

Pavel Novotný:

Das Unheimliche und die Mechanismen des Grauens in den Texten von E. T. A. Hoffmann und Ludwig Tieck

(derzeit im Druck)

Das Unheimliche als Produkt des modernen Zeitalters

Wenn August Klingemann 1804 in seinen *Nachtwachen des Bonaventura* von dem „immerfort sausenden Räderwerk der Zeit“ schreibt,¹ so reflektiert er damit das neue Lebenstempo um die Jahrhundertwende und die Unaufhörlichkeit des menschlichen Fortschritts. Um einige Zeilen weiter zieht er aus diesem Lebenstempo eine dunkle Konsequenz: nämlich das Chaos, „Zerschmetterung“ der menschlichen Seele und den direkten Weg in den Abgrund.² Damit hat er die Haltung der neuen Generation der Romantiker artikuliert, die im Rationalismus, insbesondere im Nützlichkeitsprinzip eine Bedrohung der Identität oder gar den Identitätsverlust erblickte.³ Spricht man von dem schwer definierbaren Phänomen des Unheimlichen, so lässt es sich demzufolge gerade als Produkt des Rationalismus und des Fortschrittsdenkens ansehen: das Gefühl des Unheimlichen ergibt sich aus der Erfahrung, dass die Wissenschaft zwar nach und nach alle Geheimnisse des Lebens zu enträtseln schien, dabei aber nicht alles rational erklärbar machte, ja sogar im Gegenteil: durch die Vernunft bzw. den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt wurde die Welt nur offener, fragmentarischer, unverständlicher.⁴

Nach Ruth Neubauer-Petzold sei das Unheimliche eben als ein solches „modernes Lebensgefühl“ zu interpretieren, das auf der „Erfahrung der Ambivalenz“ basiere.⁵ Ein

¹ Vgl. August Klingemann: *Die Nachtwachen des Bonaventura*. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Insel 1974, S. 59. Ähnlich schreibt auch Wackenroder von einem „gewaltig-sausenden Rade der Zeit“ (Wilhelm Wackenroder: *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst*. In: *Werke und Briefe*. Hg. v. Gerda Heinrich, München: Hanser 1984, S. 306); s. dazu Detlev Kremer: *Romantik*. Stuttgart: Metzler 2003, S. 5.

² Dies bedeutet auch den Weg zum Wahnsinn (s. das letzte Kapitel in Klingemanns *Nachtwachen*); s. auch Schneider, der in diesem Zusammenhang u. a. J. Ch. Reil zitiert: „Wir rücken Schritt für Schritt dem Tollhause näher, so wie wir auf den Wege unserer sinnlichen und intellektuellen Cultur fortschreiten.“ (Johann Christian Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*; z. n. Manfred Schneider: *Das Grauen der Beobachter. Schriften und Bilder des Wahnsinns*. In: Gerhard Neumann / Günter Oesterle / Helmut Pfothner: *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 237-249, hier S. 237.)

³ Vgl. Kremer, *Romantik* (wie Anm. 1), S. 5; vgl. auch Simone Stölzel: *Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik*. Berlin: Aufbau Verlag 2014, S. 221-226.) weiter z. B. auch Safranski: „Die Durchdringung des Lebens mit dem Prinzip der Nützlichkeit ist für die Romantiker besonders ärgerlich“ (Rüdiger Safranski, *Rüdiger: Romantik: eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 195.)

⁴ Auf diese Prozesse macht im Zusammenhang mit dem Unheimlichen Michael Fuhr aufmerksam (s. Michael Fuhr: *Das Unheimliche in der Kunst*. In: Edvard Munch und das Unheimliche. Hg. v. Michael Fuhr / Rudolf Leopold. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009, S. 12-21, hier S. 14.)

⁵ Ruth Neubauer-Petzold: *Ästhetik des Schreckens / Das Unheimliche*. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 351-355, hier S. 251; ähnlich spricht auch

solches Weltempfinden geht aus der Erkenntnis hervor, dass jede neue Erklärung und jede neue technische Errungenschaft schließlich kaum zu einer besseren Ordnung und Harmonie führten, sondern nur weitere Dissonanzen, Verwirrungen, Kriege, und nicht zuletzt Fragen nach den dunklen Seiten der menschlichen Psyche auslösten.⁶ Gerade diese Diskreditierung des Verstandes, die dunklen Konsequenzen des rationalistischen Denkens, stellen vor allem die sog. 'Nachtstücke' dar, Geschichten, die die „Nachtseiten des Lebens“ und die destruktiven Seiten des menschlichen Ichs zum Thema haben.⁷

Die unheimlichen Momente funktionieren dabei als Angst erregende Konfrontationen mit unbekanntem oder geahntem Mächten, mit dem, was der Verstand nicht zu erfassen vermag, was er aber zugleich selber verursacht. Das Unheimliche stellt den eigentlichen Knotenpunkt der Ambivalenz dar, mit anderen Worten: es handelt sich um ein unbestimmtes irritierendes 'Etwas', das unterschwellig an die Angst vor dem Tode erinnert.⁸ Die Figuren in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen charakterisieren das Unheimliche als „grinsende Larven der Ungeheuer“,⁹ es handle sich um ein „unbegreifliches Etwas“,¹⁰ oder „irgend etwas Entsetzliches“,¹¹ grundsätzlich um kaum messbare oder greifbare, nie völlig erklärbare Gefühle und Ahnungen,¹² die vom leichten „Sturmwind- Kamin- und Punschschauer“¹³ oder „Lust an der Angst“¹⁴ bis zu Momenten panischer Anfälle und Schocks führen können, und den „Affekt des Verstandes“, nämlich das Grauen hervorrufen.¹⁵ Dabei ist das Unheimliche nie eindeutig; es befindet sich immer in einem grauen Zwischenbereich, der sich als 'Fremdheit des Vertrauten' präsentiert, oder auch, wie Manfred Schneider erwähnt, als ein „feiner Fading der beobachtbaren Unterschiede zwischen Leben und Tod“.¹⁶

Stölzel von einem „vom Zweifel und Ambivalenz gekennzeichneten Weltempfinden“ (Stölzel, *Nachtmeerfahrten* (wie Anm. 3), S. 37.)

⁶ Vgl. Fuhr, *Das Unheimliche* (wie Anm. 4), S. 14.

⁷ Vgl. André Vieregge: *Nachtseiten: die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt am Main: P. Lang 2008, S. 82.

