sich in Variationen bei vielen Theoretikern der Angst findet, die Unterscheidung nämlich zwischen einer begründeten Furcht aus Sorge um das eigene Leben und einer irrationalen Angst, die in der Unsicherheit ihres Gegenstands gründet. Jentsch betrachtet diese Unsicherheit tatsächlich als ein vorübergehendes Phänomen, das im Lichte einer genaueren Kenntnis der Sachlage – nachdem man z.B. erkannt hat, dass man auf einer Schlange und nicht auf einem Ast gesessen hat – verschwindet und der »intellektuellen Beherrschung der Lage« weicht. In Bezug auf diese Auffassung vom vorübergehenden Charakter des Unheimlichen hat Freud Jentsch eine Haltung der »rationalistische[n] Überlegenheit« vorgeworfen.⁶² Aus Freuds Perspektive ist das Unheimliche nicht nur vorübergehend unheimlich, solange es sich noch einer bewussten und kategorialen Einordnung widersetzt, sondern es ist und bleibt als eine im Unbewussten verwurzelte Erfahrung wesentlich unbegreiflich. Die Rezeptionsgeschichte hat zweifellos diese Freud'sche Konzeption des ambivalenten und der Rationalisierung widerstrebenden Unheimlichen privilegiert.

Es geht hier nicht darum, Jentsch in apologetischer Manier gegen Freud in Schutz zu nehmen. Der Vorzug von Jentschs Deutung des Unheimlichen mit Bezug auf die Erzählung von Hebel besteht hingegen darin, dass er das Unheimliche als eine Erfahrung begreift, die wesentlich zeitlichen Charakter hat, insofern sie sich des Neuen und Unvertrauten als ihres Auslösers bedient. Und anders als Freuds Kritik an Jentsch suggeriert, stellt dieser durchaus klar, dass die intellektuelle Beherrschung, die unser normales Leben kennzeichnet, auch trügerisch sein kann, insofern dieses normale Leben weniger auf rationalen Gründen als vielmehr auf einer in weiten Teilen undurchsichtigen und als selbstverständlich hingenommenen Gewohnheit beruht, eine prekäre Situation, für die das Gefühl des Unheimlichen einen Indikator darstellt und die in literarischen Texten wie Hebels *Tod vor Schrecken* reflektiert wird.

61 Ebd., S. 197f.

62 S. Freud: Das Unheimliche, S. 254.

Gothic Communities in John Burnside's *The Devil's Footprints* and Sarah Moss' *Night Waking*

Barbara Schaff

I. Introduction

Following the riots after the Southport stabbings of August 2024, King Charles told the prime minister, according to a Palace spokesman, »how he had been greatly encouraged by the many examples of community spirit that had countered the aggression and criminality from a few with the compassion and resilience of the many«.¹ The community spirit to which the king alluded is a common British myth, invoked in the most challenging national situations such as the London Blitz during the second World War or, more recently, the Covid Pandemic. It involves a sense of belonging, social inclusion and cohesion, compassion as well as collective action. But what if this community spirit is broken or distorted? What if, instead of compassion and resilience, a community is haunted by the evils of the past? Contemporary Gothic fiction in particular questions this myth, portraying communities as dysfunctional and in decline.

I would like to focus in this chapter on two historical forces or developments that form the background to the construction of Gothic communities in *The Devil's Footprints* by John Burnside (2007) and *Night Waking* by Sarah Moss (2011). Burnside situates his story in Coldhaven, a fictive former fishing town in the North-East of Scotland that had suffered from the decline of the Scottish fishing industry. Moss places hers on the fictive Colsay, a deserted Hebridean island representative of the depopulation of many Scottish islands after the destruction of Highland culture in the eighteenth century. Both novels employ central Gothic conventions and motifs to demonstrate the socio-historical decline of rural Scottish communities, and both novels ask questions about how reliable and decipherable historical accounts are and how they inform the present. They politicise Gothic anxieties as an effect of the infrastructural neglect and exploitation on the Scottish periphery, and they mobilise

1 No author: »King Charles calls for ›unity‹ and praises ›community spirit‹ after riots«, in: BBC online, 10.08.2024, <https://www.bbc.co.uk/newsround/articles/cx2gn28g9g2o> (last accessed on 14.8.2025).

the uncanny to emphasise the ongoing presence of past exploitations. The Gothic here represents not just the evils of the past: its haunting presence in contemporary Scottish communities is a functional tool, pointing to the need for remembrance.

David Punter has analysed the transformations of the Gothic in recent fiction and has observed that it follows »the tradition of not merely describing but inhabiting the distorted forms of life, social and psychic, which follow from the attempted recollection of primal damage«.² Gothic literature has always addressed the effects of transgressive crimes over time, but the difference between earlier Gothic novels and contemporary ones, according to Punter, is an epistemological problem concerning the knowledge of the past and history. Whereas in older Gothic novels the uncovering of the past leads to resolution, contemporary Gothic fiction takes a less straightforward view of the correspondence between past and present. This can be read in the light of Jacques Derrida's concept of »hauntology«. In his answer to Francis Fukuyama's proclamation of the »end of history«,³ Derrida problematized the idea of linear historical sequences. When he coined the term hauntology in the essay *The Spectres of Marx*⁴ in 1993, he was referring to two ideas: the first was the pun on haunting and ontology, implying that being as a material manifestation and haunting as an immaterial one, are intrinsically connected. In other words, our being in the world is and has always been haunted by the ghosts of the past. The second idea relates to the concept of future. Derrida has shown with the example of Karl Marx's famous statement about the spectre of communism haunting Europe that futures can haunt us which haven't even happened. Derrida's influence on contemporary Gothic fiction cannot be overstated: hauntology offers a model of problematising the relation between past, present and future in regard to psychology as well as memory, pointing to the fact that the twenty-first-century human condition is equally shaped by the spectres of the past as by the fear of dystopian futures and the mourning for impossible futures.

In his classic text *Gemeinschaft und Gesellschaft*, published in 1887, Ferdinand Tönnies understands community and society as binaries: community is a natural and organic state of existence, whereas society is teleological: it is deliberately formed, and held together by a common purpose. As a product of nature, the community is unplanned: it arises out of a common »Wesenwillen«, i.e. instinct, emotions, and habits.⁵ Consequently, the idea of community is closely connected with rural life.