⁸ Vgl. ebd.; s. auch Schneider, *Das Grauen* (wie Anm. 2), S. 251.

⁹ Hoffmann, *Ritter Gluck*. In: *Poetische Werke in sechs Bänden*. Berlin: Aufbau 1963, S. 70 [weiter als HPW angeführt]

¹⁰ Hoffmann, *Der Magnetiseur* (HPW I, S. 234), *Das Sanctus* (HPW II, S. 511).

¹¹ Hoffmann, *Das Majorat*. (HPW II, S. 599, 604, 605, 718), *Das steinerne Herz* (HPW II, S. 718), *Der unheimliche Gast* (HPW IV, S. 124, 126, 151), *Meister Floh* (HPW VI, S. 124).

¹² Vgl. Britta Hermann: *Der Sandmann*. In: Lubkoll, *Handbuch* (wie Anm. 5), S. 48-52, hier S. 52.

¹³ Hoffmann, *Der Unheimliche Gast* (HPW 4, S. 117).

¹⁴ Lothar Pikulik: *E. T. A. Hoffmann als Erzähler*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 162.

¹⁵ „Insofern lässt sich das Grauen als ein Affekt des Verstandes klassifizieren. Die Sinne verfallen einem nicht scharf markierten Unterschied.“ (Schneider, *Das Grauen* (wie Anm. 2), S. 248.) Siehe auch die bekannte Definition Schellings: „Unheimlich nennt man alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“ Die unheimliche Art von Irritation entstände dann, wenn der Abgrund, so Schelling „wie mit Blumen zugedeckt“ sich dem Blick des Subjekts öffnet. (Zit. nach Neubauer-Petzold, *Ästhetik des Schreckens* (wie Anm. 5), S. 351.)

¹⁶ Schneider, *Das Grauen* (wie Anm. 2), S. 250.

Verleitet das Unheimliche dazu, als etwas Eindeutiges wahrgenommen zu werden, so handelt es sich immer nur um eine Täuschung, um ein 'als ob' (diese Satzkonstruktion kommt bei E. T. A. Hoffmann auffallend häufig vor), um eine Maskierung also, hinter der sich ein verhängnisvoller Gegensatz verbirgt. Dieses täuschende, irritierende und bedrohliche 'Etwas' wird in konkrete Figuren, Orte oder Situationen hineinprojiziert: der Feind oder Verbrecher erscheint zugleich (wie Hoffmann in seinem *Unheimlichen Gast* schreibt) als „Himmelsbote des Sieges und des Glücks“,¹⁷ das Befremdliche wird häuslich und vertraut, die Ordnung mischt sich mit dem Chaos, die Panik mit der Ruhe; so heißt es z. B. in Tiecks *Runenberg*: „und doch erschrak er von neuem vor dieser freundlichen Gegenwart“,¹⁸ oder etwa in Hoffmanns *Ignaz Denner*: „Anfangs hatte ihn der stechende, falsche Blick des Fremden abgeschreckt, jetzt wurde er durch die sorgliche Teilnahme, durch die augenscheinliche Hilfe (...) zu ihm hingezogen.“¹⁹

Das einzige, was an dem Unheimlichen als klar und sicher erscheint, ist offensichtlich dessen Dynamik, und in dem Sinne ist dem Ansatz von Julia Bernhard zuzustimmen, das Unheimliche sei ein performatives, von dem Betrachter selbst abhängiges Phänomen.²⁰ Die Wahrnehmung und Wirkung des Unheimlichen ist demnach nicht fest vorgegeben, sondern „rezeptionsästhetisch konturiert“ und von der jeweiligen extra- oder intrafiktionalen Perspektive abhängig.²¹ Es attackiert also sowohl die jeweiligen Wahrnehmungshorizonte der Figuren als auch den Horizont des Lesers.²² Und da die romantischen Texte, speziell die Texte Hoffmanns und Tiecks, einen multiperspektivischen Charakter haben, lässt sich dieses Performative bis hin zu der eigentlichen Struktur des Textes verfolgen. Spricht man also von einer 'unheimlichen Geschichte', so ist das Unheimliche nicht nur auf die Einzelmomente, sondern ebenfalls auf den gesamten prozessualen Mechanismus der Geschichte zu beziehen, an dem der Rezipient intellektuell und emotional teilnimmt.

Sucht man nach den Quellen des Unheimlichen, so lässt es sich, bezüglich der Figuren-Darstellung, bei aller Komplexität in zwei Grundbereiche aufteilen. Diese zwei

¹⁷ Hoffmann, *Der unheimliche Gast* In: HPW IV, S. 148.

¹⁸ Ludwig Tieck: *Der Runenberg*. In: *Werke in vier Bänden*. Hg. v. Marianne Thalmann. München: Winkler, 1963. Bd. 2, S. 63. [weiter als TW angeführt]

¹⁹ HPW II, S. 416.

²⁰ Julia Bernhard: *Unheimliche Bilder im (post)romantischen Text: Balzac, Brüder Goncourt, Zola*. In: *Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*. Hg. von Gerlinde Gehrig / Klaus Herding. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 60-74, hier S. 73; siehe auch Fuhr, *Das Unheimliche* (wie Anm. 4), S. 13; ferner auch Richard Allewyn: *Probleme und Gestalten*. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1983; weiter z. B. Annette Krech: *Schauererlebnis und Sinn Gewinn: Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: P. Lang 1992.

²¹ Neubauer-Petzold, *Ästhetik des Schreckens* (wie Anm. 5), S. 351.

²² Vgl. ebd.

Grundbereiche ergeben sich aus der dialektischen Spannung zwischen dem Verstand und dem Wunderbaren bzw. zwischen dem Nützlichkeitsprinzip und der Einbildungskraft. So besteht die erste Quelle des Unheimlichen in dem Verstand selbst, indem dieser durch seine ständige Potenzierung selbst vernichtende, lebensfeindliche Tendenzen aufweist und schließlich im Chaos, im Wahnsinn, in der „Zerstörung der Herzen“²³ bzw. dem Tod mündet. Die zweite Quelle des Unheimlichen erfolgt aus der schockierenden Konfrontation des Verstandes mit dem, was sich außerhalb seiner engen Grenzen befindet und was er also nicht zu dechiffrieren vermag; eine solche Konfrontation mit dem Wunderbaren, dunkel Geahnten oder Verdrängten führt zuerst zur Irritation und zum Schock, später ebenfalls zum Wahnsinn oder gar dem Tod: In einer besonders reinen, exemplarischen Form findet man diese verhängnisvolle Konfrontation in dem *Bettelweib von Locarno* Kleists oder etwa in der *Spukgeschichte* E. T. A. Hoffmanns, prinzipiell liegt sie jedoch den meisten unheimlichen Geschichten zugrunde.

Was für die Wirkung des Unheimlichen als wichtig erscheint, ist eben der bereits erwähnte Perspektivismus, schlicht ausgedrückt: das, was eine poetisch angelegte Figur als eine tödliche Bedrohung und wahre „Hölle“²⁴ empfindet, ist für einen „krassen Materialisten“²⁵ der normalste, harmloseste und ruhigste Alltag; und umgekehrt: (2) ein Materialist und Rationalist findet das unheimlich, was in seinen geordneten Alltag plötzlich einbricht. Vor allem die Natur stellt aus einem solchen Blickwinkel die „unheimliche Macht“ dar, „die sich für ihr modernes Unbegriffensein als dämonische Macht rächt.“²⁶ Und wenn also E. T. A. Hoffmann in seinem *Unheimlichen Gast* die Natur als „grausame Mutter“ charakterisiert, die den Menschen „abhold geworden“ sei, so weist er darauf hin, dass der

²³ S. Eco in Anlehnung an Kant: Die menschliche Vernunft besitzt die Kraft, jedes Erkenntnisobjekt zu entkörperlichen, um es in Form eines Begriffs unter die eigene Herrschaft zu bringen oder sich davon unabhängig zu machen. Doch wenn dem so ist, welche Grenze kann daran hindern, nicht nur die Dinge, sondern auch die Menschen auf manipulierbare, ausbeutbare und veränderbare Objekte zu reduzieren? Wer kann die rationale Planung des Bösen und die Zerstörung der Herzen der anderen verhindern? (Eco, Umberto: *Die Geschichte der Schönheit*. Stuttgart: Dt. Taschenbuch-Verlag 2006, S. 269.)

²⁴ Siehe etwa. Berthas Weg „aus der Hölle“ der Familie „ins Paradies“ der Natur (Der blonde Eckbert, TW II., S. 13), weiter z. B. Tiecks William Lovell, der die Langeweile als „Qual der Hölle“ bezeichnet. (TW I, S. 441)

²⁵ Vgl. Hoffmann, *Die Jesuiterkirche in G.* (HPW II, S. 490).

²⁶ Brittnacher, Hans Richard, *Das Phantastische / das Wunderbare*, In: Lubkoll, *Handbuch* (wie Anm. 5), S. 384-389, hier S. 384. S. auch Walter Schmitz, der im Zusammenhang mit Eckbert schreibt: „Nicht die Natur gibt sich heimtückisch (...), sondern ihre Heimtücke ist eine schuldबewusste Projektion des Menschen, der sich im Auslegen des ‚Scheins‘ (als Verbum ein Leitwort) verfängt, weil das paradiesische Sein in ihm verraten ist. Um so aggressiver reagiert sein Unbewußtes, wenn dem Bewußtsein die Zügel entgleiten.“ (Walter Schmitz: *Ludwig Tieck (Nachwort)*. In: *Erzählungen der deutschen Romantik*. Hg. von Albert Meier u.a. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 339-347, hier S. 345.)

Mensch, dieses „entartete Kind“, die wilde Natur nicht anders als unheimlich, geheimnisvoll und bedrohlich einsehen kann, soweit er seines Verstandes mächtig ist.²⁷

Eine solche schroffe Spannung zwischen der freien Phantasie auf der einen Seite und der strikten Vernunft auf der anderen stellt jedenfalls nur eine Modellkonstellation dar. Denn in der Tat schwankt das Unheimliche dialektisch zwischen den beiden Polen (die ja jeder Mensch in sich trägt), und destruiert somit jedes intakte Weltbild: Wechselseitig oder auch parallel attackiert es sowohl die Welt der Vernunft als auch die Seite der freien Einbildungskraft und Phantasie. Und diese Dynamik spricht auch den Leser an, indem dieser zum ständigen Perspektivenwechsel gezwungen und einer ständigen „Verwirrung der Positionen“²⁸ oder auch der sog. „schönen Verwirrung“²⁹ ausgesetzt wird.

Was die Romantiker wie Tieck und Hoffmann aus allen möglichen Perspektiven intensiv beschäftigte, ist die Darstellung eines Menschen, der durch das „Räderwerk der Zeit“ zu einer halbtoten mechanisierten Existenz wurde, seine Phantasie auf das absolute, ja wahnsinnige Minimum reduzierte, und seine Beziehung zur Natur auf eine bloß utilitaristische Ebene beschränkte. Gerade solche Figuren gelten in den unheimlichen Geschichten als die wichtigsten Reservate des bedrohlichen ‚Etwas‘; sie sind Träger extremer seelischer Zustände – der Halluzinationen, fixer Ideen, der Besessenheit oder Ich-Spaltung, des automatisierten Handelns; kurz: solche Figuren repräsentieren „die negative Seite des Lebens, die im Motivkreis des Todes ihren Mittelpunkt hat.“³⁰

Mechanisierte Existenzen

In seinem frühen Roman *William Lovell* stellt Tieck den Zustand der tödlichen Erstarrung besonders trefflich dar, wenn er schreibt, dass die Menschen wie „klappernde

²⁷ „Die Natur, die grausame Mutter, die abhold geworden den entarteten Kindern, wirft den vorwitzigen Spähern, die mit kecker Hand an ihrem Schleier zupfen, ein glänzendes Spielzeug hin, das sie verlockt und seine verderbliche Kraft gegen sie selbst richtet.“ (Der unheimliche Gast, HPW IV, S. 162.)

²⁸ Schmitz spricht im Zusammenhang mit Eckbert von der Dialektik zwischen ‚Vernunft‘ und volkstümlichem ‚Wunder‘ und von der „Verwirrung jener beiden zeitgenössischen Positionen“ (Vgl. Schmitz, Ludwig Tieck (wie Anm. 26), S. 341); Siehe auch Brittnacher: So „kann etwa eine Figur zugleich sie selbst und eine andere sein, kann eine Szene Traum und doch auch Erlebnisrealität bezeichnen (...)“ (Brittnacher, Das Phantastische (wie Anm. 26), S. 385.)