2 Punter, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present* Day, Harlow 1996, p. 178.

3 Cf. Fukuyama, Francis: »The End of History?«, in: *The National Interest* 16 (Summer 1989), pp. 3–18, <https://www.jstor.org/stable/24027184> (last accessed on 14.8.2025).

4 Derrida, Jacques: *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, translated by Peggy Kamuf, London/New York 1994.

5 Cited in: Lyall, Scott: »Preface: In Search of Community«, in: Scott Lyall (ed.): *Community in Modern Scottish Literature*, Leiden 2016, pp. i–xvii; here p. vii.

Raymond Williams has argued in *The Country and the City* that the structures of feelings projected onto rural community life have always been nostalgic longings for the Golden age, the »idea of an ordered and happier past set against the disturbance and disorder of the present«.⁶ In English literature, community nostalgia is mostly connected with the experience of industrialisation and the experience of the modern metropolis – both are seen as social changes which destroy the lived community of the village. Since the Romantic period, British writers have expressed a nostalgic longing for lost community, often portrayed as a consequence of modernity. In Scottish literature, Scott Lyall observes, community »has not only been a key thematic concern« but »has also been a bulwark of the Scottish tradition, helping to form Scottish literature as a subject area«.⁷ In the late nineteenth century, a nostalgic view of the community found a powerful and influential expression in sentimental fiction of the Scottish Kailyard school.⁸ Contemporary Scottish writers like Moss and Burnside are not the first generation to revoke the image of a benign rural community: Lewis Grassic Gibbon had done so powerfully in his depiction of the Kinraddie society in *A Scots Quair* (1932–1934). However, while in English literature community nostalgia is mostly connected with the experience of industrialisation and the modern metropolis as factors of social change which destroy the lived community of the village, in the Scottish tradition the loss of community is often expressed as a consequence of English interventions. Rather than framing this loss in nostalgic terms, Scottish novels portray it as a repressed past that continues to haunt the present. The suppression of Gaelic culture and the Highland clearances initiated by English landowners, economic depression, and consequently exile, all point to the instability and finally the loss of community.⁹

The genre in which disintegrating Northern communities are particularly prevalent is the Gothic. Gothic fiction has always been a key site for the exploration of sociocultural configurations, such as the family, kinship, or, in a larger sense, the community. If, as Alan Bisset and others have maintained, one defining marker of

6 Williams, Raymond: *The Country and the City*, New York 1973, p. 45.

7 S. Lyall: Preface, p. ix.

8 See Tange, Hanne: »Grassie Gibbon's Art of Community: A Scots Quair and the Condition of Scotland«, in: *Studies in Scottish Literature* 33/1 (2004), pp. 247–262, <https://scholarcommons.sc.edu/ssl/vol33/iss1/20> (last accessed 15.08.2025).

9 Timothy Baker has shown how prominently the death of the island community figures in the poetry and novels of twentieth-century and twenty-first century poets such as Ian Crichton Smith, George MacKay Brown and Edwin Muir and poets Christine de Luca as well as contemporary Scottish novelists. Cf. Baker, Timothy C.: »The Lonely Island: Exile and Community in Recent Island Writing«, in: Scott Lyall (ed.): *Community in Scottish Literature*, Leiden 2016, pp. 25–42; here p. 31f.

the Scottish Gothic is »the disbelief in the unity of the self«,¹⁰ this uncertainty of unity surely extends to the communal. As early as 1880, we find a distinctly Scottish Gothic concern with community, rather than the individual, as the subject of haunting in Margaret Oliphant's story *The Beleaguered City*.¹¹ In the town of Semur, the dead return not to frighten, but to provoke moral reckoning. This anticipates the communal hauntings in Burnside's *The Devil's Footprints* and Moss' *Night Waking*, where the Gothic arises less from supernatural horror than from the ethical weight of a shared and repressed past. Contemporary Scottish Gothic novels explore the damaging dynamics of communities, as I want to argue, as a bleak and irrevocable consequence of the major historical forces that have shaped them. Gothic tropes and formats are employed to structure and define social experience, often in relation to memory and place. If in Scottish literature the community »has traditionally stood as a mythic signifier of commonality and communal resistance to Anglophone capital«, as Scott Lyall has proposed,¹² then Scottish Gothic literature exposes the dark sides of the community: the residual forces of a traumatic and violent national past which shaped the collective Scottish experience of the loss of territory, structure, order, and consequently the unity of the self. All these show a haunting presence in contemporary Scottish Gothic novels and tinge the portrayal of communities with a Gothic threat. »Rather than the collective knowledge of shared values and traditions«, Monica Germanà observes, »what binds these ›imagined communities‹ is a spectral web of secrets and the shared awareness of human corruption«. ¹³ Although I agree with the factors Germanà identifies as galvanising community, I hesitate to see the communities in these Gothic novels as ›imagined‹. Helpful as Benedict Anderson's concept of ›imagined communities‹ is in many regards, it is actually the description of their concrete genealogical entanglements, intergenerational trauma, and inherited collective hatred and guilt, which turns these communities into Gothic ones. Haunting is related as a major social force or constituent of social life rather than an effect of an individual trauma, psychosis, or superstition, and it functions as a signifier of historical discontinuities, erasures, and absences.

10 Bissett, Alan: »The Dead Can Sing: An Introduction«, in: Alan Bissett (ed.): *Damage Land: New Scottish Gothic Fiction*, Edinburgh 2001, pp. 1–8; here p. 5. The most iconic Scottish Gothic texts – James Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) and Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) – focus on the phenomenon of a split personality.

11 See Leonie Jungen's chapter on Margaret Oliphant in this volume.

12 S. Lyall: Preface, p. ix.

13 Germanà, Monica: »Ghost-filled Islands and the Haunting Feminine: Contemporary Scottish Female Gothic«, in: Carol M. Davison/Monica Germanà (eds.): *Scottish Gothic. An Edinburgh Companion*, Edinburgh 2017, pp. 222–235; here p. 235.

II. *The Devil's Footprints*

As a former north-eastern fishing town, Burnside's Coldhaven is typical for the economic setback of its main industry in the second half of the 20th century. The Scottish Government Report about social change in Scottish fishing communities from 2009 informs about the social consequences in Scottish fishing towns affected by the dramatic decline in the fishing industry since the 1970s: in the light of economic deprivation and the threat of erasure, the report claims, community spirit and identity became increasingly demoralized:

[...] fishermen and their wives think of their fishing communities as in decline and at risk of dying, demonstrated by the empty harbour, the loss of boat building, the dwindling number of fishermen, their shrinking spending power and a set of other social changes including shop closures, drugs, and the visible presence of incomers.¹⁴

Burnside draws on all these factors and turns them into a Gothic setting by translating the economic deprivation into a spiritual and moral one. Michael Gardiner, the homodiegetic narrator of *The Devil's Footprints*, had moved as a child with his parents into a fisherman's cottage in Coldhaven. His cosmopolitan parents – the mother an American artist, the father an English landscape photographer – had both lived in European metropolises before the father decided to move to Coldhaven »to be alone, to concentrate on his work«. ¹⁵ The family had never been accepted by the community, and, as Michael recollects, »a handful of the locals decided it was their business to make my family's life uncomfortable« (TDF, p. 80). However, the narrator makes it very clear that there existed no concerted action or plan among the locals to expel the outsiders. They were motivated only by an unmotivated shared hatred against each other as well as the family of the Gardiners. And this hatred proved to be fatal: In the course of the narrative, we learn that five people have found a violent death. The novel starts with the narrator remembering that a year ago a woman named Moira Birnie and her two small sons had been found dead in a burnt-out car. Moira had been his girlfriend at school for some time, and this memory evokes one of another violent death, the death of Moira's teenage brother Malcolm. Malcolm had bullied Michael as a child and finally, Michael had taken revenge. Grammatically, the memory of Malcolm's death is pushed into a subclause and nearly hidden beneath a convoluted heap of not really relevant information:

14 Jamieson, Lynn/Munro, Gillian/Perrier, Maud: Social Change in Scottish Fishing Communities: a Brief Literature Review and Annotated Bibliography, <https://lx.iriss.org/sites/default/files/resources/0084016.pdf> (last accessed 01.08.2025).

15 Burnside, John: *The Devil's Footprints*, London 2014, p. 13. Cited in the text with the abbreviation TDF and the page number.

For the fact was that I felt guilty, and drawn in, transfixed by a kind of morbid fascination, if that's the right word for it, because, even though Moira didn't know it, even if nobody knew it but me, I was the one who had killed her brother when I was thirteen and he was fifteen, killed him and left him to rot in the old lime-room on a weekday afternoon, when we should have been in school doing Maths or PE, in out of the cold and the rain, thinking about Christmas, or bird's eggs, or the pretty girl with black eyes and shoulder-length pigtails in 4C. (TDF, p. 8)

Similarly, the death of the narrator's mother is related in passing, again syntactically subordinated in a relative clause. Remembering the animosities against his family, Michael describes the main agents among the locals: »They were only a handful, just a few of the more vicious members of the uglier clans – the Kings, the Gillespies, the Hutchisons – and their unwitting instruments, like Peter Tone, the town drunk, the one who killed my mother« (TDF, p. 80). What turns these deaths into Gothic deaths is not the narratorial emphasis on particularly gruesome details (which one would perhaps expect in a Gothic novel), but, rather paradoxically, the opposite: the fact that the narrator pushes them into the background of his mind but eventually finds himself unable to repress them. The syntactical subordination of Michael's crime – and the trauma of his mother's death – mirrors the subconscious Freudian repression of these events. Since all five deaths had occurred before the narrative sets in, the novel's focus is not on their immediate circumstances but rather on the social fabric of the community that enabled them. Burnside's protagonist inherits community trauma indirectly, through a culture of implication and silence. Throughout the novel, irrational evil guides actions that result in fatal outcomes. Moira, who had been in an abusive marriage, had believed her sons to be sons of the devil, Peter Tone supposedly was only an instrument and not the willful agent of Michael's mother's death. Michael himself was a traumatized boy who developed a broken sense of self as a consequence of the continuous cruel bullying by Malcom Kennedy. He was talked into hatching a plan to take revenge by an old woman, Mrs Collings, whom he befriended and who taught him how to defeat the bully: »You have to know how he thinks and what he knows and, most of all, what he wants. Because what he wants is where he is weak« (TDF, p. 54). The relation between Michael and Mrs Collings, as well as the death of Malcolm show distinct intertextual traces of James Hogg's *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*: In Hogg's novel, Gil-Martin talks Robert into killing his half-brother George Colwan. George was stabbed in the back, and Michael had taken a long pole to push Malcom into a lime pit. As an adult, Michael, like Hogg's Justified Sinner, is emotionally detached, devoid of remorse or guilt. »We do what we cannot avoid doing«, he resumes, »as Moira did when she escaped from the Devil in Tom, taking the souls of her babies with her« (TDF, p. 56). And also like the Justified Sinner, Michael ends in a tragic double-bind: he is as unable to forget the past that haunts him as he is unable to face and overcome it. He

enters into a relationship with Moira's teenage daughter whom he suspects to be his own. After the breakdown of his own marriage, Michael leaves Coldhaven, taking Hazel with him. It is only later that he realizes she had used him to elope with her boyfriend. After a couple of days on the road, Michael finds himself one morning without a car or money alone in the hotel room, in a state of limbo, just like the whole town of Coldhaven, which, as the narrator states at the beginning, is haunted by the ghosts of its past:

In those days Coldhaven was much as it is now, a confused jumble of houses and gardens and cramped boatyards running down to the sea on tight, rain-coloured streets and narrow cobbled wynds, and the people of that time were ancestors of the neighbours I have lived with these past thirty odd-years: obdurate, seagoing folk with their own superstitions and terrors, their own logic, their own memories of sandbanks and tides and the treachery of water – and though their children's children have all but lost that kinship with the sea, a kinship part-love, part-dread, like any other, I allow myself to imagine that I know them, if only a little and from a considerable distance. It may well be pure fantasy, as rare as that is, but I imagine I can see, in their slow-witted, clannish descendants, the ghosts of those old seafarers, men who were obliged, on too many occasions, to find their way home in thick fog or pitiless storms, women whose gaze did not stop at the horizon but worked its way out into the beyond, to the banks and troughs they only knew from maps and shipping forecasts, transforming them into seers, oracles, harpies (TDE, p. 1).