²⁹ S. Schlegel: „Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.“ (Friedrich Schlegel: Gespräch über die Poesie. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler u. a. München: Schöningh 1958ff, 1. Abt., Bd. 2. S. 319.)

³⁰ Klaus Oetinger: Die Inszenierung des Unheimlichen. Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung der Sandmann. In: Das Wort. Germanistisches Jahrbuch, Nr. 11, Moskau 1996, S. 24-35, hier S. 34; zit. nach Vieregge, Nachtseiten (wie Anm. 7), S. 82.

Marionetten durcheinander tummeln, und an plumpen Drähten regiert werden“³¹ noch dunkler schildert Klingemann in seinen *Nachtwachen* das Bild eines mechanisierten, äußerst gespensterhaft wirkenden Staatsbeamten, der – ebenfalls wie eine Marionette – die Todesurteile unterzeichnet;³² ähnlich sprach auch A. W. Schlegel von der „Produktion“ der Menschen, die „nur wie die Uhren für die tägliche Verrichtung maschinenmäßig aufgewunden werden,“³³ bei E. T. A. Hoffman findet man u. v. a. Beispielen ein Bild eines „mechanischen wimmernden Sekretärs“³⁴ den man nach der Benutzung in die Tischlade einräumen kann. Erstarrung und Mechanisierung, Lebensstereotyp, und somit ‚der Tod zu Lebzeiten‘, dies ist für eine poetische, romantische Seele der eigentliche Gipfelpunkt der Beklemmung. Unheimlich wirken demnach die Philister, Bürokraten oder „krasse Materialisten“ weiter aber auch Hypnotisierte bzw. Magnetisierte, also durch die Wissenschaft versklavte Subjekte.³⁵ Wie lebendige Leichen oder menschliche Automaten wirken aber nicht nur diese Beherrschten, sondern auch die Beherrschenden, sprich: Magnetiseure, Hypnotiseure oder Magier, grundsätzlich solche, die sich mit dunklen Mächten verstrickt haben, und dadurch selber wahnsinnig geworden sind.

Auch leblose Puppen wirken unheimlich: „Mir sind“, sagte Ludwig, in Hoffmanns Erzählung *Die Automate*, „alle solche Figuren, die dem Menschen nicht sowohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider.“³⁶ Genauso wird auch Hoffmanns bekannteste Puppenfigur Olimpia beschrieben:³⁷

Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine, und ebenso ist ihr Tanz.

Bezeichnet man solche Puppen aller Art als Standbilder des lebendigen Todes, so lässt sich auch sagen, dass ihr statischer Charakter zugleich destruktiver Art ist; denn in der Tat

³¹ TW I, S. 441.

³² „Jetzt wurde der unsichtbare Drath gezogen, da klapperten die Finger, ergriffen die Feder und unterzeichneten drei Papiere nach einander; ich blickte schärfer hin – es waren Todesurtheile.“ (Klingemann, *Nachtwachen* (wie Anm. 1), S. 31.)

³³ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*; zit. nach Stölzel, *Nachtmeerfahrten* (wie Anm. 3) S. 224.

³⁴ Hoffmann, *Der Kampf der Sänger* (HPW III, S. 398).

³⁵ Auf die Versklavung des Menschen durch die Wissenschaft macht im Zusammenhang mit E. T. A. Hoffmann schon Naum Berkovskij aufmerksam (s. Berkovskij, *Naum: Německá romantika*. Praha: Odeon, 1976, S. 469.)

³⁶ HPW III, S. 415.

³⁷ HPW II, S. 403.

stellen solche erstarrten Figuren, insbesondere die Puppen, wahre Essenzen der Seelenlosigkeit und Mechanisierung des menschlichen Handelns dar.³⁸ Als die äußersten Produkte des vernünftigen Zeitalters verfügen sie paradoxerweise über keine Einsicht, Erkenntnis oder Weisheit, im Gegenteil: sie sind blind, geblendet oder kalt. Signifikant ist in diesem Zusammenhang das in den unheimlichen Geschichten häufig vorkommende Augenmotiv, wofür die Puppe Olimpia mit ihrem „starren Blick ohne Sehkraft“ als eines der besten Beispiele gelten kann.³⁹ Der Blick eines leblosen Wesens (ob künstlicher oder menschlicher Art) ist in der Regel leer oder stechend, ebenfalls die Stimme, das originäre Verständigungsmittel, klingt hohl. Im Zusammenhang mit dieser künstlichen Sinnlichkeit ist ebenfalls auf die Art hinzuweisen, wie Hoffmann seine Helden durch optische oder akustische Apparate oder durch die Hypnose sich täuschen und lenken lässt, um somit ihre Wahrnehmungshorizonte medial zu krümmen bzw. in einen chaotischen Spiegelsaal verwandeln zu lassen. Eine solche Krümmung der Perspektive kommt in seinem *Sandmann* exemplarisch zustande, wo die Olimpia, durch ein „kleines Perspektiv“ betrachtet und dadurch poetisch belebt wird; durch eine technische Täuschung wird die menschliche Einsicht und Sinnlichkeit imitiert, also künstlich produziert.

Das Unheimliche als Prozess

Versteht man das Unheimliche als ein performatives Phänomen, so ist anzunehmen, dass dieses Performative nicht nur in den bereits erwähnten unheimlichen Zuständen oder Momenten wirksam ist, sondern auch im Rahmen der ganzen Handlungslinie. Der Terminus 'unheimliche Geschichte' trifft auf die schauerlichen Texte Tiecks und Hoffmanns besonders gut zu, denn in dieser Bezeichnung ist das Unheimliche nicht nur als ein bloßer Moment, sondern gerade als Handlung und Prozess, als eine Geschichte vorhanden.⁴⁰ Eine unheimliche Geschichte zieht den Helden sowie den Leser systematisch in Verwirrung, wo sich alle Waffen der Vernunft als machtlos erweisen und an der undurchdringlichen, labyrinthischen Logik des Erzählvorgangs scheitern müssen. Dominant ist dabei das Prinzip der Wiederholung, durch fixe Ideen oder auch zyklische pendel- oder spiralenartige Wiederkehr unheimlicher Motive repräsentiert. Die besten und wirksamsten unheimlichen Geschichten

³⁸ Insofern lassen sich solche Automaten auch als pure Essenzen des Wahnsinns verstehen: „Der Kranke handelt als Automat, er differenziert nicht zwischen Traumwelt und Außenwelt, seine Bewegungen unterliegen dem Zwang. (...) Der französische Psychiater Philippe Pinel (...) erwähnt die „automatische Existenz“ und die auf einige „unartikulierte Töne“ reduzierte Sprache als erstes Merkmal der Idioten in den Irrenanstalten.“ (Schneider, *Das Grauen* (wie Anm. 2), S. 243.)

³⁹ „Sie schien mich nicht zu bemerken und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möcht' ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen. Mir wurde ganz unheimlich.“ (HPW II, S. 386.)

⁴⁰ Siehe auch die Sammlung: *Unheimliche Geschichten*. Hg. von Walter Maier. Zürich: Manesse Verlag 1956.

entwickeln durch ihre Struktur eine durchdachte Steigerung der Angst, der Beklemmung. Es kommt hier zu einem gewissen Zusammenklaffen der Zange, oder auch zu dem 'Turn of the screw' (s. Henry James), es wächst hier die Macht und Kraft des 'teuflischen Elixiers', man könnte auch sagen: der Poesche Pendel sinkt immer tiefer, es kommt hier, wie Hoffmann in seinem *Ignaz Denner* schreibt, zur „Erzeugnis wahnsinniger Überspannung“,⁴¹ oder auch: „immer tiefer und tiefer geht es hinab“, heißt es in den *Bergwerken zu Falun*.⁴²

Solcherlei konstruierte „unheimliche Wiederholungsstrukturen“⁴³ liegen den Nachtstücken Hoffmanns im Allgemeinen zugrunde, deutlich lassen sie sich aber auch in Tiecks *Eckbert*, dem *Runenberg* oder *Liebeszauber* verfolgen. Zu der Verwirrung tragen wesentlich Ironisierungen verschiedenster Art bei, Perspektivierungen, Einschachtelungen, Variationen, Verwechslungen etc. Nicht nur motivisch, sondern eben auch prozessual stiften die unheimlichen Geschichten die Ambivalenz, das „Unbehagen des Rezipienten“,⁴⁴ nach Neubauer-Petzold: „Die Erzählerkommentare und der polyperspektivische Blick auf die Figuren und die Ereignisse machen die Handlung und die Charaktere nicht transparenter, sondern das Gegenteil ist der Fall.“⁴⁵

Reduziert man die vielschichtigen Vorgänge unheimlicher Geschichten auf ein Grundprinzip, so lassen sich die bereits erwähnten „Standbilder des lebendigen Todes“ geradezu als das dunkle Ziel verstehen, das durch die Prozesse der Reduktion, Mechanisierung, Erstarrung oder des Wahnsinns erreicht wird. In diesem Zusammenhang lässt sich von einem in den unheimlichen Geschichten dominierenden Prozess der **Verdunkelung durch Aufklärung** sprechen.⁴⁶ Dieser Prozess besteht primär in der fortschreitenden, nach und nach eskalierenden Reduktion des Wahrnehmungshorizontes handelnder Figuren. Manfred Schneider spricht in diesem Sinne von der Entwicklung des

⁴¹ HPW II, S. 257.

⁴² HPW III, S. 235; siehe auch den Prozess der Entzauberung, auf den Walter Schmitz im Zusammenhang mit *Blondem Eckbert* aufmerksam macht – nämlich die Linie vom „Wunderbaren“ zum verzerrten „Wunderlichen“ bis zu dem bloßen „Seltsamen“. Die scheinbare Lösung der Rätsel des Wunderbaren „bedeutet nur die Zerstörung des Menschen“ (vgl. Schmitz, Ludwig Tieck (wie Anm. 26), S. 342). Siehe dazu auch die Linie zwischen dem Unheimlichen und Wunderbaren, die Todorov entwirft: Tzvetan Todorov: Einführung in die Phantastische Literatur. München: Hanser Verlag 1972.

⁴³ Thobias Weitin: Ignaz Denner. In: E. T. A. Hoffmann: Leben - Werk - Wirkung. Hg. von Detlef Kremer. Berlin: De Gruyter 2010, S. 186-188, hier S. 187.

⁴⁴ Neubauer-Petzold, Ästhetik des Schreckens (wie Anm. 5), S. 351.

⁴⁵ Neubauer-Petzold, Ruth: Das Unheimliche / Gespenster. Schauerliteratur und die schwarze Romantik. Web. <http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/das-unheimliche-gespenster/> (letzter Zugriff am 2.8. 2018).

⁴⁶ Berkovskij, Romantika (wie Anm. 35), S. 245; ähnlich hat sich später auch Safranski geäußert, direkt auf den Prozess der Entzauberung bezogen: „Die weite Welt schrumpft, wenn die Vernunft, als Lebensklugheit oder als rationale Welterklärung, das Ungewöhnliche gewöhnlich und das Unvorsehbar berechenbar gemacht hat.“ Safranski, Romantik (wie Anm. 3), S. 202.

„literarischen Wahnsinns“, die in der „Auslöschung von Kontingenz“ bestünde.⁴⁷ Und paradoxerweise erfolge eine solche Auslöschung, Verdunkelung oder Verengung gerade mittels der Aufklärung, genauer: durch die „rasende Vernunft“ und die „Paranoia des Sinns“.⁴⁸

Ein besonders gutes Beispiel einer solchen Verdunkelung stellt Tiecks Novelle *Der blonde Eckbert* dar.⁴⁹ Wenn das Hauptthema dieser Geschichte traditionell als „Verhältnis von Märchen und vernünftiger Weltordnung“⁵⁰ begriffen wird, dann kann man mit guten Gründen behaupten, dass hier das Märchenhafte Schritt für Schritt, durch eine Wiederholungsstruktur und auch durch die strenge Symmetrie des Geschehens immer mehr und mehr erstickt, um endlich – durch das Schlüsselmotiv des Inzests – zu einem grausamen Bild der absoluten Verlassenheit und Leere zu werden. Die Beziehungen zwischen den handelnden Figuren entfernen sich immer radikaler von einem glücklichen Familienbild oder auch vom Ideal der lebenslustigen romantischen Geselligkeit; Schritt für Schritt, durch Anhäufung unheimlicher Momente, verwandelt sich das friedliche, ruhige Bild in einen ausweglosen Spiegelsaal der Beziehungen, in ein halluzinatorisches Netz, in welchem die Figuren bloß „immer wieder bei sich selbst ankommen.“⁵¹ Wenn Detlef Kremer bezüglich dieser Geschichte von der „Unausweichlichkeit von Schrecken und Gewalt“ schreibt, die sich „in einer zirkulären Anordnung von Raum und Zeit“ artikuliere,⁵² so kann man merken, dass dieser Schrecken im Laufe der Geschichte kaum nachlässt, sondern nur immer stärker zunimmt. Das letzte, todbringende Spiegelbild im Labyrinth der Geschichte lautet: „Und Bertha war deine Schwester“, dies hört der sterbende, dem Wahnsinn verfallene Eckbert am Ende der Novelle. Die Unheimlichkeit dieser Information besteht weder in der Information noch in Eckberts Tode an sich, sondern in Eckberts finaler hermetisch geschlossener ‚Einsamkeit‘ und der kalten und ausweglosen Symmetrie seines Lebens. Nicht zu übersehen