The present inhabitants no longer go to sea and are dissociated from their origins. Hence their community bonds – values, knowledge, and traditions – were lost. They are struggling economically and thrive only on gossip. »Some people said« or other references to hearsay are an over-used formula by the narrator to describe a community that talks about one another but does not communicate with one another, or share common values and connections.

The novel's title relates to a phenomenon initially recorded in Devon in 1855: after heavy snowfall, trails of hoof-like marks had appeared which people read as the tracks of Satan. Burnside transports this folk legend into Coldhaven, where one evening »some cloven-footed thing« had come from the sea, walked through the town, »ascended their walls and crossed their high, crowstepped roofs [...] before it stole away into the fields beyond« (TDE, p. 2f.). Unlike in Hogg's novel, the devil has no ontological presence here, yet the legend functions as a powerful metaphor for the return of a long-dormant or repressed past and the power of evil. As a narrative device, the legend brackets the story: Michael Gardiner introduces it at the beginning as a well-known Coldhaven folktale, and at the end, after Hazel had taken his car and he had decided to walk back home. When returning to Coldhaven on a winter morning, he sees the footprints of the Devil in the snow. Footprints are not ghosts or

apparitions: they are material traces, and the narrator takes care to describe them in detail:

[...] when I looked closely, I could see they weren't just random marks in the snow. There was detail to them, fine ridges, barely smudged in the new snow, like the tracks an animal leaves – a fox, or a cat, maybe. Yet they were too large for any animal that might pass this way, so close to the water, too large, probably, for any animal not in a zoo. I had slowed down, again, to study the prints; then I realized that whatever, or whoever, had made them had passed through only minutes before and, with that thought in my mind, with the notion I might catch sight of this mystery creature, I quickened my pace and went on [...] (TDF, p. 201).

The creature, however, doesn't materialize, and the footprints remain the only empirical evidence. Twice the narrator confirms his conviction of the material world as the only one:

[...] there wasn't a separate world, there was only this: the air, the sky, the snow, these strange marks, the water, the odd gust of wind finding me as I followed the tracks to where they stopped, all of a sudden, at exactly the point where my path diverged from the road. Now, there was no other world; perhaps there had never been (ibid.).

The novel ends with a firm renunciation of all folkloristic elements such as ghosts or the Devil: the legend that was introduced at its beginning is now turned into experience.

Albeit the Devil has no ontological presence in the novel, he functions as a powerful metaphor for the evil force that enters the lives of the people of Coldhaven and destroys their community at a time when they became dissociated from their old lives:

They were the Devil's own, they were his chosen. They knew, in their hearts, that the simpletons and scapegoats they tried and burned were nothing but unholy innocents. They knew, because they tasted the devil on their own lips, smelt him on their own hands. [...] All they had to do was open their hearts (TDF, p. 203f.).

Timothy Baker has observed that particularly in Northern Gothic stories, the North is used to »foreground the instability of place, nation, and ultimately genre«.¹⁶ The footprints of the Devil mark the borders of social life, representing what is excluded,

16 Baker, Timothy C.: *Contemporary Scottish Gothic. Mourning, Authenticity, Tradition*, London 2014, p. 148.

dysfunctional or hidden. In conventional Gothic stories, the uncanny gains momentum through the contrast with familiar environments, and it can often be overcome through the power of family and community – a classic example for this would be Charles Dickens' *A Christmas Carol*. By making families and communities the centre of the uncanny in an isolated Northern setting, Burnside refuses to resolve the tension between the familiar and the unfamiliar, the homely and the uncanny, so that, as the circular structure in *The Devil's Footprints* shows, there is no escape.¹⁷ In this, he adds a new dimension to the common Scottish trope of the split psyche as explored by Hogg or Stevenson in *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*,¹⁸ or James Robertson's rewriting of Hogg's *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*: all these novels end with the death of the protagonist. Michael not only returns to Coldhaven but stays on, continuing to live in his parents' house, realizing that the evil is not arbitrary or dependent on man's actions but a part of »wide eternal patterns« (TDF, p. 200):

I also belonged to those wide, eternal patterns, those laws that guided the birds and the tides and the weather that had brought me home: the pattern that, the law that kept everything in motion and the pattern that allowed it all to open a little, every hundred years or so, to let the Devil in (ibid.).

The last chapter is set a year later. Michael relates that he lives a solitary life and has taken up bird watching, like his father. On his rare visits to Coldhaven he sometimes encounters Tom Birnie, the widower of his ex-girlfriend Moira who had taken him for the Devil and, out of fear, killed herself and her two sons. »It turns out he wasn't the Devil after all; he was just a man«, Michael resumes, and concludes: »I never speak to him or give out any signal that I know who he is, but there are times when I want to take him out to the point and show him the birds« (TDF, p. 217). This looks like a seemingly peaceful ending, but in the light of the death of Tom's brother-in-law, Malcolm Kennedy, who had been lured by Michael into a fatal trap under the pretext of showing him a rare bird's nest, this last sentence has a sinister ring, alluding to an inescapable perpetuation of death and evil. Rather than still being the outsider of the Gothic Coldhaven community, Michael has become fully integrated, and recognized his belonging to those wide eternal patterns or sociological conditions that allow evil to happen.

17 Ibid., p. 152.

18 Apart from these classic examples of the Scottish Gothic, Monica Germanà has identified more recent novels such as Muriel Spark's *The Ballad of Peckham Rye* (1960) and James Robertson's *The Testament of Gideon Mack* (2006), that deploy »psychological fragmentation and a concern with the location of evil«. Germanà: »Ghost-filled« Islands, p. 251.