⁴⁷ Vgl. Schneider, *Das Grauen* (wie Anm. 2), S. 238f.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 239. Die geistige Umnachtung ist dabei die logische Konsequenz bzw. die eigentliche Essenz der Vernunft: „denn deine Vernunft“, so heißt es in den Elixieren des Teufels, „ist ein höchst miserables Ding und kann sich nicht aufrecht erhalten, sie taumelt hin und her wie ein gebrechliches Kind und muß mit der Narrheit in Kompanie treten.“ (HPW II, S. 269) Wörtlich kommt es zu einer solchen „Kompanie“ in einer wenig bekannten Schauergeschichte Tiecks *Pietro von Abano*, wo der gleichnamige Wissenschaftler, Magier, Philosoph und Lehrer, immer in Begleitung seines närrischen ‚teuflichen Famulus‘ Beresynth auftritt.

⁴⁹ Ein Text, in dem Simone Stölzel das Prinzip der „poetischen Verdüsterung“ des romantischen Weltempfindens erblickt (vgl. Stölzel, *Nachtmeerfahrten* (wie Anm. 3), S. 38ff) und den schon in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts Naum Berkovskij ähnlich charakterisierte, wenn er schrieb, dass dessen Helden „in ein großes Leben treten wollen, sie können aber nicht, es mangelt ihnen an Freiheit, am Vermögen sich selbst zu entwickeln.“ (Berkovskij, *Romantika* (wie Anm. 35), S. 245.)

⁵⁰ Schmitz, *Ludwig Tieck* (wie Anm. 26), S. 342.

⁵¹ Detlef Kremer: *Frühes Erzählen* (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: *Ludwig Tieck : Leben - Werk - Wirkung*. Hg. v. Claudia Stockinger; Stefan Scherer. Berlin: de Gruyter 2011., S. 496-514, hier: S. 506.

⁵² Ebd.

ist dabei, dass sich diese Symmetrie des Lebens ebenfalls durch die streng geordnete Symmetrie der Handlungsstruktur artikuliert.

Eine andere Art der Raum-Verengung oder Verdunkelung erlebt der Mönch Medardus in Hoffmanns Schauerroman *Die Elixiere des Teufels*; diese kalt utilitaristisch und karrieristisch handelnde Figur versucht ihren Erkenntnishorizont durch ein teuflisches Elixier zu überschreiten;⁵³ Aber statt dadurch zu einer höheren Erkenntnis und zur Weisheit zu gelangen, verstrickt sich Medardus „in einen Strudel von erotischen und mörderischen Verwicklungen“.⁵⁴ Auf ständiger Flucht vor seinen eigenen Untaten wird seine Welt immer dunkler und beklemmender, sie besteht schließlich nur aus seinen eigenen Spiegelbildern und Doppelgängern, dies im deutlichen Kontrast zu seinem weiten Reisen; die weite Welt schrumpft und gleicht schließlich seinem eigenen Ebenbild, statt sich schwärmerisch ins Endlose zu erweitern;⁵⁵ Ähnlich dunkle, durch Mesmerismus, Alchimie oder Giftmischerei angetriebene Lebenswege findet man z. B. auch in den Geschichten *Ignaz Denner*, der *Unheimliche Gast* oder der *Magnetiseur*. Und die Pointe ist hier immer die gleiche, nämlich die absolute im dunklen Wahnsinn mündende Reduktion der menschlichen Seele: „Mir selbst gespenstisch zu werden und vor meinem eigenen Bilde im Spiegel zu erschrecken“,⁵⁶ heißt es in Hoffmanns *Magnetiseur*.

Als Extremfall der Verengung oder Verdunkelung und als reinste Kritik des bürokratischen Rationalismus, kann Hoffmanns Nachtstück *Das Majorat* bezeichnet werden, das eine düstere Familiengeschichte zum Thema hat. Die über der Familie waltende „böse Verhängnis, die unheimliche Macht“⁵⁷ entspricht hier im Grunde genommen keiner gespenstischen, metaphysischen Instanz, sondern einem kalten juristischen Mechanismus, nämlich dem Erbrecht, das zu einer Reihe von Mordtaten führt, und das letztlich, wie Begemann erwähnt, eine „Genealogie des Todes“ stiftet.⁵⁸ Was hier Hoffmann zum Ausdruck bringt, ist die sich immer weiter vertiefende unheimliche Ambivalenz zwischen dem stabilen System und einem totalen Chaos, indem sich die rationelle juristische Struktur

⁵³ Vgl. Claudia Barnickel: Die Elixiere des Teufels. In: Lubkoll, Handbuch (wie Anm. 5), S. 39-45, hier S. 40.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Dieses Ideal der Ex- und Intension wird konzentriert bei Schlegel ausgesprochen: „[Der menschliche Ernst] verfolgt sein Ziel unermüdet bis er es ganz erreicht hat. Dazu gehört Energie, Geisteskraft von schlechthin unbegrenzter Extension und Intension. Gibt es keine absolute Höhe und Weite für den Menschen, so ist das Wort Größe in sittlicher Bedeutung überflüssig. Ernst ist Größe in Handlung. Groß ist was zugleich Enthusiasmus und Genialität hat, was zugleich göttlich und vollendet ist.“ (Schlegel, Fragmente, KFSa (wie Anm 29), S. 245.)

⁵⁶ HPW I, S. 244.

⁵⁷ HPW II, S. 659.

⁵⁸ Vgl. Christian Begemann: Das Majorat. In: Lubkoll, Handbuch (wie Anm. 5), S. 64-66, hier S. 66.

immer mehr als eine „selbsterstörerische Ordnung“ entpuppt,⁵⁹ die unausweichlich zum Untergang der Familie führt. Je mehr sich die Geschichte ihrem Schluss nähert, umso pervertierter wird ihre kalte Symmetrie, umso unübersichtlicher werden die rechtlichen und bürokratischen Mechanismen; dabei kommt es auch zu Verwechslungen von Namen und zu Dissonanzen in der Chronologie der Geschichte, zu einer immer schwerer verfolgbaren narrativen Verwirrung.⁶⁰ Wenig beachtet bleibt dabei die eigentliche Schlusspointe dieses Nachtstücks, nämlich, dass das alte mit Verdammnissen belastete Schloss nach dem Aussterben des Geschlechts dem Staat anheim fällt und zu einem Leuchtturm umgebaut wird. Dadurch wird der irritierende Widerspruch zwischen dem Hellen und Dunklen maximiert: ähnlich wie die leeren Augen der Olimpia wird hier die aufklärerische Lichtmetapher zugleich zum Schreck-Symbol ihrer Kehrseite, zum magnetischen Pol des Bösen.

Die Gradationslinie solcher dunklen Geschichten, insbesondere jener Hoffmanns und Tiecks, hat vom Prinzip her den Charakter einer fortschreitenden Explikation und dadurch auch der scheinbaren Beruhigung, der Erklärung oder Aufklärung und somit auch Vertreibung des bedrohlichen 'Etwas'. Aber eben in dem sich wiederholenden Versuch, das Unheimliche zu erklären und damit abzuwenden oder auch zu bagatellisieren, besteht die Falle, die sowohl den Helden als auch dem Leser bereitet wird. Jeder Versuch, die jeweilige Irritation aufzuklären, führt paradoxerweise nur zu einer weiteren Verdunkelung, zu weiteren Schocks und Verwirrungen, mit anderen Worten: „Jede Explikation dient nicht der Erhellung, sondern der Expression.“⁶¹ Lothar Pikulik beschreibt einen solchen explikativen Verdunkelungsprozess folgendermaßen: „Dunkel wird von Licht erklärbar gemacht, aber auf unbegreifliche Weise, das heißt so, dass das Dunkel vom Licht nicht vertilgt, sondern im Gegenteil zur Geltung gebracht wird.“⁶²

Haben wir den in den unheimlichen Geschichten dominierenden Prozess der Verdunkelung verfolgt, so wäre hervorzuheben, dass diese Verdunkelung grundsätzlich einer poetisch angelegten Perspektive entspricht, nämlich als ein beklemmender Prozess der Entpoetisierung und Rationalisierung der Welt. Widmen wir kurz die Aufmerksamkeit dessen perspektivischer Inversion, nämlich dem Prozess, den man als **Erhellung durch die Umnachtung** bezeichnen könnte. Dieser Prozess basiert auf dem unheimlichen Einbruch der „grausamen Mutter Natur“ (s. o.) in die geordnete Welt des Alltags, wobei aber eine solche

⁵⁹ Ebd., S. 66; s. auch Hartmut Mangold: Das Majorat. In: Kremer, Hoffmann (wie Anm. 43), S. 203-208, hier 207.

⁶⁰ S. dazu Begemann, Das Majorat (wie Anm. 58), S. 64.

⁶¹ Nach Berkovskij, im Zusammenhang mit Hoffmanns Elixieren des Teufels: Vgl. Berkovskij, Romantika (wie Anm. 35), S. 489.

⁶² Pikulik, Hoffmann als Erzähler (wie Anm. 14), S. 36.

Konfrontation in keinem dunklen, sondern in einem hellen „poetischen Wahnsinn“⁶³ mündet. Exemplarisch kommt diese Art von Erhellung in zwei miteinander thematisch verwandten Geschichten vor, nämlich im *Runenberg* Tiecks, und in den *Bergwerken zu Falun* Hoffmanns.

Die Novelle *Der Runenberg* beruht auf der Konfrontation zwischen dem geordneten, vernünftig geebneten Leben mit der Zauberwelt der Natur, genauer auf dem „Kontrast zwischen Ebene und Gebirge, auf dem Konflikt eines erhabenen Liebes- und Kunstgenusses auf den Höhen des Runenbergs mit dem ruhigen, aber langweiligen Familien- und Ehealltag.“⁶⁴ Zwischen diesen zwei Polen oszilliert der Hauptheld der Geschichte, Christian, wobei zu betonen ist, dass er die Natur anfangs aus der Position eines Rationalisten und Eindringlings als etwas Beunruhigendes und Bedrohliches, ja eben Unheimliches wahrnimmt, als etwas, was mit den tiefsten unbestimmten Ahnungen verbunden ist; so heißt es z. B.: „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?“⁶⁵ Allmählich wird dieses unheimliche Gefühl jedoch abgebaut, pendelartig entfernt sich Christian immer mehr und mehr der geebneten, geordneten Welt, immer weiter von der Lenkung des Verstandes zugunsten des Wunderbaren der Natur, um schließlich seinen Verstand zu verlieren und mit dem Wunderbaren vereint zu werden.

Am Ende der Geschichte erscheint Christian in seinem „zerrissenen Rocke, barfußig“, (...) „mit einem langen struppigen Bart“ mit einem „Haarkranz aus grünem Laube und einem jungen Fichtenstab in der Hand.“⁶⁶ Die Frage, ob es sich um ein Bild eines dunklen Wahnsinns oder Todes zu Lebzeiten handelt, ist relativ, genauer: von der jeweiligen Perspektive abhängig. Aus der Perspektive der Gesellschaft wird Christians „entfesselte Einbildungskraft“ zum Wahnsinn.⁶⁷ Für seine Familie – wie ja Christian selber zu seiner Frau sagt – sei er „so gut wie gestorben“.⁶⁸ Der geordneten, flachen Welt wird er zu einem angst- und leid- erregenden unheimlichen Element, zum erschreckenden Bild (sein eigener Vater nimmt ihn ja wie einen Automaten bzw. eine „Maschine“ wahr). Aber freilich ist es kein Zufall, dass dieser Wahnsinnige durch sein Aussehen deutlich an den Dionysos-Kult erinnert,

⁶³ So Tieck in seinem Phantasius: „in diesen Natur-Märchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn, um diesen selbst nur in unserem Innern zu lösen und frei zu machen“ (Ludwig Tieck: Phantasius. Erste Abteilung. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag 1985, S.113).

⁶⁴ Kremer, Frühes Erzählen (wie Anm. 51), S. 511.