III. *Night Waking*

The plot of Sarah Moss' *Night Waking* connects two stories, one set in our contemporary present, the other in the 1870s. Anna Bennett, the homodiegetic narrator, is a historian, a research fellow at Oxford University writing her first book about the invention of childhood in late eighteenth-century Britain and struggling to synchronise motherhood and her academic career. Carol Margaret Davison has observed how the Female Gothic in its initial stages around 1800 »brought the Gothic to bear on women's vexed experiences of love and romance, and the multifaceted ideology of femininity, particularly the constraining roles advocated for women and the institutions of marriage and motherhood«. ¹⁹ In the twenty-first century, the challenge to participate actively in the public sphere as a professional woman is added to these constraints. With Anna's story, Moss draws extensively on the repertoire of the female Gothic tradition, such as anxieties about childbirth, motherhood, institutional and patriarchal oppression, and domestic confinement. Anna is married to Giles Cassingham, an English aristocrat, ornithologist, and heir to the deserted Scottish Hebridean island of Colsay. Anna and Giles have two sons: the eight-year old Raph, a boy obsessed with doom and catastrophic events, and Moth, their two-year old toddler whose sleeping difficulties put Anna under enormous stress. The couple had decided to leave Oxford and move into Giles' inherited manor house on Colsay, where he would conduct his research on puffins' habitats in the Hebrides, and Anna would write her book. They had also restored an old Highland blackhouse to rent out to tourists: their first guests are a couple with a troubled teenage daughter with an eating disorder. These sparse family details are connected with the brutal social history of the Scottish Highlands in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, namely the destruction of the old kinship-based clan-system and the shift in the agricultural industries to modern capitalism, resulting in the eviction of thousands of people during the Scottish agricultural revolution. As the old ways of small farms were becoming increasingly unprofitable, landlords frequently repurposed their lands for sheep farming and evicted their tenants to Canada, Australia, New Zealand, and the US. Many Scottish landowners who were in debt sold their lands to the English, who often had even less sensibility towards the needs of the Highland communities.

In Moss' novel, the history of the Highland Clearances is not just a historical backdrop but a Gothic device which functions as the return of the repressed past. This is represented as a gruesome discovery: planting a tree in the garden of the manor house, Anna and Raph discover the long-dead body of a baby. The police are called to investigate and Anna herself starts historical research on infanticide on the web and in the public library on the mainland. Her results add up to a shocking history of infanticide on the islands from the Neolithicum to the Twentieth Century.

19 Davison, Caroline M.: *Gothic Literature 1764–1824*, Cardiff 2009, p. 85f.

Whether it be compartments in Neolithic chambered tombs used for the disposal of unwanted children,²⁰ the careless treatment of foundlings in eighteenth-century London foundling hospitals resulting in a mortality rate of over 97 per cent (NW, p. 127), Victorian funeral clubs that provided burial funds to their members, thus enabling infanticide among the desperate poor (NW, p. 139) or infanticide carried out by unmarried girls (NW, p. 140): Anna's research proves that babies always are the most vulnerable members of society and most needful of protection by a community. If this community lacks the resources to provide for their youngest and weakest, they will not survive. Anna's investigation into the identity of the dead baby becomes the pivotal plot element through which the novel's main themes are connected: individual parental responsibility to nurture and ensure the well-being of one's children, the wider social responsibility of a landowner to care for the well-being of one's tenants, and patriarchal power and violence towards women, because, as it turns out later in the story, the dead baby's father had been a Cassingham. Anna learns from a history of the island that, during the famine years in the mid-nineteenth century, a forebear of her husband had raped young women on the island in exchange for rent relief.

Embedded in the contemporary story revolving around Anna is a second one from the 1870s in the form of a series of letters written by a young English midwife, May Moberley from Manchester. After having been sent by Giles' great-great-grandfather, Hugo Cassingham to the island to assist the women of Colsay after an unexplained steep rise in infant mortality, she reports about her experiences on the islands to her sister and friends. Hugo Cassingham is described as a new-made aristocrat, an English industrialist who had bought the island as a holiday retreat. He had threatened the islanders with eviction if they refused May's attendance during childbirth. The linguistically ill-equipped May – she has no Gaelic and nearly none of the islanders speak English – experiences a fatal clash between English modernity and Scottish tradition. The islanders regard May's presence as part of the interventionist schemes of their English landlord and refuse to cooperate. May eventually finds out that the births on the island are usually attended by an old ›knee-woman‹ and she soon suspects that the cause of infant mortality may be neonatal tetanus contracted through the umbilical cord as a result of the unhygienic circumstances during birth. She is told by a pregnant woman on Colsay that giving birth is a dangerous rite of passage, during which otherworldly beings often interfere, trying to snatch away the babies. May reports in a letter to Miss Emily, her friend and sister to Hugo Cassingham, that:

20 Moss, Sarah. *Night Waking*, London 2011, p.87. Cited in the text with the abbreviation NW and the page number.

Neither mother or child may be left alone until after the infant is baptized, for the ›trows‹ or – but I may have misheard – the ›hildufolk‹ will cause the mother to die and exchange the baby for one of their own if they find them unguarded (apparently the hildufolk have particular need of young mothers to suckle both trow and changeling children). A ›trowie‹ child is hard to feed, cries incessantly, may have strange features or physical peculiarities and, if not returned to its natural parents, will usually die in the first year of life. [...] Can it possibly be the case that, while we govern an empire on which the sun never sets and bring education and rational thinking to poor people from India to the New Zealand savages, there are still British subjects in fear of elves? But I suppose that as long as they live in the dark, unventilated stone huts and remain illiterate there are no depths of superstition that should surprise us, and truly, the conditions of life are distressing to observe (NW, p. 111f.).

May's horrified tone reflects imperialist assumptions and underscores the cultural divide between English medical rationality and Hebridean folk beliefs. »Childbirth«, as Anna, the historian later puts it, »had become the locus of the tension between modernity and tradition, between metropolitan and peripheral ways of understanding the world« (NW, p. 372). The hostile islanders refuse to accept the help of the English midwife, and the manor's housekeeper, complicit with the islanders, intercepts May's letters and hides them in the attic. When the next baby dies, they bury her in an unnamed grave so that Hugo Cassingham will not know about it and consequently have no reason to implement his threat. The mothers of Colsay, as May Moberley finds out, are part of a community facing such an existential threat that infant deaths do not only count little in their struggle for survival but are even welcomed because it means one mouth less to feed. However, motherhood and its function and responsibility for the community is negotiated not only in the embedded epistolary story: Anna's story partly mirrors that of the nineteenth-century mothers. Anna's own children threaten her sanity, and the narrative questions the romanticisation of motherhood. Ghosts of infant death haunt the present. The novel's title refers to Anna's situation as a mother of a toddler with sleeping difficulties. Moth wakes up frequently during the night and it takes a long time for Anna to put him back to sleep. The narrative organizes these interruptions of her sleep into subchapters called »Night Waking«, adding the respective time of night. During these times, Anna recalls how motherhood was in constant conflict with her career at Oxford and develops morbid and destructive night thoughts: »Must not touch him or I will put my hands round his neck and kill him. I cannot leave because I would never come back and I cannot stay because I am about to pick him up and ram his head into the wall until he stops making that intolerable noise« (NW, p. 49). Like any eighteenth-century Gothic-novel heroine Anna is entrapped within domestic, gendered spaces and the »fear that self-identity and autonomy are threatened, or that heretofore re-

pressed, possibly dangerous aspects of the self and others may be allowed expression». ²¹ Moss projects classic gothic tropes such as confinement and female madness onto her heroine: the island is remote and not serviced by public boats, and the ancestral mansion echoes patriarchal structures that keep her in the house with the children while her husband conducts his research outdoors.

Throughout the novel, the conditions of the nineteenth-century community on Colsay parallel the situation of Anna and her family. The hostility of the nineteenth-century Colsay community to May Moberly is mirrored by the hostility of contemporary islanders towards Anna and Giles as representatives of the Cassinghams – outsiders in regard to class and provenance. Another similarity is the scarcity of food, a problem for Anna and her family as it was then. The people of Colsay are, as May observes, »a people endemically hungry, endemically dirty, endemically sick, in which no one has reason or opportunity to improve« (NW, p. 70). The children in particular are described by May as unkempt and dirty, and Anna likewise depicts her sons as grown out of their often stained clothes. Because of their isolated situation on a deserted island, and because a trip to the mainland depends on the weather conditions, the family often runs out of food and Anna prepares strange culinary combinations:

Giles's eyes widened at the sight of his plate but he said nothing, as befitted someone who came in late to find a meal on the table [...].

»Anna, my love, was there any motive but desperation for this combination?«

I poked at the mound on my plate. It looked like the vomit of some bottom-feeding fish, only drier.

»Mummy«, said Raph. »Is this the nastiest thing you've ever given us?« (NW, p. 343f.)

This comic representation of a frugal, even nasty, meal not only underscores the isolation and vulnerability of the family. It also reflects the monotonous meals of the nineteenth-century island community whose main fare is sea birds. Birds are also the major Gothic element that connects both timelines. With perhaps a nod to Hitchcock, Moss introduces the trope of uncanny birds who scare Anna and her children: Every night, they hear strange noises in the attic they can't identify. When Giles takes a ladder and inspects the attic, he not only finds that the noise came from a bird trapped in the chimney. He also detects May Moberley's letters which disclose the whole history of the nineteenth-century Colsay community in which birds play a crucial role as harbingers of death: The seabirds turned out to be the cause of the babies' death, because the knives the women used to cut up the birds were also used to cut the umbilical cord, resulting in infant tetanus. The Colsay community is shown to be fated to become extinct: their adherence to superstition, their lack of resources and support results in early deaths or emigration. It is not without irony that the

21 C.M. Davison: Gothic Literature, p. 96.

descendant of Hugh Cassingham is Giles the ornithologist, working on a seabird preservation project on an island where the human community could not survive.

IV. Conclusion

Night Waking and *The Devil's Footprints* explore the Gothic not as a mode of supernatural terror or transgression but as a structure of feeling that emerges from the interplay between individual alienation and the persistent oppressive weight of community memory. The Gothic does not erupt in these texts into spectacular horror. It remains latent, immanent within landscapes, histories, and mundane domestic routines. It is rural, embedded in everyday life, and political in its refusal to romanticise the communal. The uncanny emerges from the banal repetition of daily life, shaped by unspoken violence, buried memories and shared silences. Burnside and Moss use the format and tropes of the Gothic genre in order to point out how social errors of the past, a failure of social responsibility not only develop their destructive energy in the present life of a community but haunt its future. Their protagonists are trapped in networks of inherited memory, gendered obligation, and repressive continuity (Moss in particular emphasizes the structural parallels between her two narratives). The novels differ considerably, however, in their appraisal of how permanent and persistent this haunting turns out to be. In *Night Waking*, the unearthing of the dead baby – a metaphor for the conscious awareness of historical trauma – leads to a solution of both Anna's professional as well as familial conflicts: the haunting past is laid to rest through research of the historiographer. Not only does she uncover the cause for the baby's death, but she also uses it successfully as a historical case study in a job interview. Again, Moss closely follows the script of a Radcliffean Gothic romance in that Anna, like Emily St Aubert in *The Mysteries of Udolpho*, unearthes »the tragic, mysterious repressed histories«²² of the women of Colsay, thus achieving closure as well as professional and financial success. Burnside, in contrast, refuses to follow this logic of historical progression through vanquishing the past. His protagonist experiences the past »as mixed up, reversed, and is caught in a simultaneity of past-present-future«.²³ Against the power of the ghosts of the past that have undone the social fabric of communities, there is little one can do to put it together again. Certainly, telling stories is not enough to exorcise the ghosts of the past: as John Burnside suggests, the Devil's footprints are more enduring than we might wish to believe. *The Devil's Footprints* and *Night Waking* portray community as a site of haunting that results in the inability to envision or achieve transformative

22 Ibid., p. 101.

23 Bruhm, Steven: »The contemporary Gothic: why we need it«, in: Jerrold E. Hogle (ed.): *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge 2002, pp. 259–276; here p. 267.

futures. In *The Devil's Footprints*, this appears as social inertia; in *Night Waking*, it is hinted at as the repetition of colonial and maternal histories. Hauntology enables a reading of these Gothic communities as critiques of cultural paralysis: spaces where the future is haunted by what might have been, and the past continues to return, unredeemed and unresolved.

Zu den Autor:innen

Lucy Elizabeth Allan DFA is a recent doctoral graduate of the University of Glasgow, where her research focused on man-made monsters, gender and the queer unnatural. She has taught undergraduate modules in English Literature and Creative Writing at Glasgow University. A working fiction writer, her short fiction has been published in *Gutter Magazine*, *Channel Magazine*, and *Cobra Milk Journal*, among others. She is the author of the novella *Skin Grows Over*, published by Ghost Orchid Press in 2022, and she is working on her first novel.

Jakob Baur war wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Medienkulturwissenschaft der Technischen Universität Dresden, wo er im Rahmen des DFG-Projekts »Schauergeschichten. Literarische Emotionspraktiken der Angst« zur Angstpraxeologie der Schauerliteratur um 1800 promoviert hat. Seine Arbeitsschwerpunkte sind das Verhältnis von Literatur und Geschichte, populäre Literatur, kulturwissenschaftliche Emotionsforschung und Praxeologie. Letzte Veröffentlichungen: »Angst machen. Zur Praxeologie von Schauerliteratur um 1800«, in: Angela Gencarelli (Hg.): *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, Berlin/Boston 2024; »Angstaffordanz. Schauerliterarische Formen des Repräsentierens und Evozieren von Furcht in Carl Grosses *Der Genius* (1791–1794)«, in: Jutta Eming/C. J. Jones/Carolyn Pape (Hg.): *Form und Affordanz. Interdisziplinäre Zugänge*, Wiesbaden 2024.

Stephan Brössel ist Privatdozent und Akademischer Oberrat auf Zeit für Neuere deutsche Literatur und Medien an der Universität Münster. Er forscht zur Literatur- und Medienanthropologie, zu ästhetischen Zeitformen und -reflexionen sowie zum komplexen Erzählen in Literatur und AV-Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Einen aktuellen Forschungsschwerpunkt bildet der Konnex aus Narrativität, Paratextualität und Kulturimagologie in Themenparks. Letzte Veröffentlichungen: »*Babylon Berlin*« und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre (hg. zusammen mit Andreas Blödorn, Baden-Baden 2024); »Relevanz. Eine literaturwissenschaftliche Diskursstrategie und Basiskategorie in Theorie und Praxis«,

in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 143/2 (2024), S. 257–279; *Das Phantasialand als Zeichenland. Semiotische Aspekte der Theme Park Studies*, online 2024.

Dr. **Carol Margaret Davison** is Professor of Women's and Gender Studies at the University of Windsor, Canada. She is the author of *Anti-Semitism and British Gothic Literature* (London 2004) and *History of the Gothic: Gothic Literature, 1764–1824* (Cardiff 2009), she has edited collections devoted to *Dracula*, *Frankenstein*, Marie Corelli, Scottish Gothic, the Gothic and addiction, and Gothic dreams and nightmares. Her edited collection, *The Gothic and Death* (Manchester 2019), won the Allan Lloyd Smith Memorial Prize in 2019. Her first novel, *Bodysnatcher*, about the Burke and Hare murders, was published by Ringwood Publishing in 2023. The Editor of the Anthem Studies in Gothic Literature series, she is currently at work on a study of Emily Brontë's *Wuthering Heights* and the Gothic.

PD Dr. **Gero Guttzeit** teaches English Literature at Ludwig-Maximilians-Universität München. He has held visiting professorships at Milwaukee, Freiburg, and Tübingen. His work is guided by theoretical interests in authorship, character, and rhetoric. He has published widely on nineteenth-century and contemporary literature in English, especially on invisibility, the Gothic, and detective fiction. He is the author of the monographs *The Figures of Edgar Allan Poe: Authorship, Antebellum Literature, and Transatlantic Rhetoric* (2017) and *In/Visible Subjects: Literary Character and Narratives of Invisibility Since the Eighteenth Century* (2025).

Leonie Jungen is a PhD candidate and Postgraduate Visiting Research Scholar at the University of Glasgow based at Johannes Gutenberg University in Mainz. Her thesis centres around Scottish national tales and women's agency in the Scottish collective memory throughout the early nineteenth century. She holds a PhD scholarship by the German Academic Scholarship Foundation and was appointed as a Junior Fellow to the Gutenberg Academy Fellows Program in 2025. Her previous publications include the editing of the 2022 conference proceedings of the Anglistiktag conference in Mainz (ed. together with Sarah Wegener, April 2024) and she is currently working on an article for the *Anglistik* special issue *Scottish Futurities*, forthcoming in 2026 (eds. Nina Engelhardt & Julia Boll).

Ulrich Kinzel ist außerplanmäßiger Professor für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Seine gegenwärtigen Forschungen konzentrieren sich auf eine Geschichte der imaginativen und politischen Produktion von Angst. Weitere Schwerpunkte seiner Arbeit bilden u.a. die Literarische Ethik im Kontext der Moderne, die Künstlerbiographie und die Pädagogik der Literatur. Letzte Veröffentlichungen: *The Origins of German Self-Cultivation: Bildung and the Future of the Humanities*, (hg. zusammen mit Jennifer Ham/David

Pan, Oxford/New York 2023); »Republikanisches Ethos und politische Prophetie. Thomas Manns Der Zauberberg und Walter Benjamins ›Das Passagen-Werk‹«, in: *Thomas-Mann-Jahrbuch 2025*, S. 13–27.

Lars Koch ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Medienkulturwissenschaft an der TU Dresden. Er war Fellow am KWI in Essen und am SFB 1472 »Transformationen des Populären«. Er forscht zur Literatur- und Medienkulturgeschichte der Angst und zum Zusammenspiel von Affekt und Populärkultur. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Arbeit bildet die kulturdiagnostische Kategorie der Disruption. Letzte Veröffentlichungen: *The Great Disruptor. Trump, the Media, and the Politics of Degradation*, (hg. zusammen mit Tobias Nanz/Christina Rogers, Berlin/Heidelberg 2025); *Literarische Organotechnik. Studien zu einer Diskurs- und Imaginationsgeschichte*, (hg. zusammen mit Sarah Neelsen/Julia Prager, Berlin 2024).

Christopher Meid ist Privatdozent am Deutschen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Er forscht zur Literaturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Klassischen Moderne; wesentliche Schwerpunkte sind die Reiseliteratur sowie das Verhältnis von Politik (Ideengeschichte und Praktiken) und Literatur. Letzte Publikation: *Schauspiele der Staatskunst. Politische Fiktionen des 17. und 18. Jahrhunderts zwischen Didaxe und Repräsentation* (hg. zusammen mit Christoph Schmitt-Maaß, Heidelberg 2025).

Barbara Schaff ist seit 2008 Professorin für Anglophone Literatur- und Kulturwissenschaft mit dem Nebenschwerpunkt Komparatistik an der Georg-August-Universität Göttingen. Vorher hatte sie Gastprofessuren in der Anglistik und Komparatistik an den Universitäten München, Tübingen, Bochum und Wien inne. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der anglophonen Reiseliteratur, der schottischen Literatur, der Gender Studies und der Epoche der Romantik. Ausgewählte Veröffentlichungen: »A Brief History of Travel and the Essay«, in: Denise Gigante/Jason Childs (Hg.): *The Cambridge History of the British Essay*, Cambridge 2024, S. 453–468; »Loss«, in: *RÊVE, Materialising Romanticism* 80 (2023); »Walking Books: Practices, Semantics and Mediations of Literary Walks«, in: Barbara Korte/Anna Sennfelder (Hg.): *Travel, Writing and the Media: Contemporary and Historical Perspectives*, New York/London 2022, S. 117–135; »Joanna Baillie, *Plays on the Passions*«, in: Ralf Haekel (Hg.): *Handbook of British Romanticism*, Berlin 2017, S. 326–343; »A Ghostly Procession. The Invention and Marketing of Heroic Scotland«, in: Klaus Peter Müller et al. (Hg.): *Scotland's Cultural Standing and Identity*, Trier 2013, S. 159–172.

Hendrikje Schauer ist Literaturwissenschaftlerin und gegenwärtig DH-Fellow (Willy-Bretscher-Fellowship) an der Zentralbibliothek Zürich. Schwerpunkte ihrer Forschung liegen in der Literatur des langen 18. Jahrhunderts und der Literatur

nach 1945. Dabei befasst sie sich insbesondere mit dem Verhältnis von Literatur, Philosophie und Recht sowie mit literarischen Öffentlichkeiten. Aktuelle Veröffentlichungen: »Adorno und die Aufklärung: Konzepte und Kontroversen nach 1945«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 73/1 (2025), S. 18–46; »Freiheitskonzepte auf dem Prüfstand: Lutz Seilers ›Kruso‹«, in: Christoph Jürgensen/Julia Ingold (Hg.): *Spaziergänge im Niemandsland. Beiträge zum Werk Lutz Seilers*, Würzburg 2025, S. 99–114.

Christoph Seelinger ist wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Neueren deutsche Literatur an der TU Braunschweig. Er promovierte 2022 mit der Arbeit: *Tod im Kino. Indexikalische Todesszenen in ikonisch-symbolischen Ordnungen des Kinos*. Seine Forschungsschwerpunkte sind: Film und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Schauerromantik um 1800, Grenzüberschreitungen in audiovisuellen Medien, Exploitation- und Experimentalfilm, Klassische Avantgarden (insbesondere Surrealismus) und ihr Zusammenspiel mit der Populärkultur. Letzte Veröffentlichungen: *Artificial Intelligence – Intelligent Art? Human-Machine Interaction and Creative Practice* (hg. zusammen mit Robin Markus Auer/Dietmar Elflein/Sebastian Kunas/Jan Röhnert/Eckart Voigts, Bielefeld 2024); *Poesie der Ströme. Flussläufe in Literatur und Geowissenschaften* (hg. zusammen mit Jan Röhnert, Heidelberg 2025).

Daniel Stein is professor of North American literary and cultural studies at the University of Siegen, Germany. He is the author of *Music Is My Life: Louis Armstrong, Autobiography, and American Jazz* (University of Michigan Press, 2012), *Authorizing Superhero Comics: On the Evolution of a Popular Serial Genre* (Ohio State University Press 2021), and *Strange Fruit and Bitter Roots: Black History in Contemporary Graphic Narrative* (University Press of Mississippi, forthcoming 2026). He is co-editor of *Anglia: Journal of English Philology* and since 2021 he is a principal investigator in the Collaborative Research Center 1472 »Transformations of the Popular« funded by the German Research Foundation.

Bernhard Stricker ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Germanistik und Medienkulturen der Technischen Universität Dresden. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Beziehungen von Literatur und Philosophie (v.a. ordinary language philosophy, Phänomenologie), philosophische und literarische Reflexionen und Repräsentationen von Zeitlichkeit (u.a. bei Lévinas, Proust, Kafka oder Hebel), die Kultur- und Mediengeschichte des Kalenders sowie die rhetorischen und poetologischen Aspekte von Gemeinplätzen. Publikationen u.a.: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 1/2025: Schwerpunktheft »Geistesgegenwart und Nachdenklichkeit. Kleine Formen der Intervention« (hg. von Bernhard Stricker); Jean Paulhan: *Die Erfahrung des Sprichworts. Ethnographische Texte* (aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Bernhard Stricker, Konstanz 2025); *Die*

Literatur, der Skeptizismus und das gute Leben. Stanley Cavell als Leser (Berlin/Heidelberg 2021).

Jan Süselbeck ist Professor für deutschsprachige Kulturwissenschaft an der Technisch-Naturwissenschaftlichen Universität Norwegens (NTNU) in Trondheim. Er ist Literatur- und Medienwissenschaftler und forscht zur Affektivität des literarischen Antisemitismus. Weitere Schwerpunkte seiner Arbeit sind Literaturvermittlung in den Medien, Literatur und Film nach Auschwitz, Repräsentationen des Krieges und transkulturelle Gedächtnisforschung. Letzte Veröffentlichungen: *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie, Reihe: Studien zu Ressentiments in Geschichte und Gegenwart* (hg. zusammen mit Stefanie Schüler-Springorum, Göttingen 2021); »Die Gegenwart des literarischen Antisemitismus. Zum religiösen Gefühlswissen seit der Romantik – mit einem Close-Reading von Peter Handkes Text ›Die Lehre der Saint-Victoire‹ (1980)«, in: »Aggregate der Gegenwart«. *Entgrenzte Literaturen und Erinnerungskonflikte* (hg. von Hans-Joachim Hahn/Hans Kruschwitz/Christine Waldschmidt, Bielefeld 2023, S. 321–336).

Niels Werber ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Siegen und seit 2021 Sprecher des SFB 1472 »Transformationen des Populären«, er war Fellow des HKFZ der Uni Trier sowie des Exzellenzclusters »Kulturelle Grundlagen der Integration« der Universität Konstanz. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen das Populäre der Gesellschaft, Geopolitik der Literatur, Soziale Insekten und Selbstbeschreibung der Gesellschaft. Zuletzt sind die Monographien *Geopolitik* (2023); *Das Populäre als Passion* (2023) und *Ameisengesellschaften* (2013) erschienen.