⁶⁵ Vgl. TW II, S. 72.

⁶⁶ Vgl. TW II, S. 80-81.

⁶⁷ Vgl. Schmitz, der auf diese Art von Perspektivierung im Zusammenhang mit *Blondem Eckbert* aufmerksam macht (Vgl. Schmitz, Ludwig Tieck (wie Anm. 26), S. 345.)

⁶⁸ TW II, S. 82.

und somit die absolute, vernunftlose, unbefangene Symbiose mit der Natur sowie auch die reine Poesie verkörpert (die Fichte in seiner Hand, dieser mythologische Orakelbaum, Symbol der Wahrheit, ist schließlich auch nichts Zufälliges). Aus der romantisch hellen Perspektive der freien Einbildungskraft und Poesie lässt sich Christians geistige Umnachtung als ein poetisches Gegenbild zur geebneten Welt des Verstandes verstehen; und demnach ist es eben die Familie, die sich in ihrem monotonen Alltagsleben, ja gar in der leidvollen vernünftigen Überlegenheit, schließlich als ein unheimliches Bild der Blindheit und des lebendigen Todes, der Erstarrung erweist.

Thematisch mit Tiecks *Runenberg* verbunden, deutlich durch Schuberts *Nachtseiten der Naturwissenschaften* inspiriert, sind die *Bergwerke zu Falun* von E. T. A. Hoffmann. Der unwiderstehliche Drang des Helden Elis, nach dem Tod seiner Mutter „in die tiefsten Tiefen des Bergwerks vorzudringen“⁶⁹, wird in der Regel als der „unbewusste Wunsch nach der Regression in den Bereich des Chthonisch-Mütterlichen“ gedeutet.⁷⁰ Wie Peter Schnyder anführt, wird in dieser Geschichte die „saubere Matrix von Oben und Unten (...) verführerisch-Dunklem und bürgerlich Hellem“ zweifelhaft, indem es beständig zu Bedeutungsverschiebungen komme.⁷¹ Somit wird auch der Unterschied zwischen der Umnachtung oder gar dem Tode und der Poesie relativiert: Der dunkle, unheimliche Weg in den Abgrund, zum Tode, gleicht hier, ähnlich wie in dem *Runenberg*, zugleich dem Weg in den „Zaubergarten“ der Mutter Natur.⁷²

Die Dynamik beider Geschichten besteht einerseits in einem wechselmäßigen Inversionsprozess der Perspektiven, also darin, dass das Unheimliche schließlich nur von dem jeweiligen Blickwinkel abhängig ist. Andererseits ergibt sich diese Dynamik jedoch auch daraus, dass der über den Verstand und die Einbildungskraft verfügende Leser dialektisch zwischen den beiden Polen schwanken muss, das Unheimliche also aus beiden Perspektiven wahrnimmt, und sich somit auf einem höchst unsicheren Boden befindet. Diese Erzählungen zeigen, dass der Weg des Menschen zur Natur, zu dem eigentlichen Ursprung, zur reinen

⁶⁹ Schnyder, Peter: *Die Bergwerke zu Falun*, In: Lubkoll, Handbuch (wie Anm. 5), S. 96-99, hier S. 98.

⁷⁰ Vgl. ebd.; Pikulik macht in diesem Zusammenhang auf die Studie von Brigitte Feldes aufmerksam; „Ihr zufolge ist Elis Fröbom durch eine libidöse Bindung an die Mutter geprägt. Nach deren Tod bricht bei Elis eine Neurose aus (...) Elis Träume und Wahnvorstellungen sind dann neurotische Ersatzbildungen für den versagten Inzestwunsch, zugleich als Ausdruck von Angst vor dem Inzest; seine Sehnsucht nach dem Bergwerk entspricht sowohl dem Inzestwunsch wie einer Uterusphantasie des Helden.“ (Pikulik, Hoffmann als Erzähler (wie Anm. 14), S. 95.) Aus psychoanalytischer Sicht wurde diese Geschichte mehrmals als „Inzestwunsch und Uterusphantasien“, die Suche nach der Anima interpretiert (Vgl. ebd.).

⁷¹ Schnyder, *Bergwerke* (wie Anm. 69), S. 98.

⁷² „Immer lebendiger und lebendiger wurde seine Rede, immer glühender sein Blick. Er durchwanderte die Schachten wie die Gänge eines Zaubergartens. Das Gestein lebte auf, die Fossile regten sich, der wunderbare Pyrosmalith, der Almandin blitzten im Schein der Grubenlichter – die Bergkristalle leuchteten und flimmerten durcheinander.“ (HPW III, S. 223.)

Poesie, nur durch den radikalen Verzicht auf den Verstand und die zivilisatorischen Strukturen führen kann, und dass die zivilisierte rationalisierte Welt nur noch kontradiktorisch zur Welt der Phantasie und der 'Mutter Natur' existiert. Was hier zustande gebracht wird, ist eben die unheimliche Erfahrung der Ambivalenz, indem ein märchenhaftes Bild gleichzeitig zu einem Bild des Grauens wird.

Zum Schluss

Wenn das Unheimliche als eine irritierende Erfahrung der Ambivalenz definiert wird, so ist zum Schluss noch einmal auf den ironischen Charakter romantischer Texte hinzuweisen. In Hoffmanns *Serapionsbrüdern* spricht man wörtlich von „einer phantastischen Rumpelkammer“, aus der „ein künstliches Gebäude“ gebaut werde, „dem jedes feste Fundament“ fehle.⁷³ Tiecks heitere Theaterstücke *Der Gestiefelte Kater* und *Die Verkehrte Welt* kommen als 'Rumpelkammer' ganz demonstrativ, wörtlich zustande. Die romantische Verwirrung durch ironische Relativierungen, Krümmungen, „Staffelung von Rahmen- und Binnenerzählungen,⁷⁴ perspektivische Täuschungen und Reflexionen, grundsätzlich ironische Techniken, die man in Anlehnung an Genette als „metaleptische Verunsicherungen“ bezeichnet,⁷⁵ sind in Hoffmanns und Tiecks Werken unzählig. Die Werke beider Dichter zeichnen sich durch einen offen technischen Umgang mit der Geschichte, indem alles aus der Ferne betrachtet wird, „mit dem über allem schwebenden und vernichtenden Blick der Ironie.“⁷⁶

Beschäftigt man sich mit den unheimlichen Geschichten Hoffmanns oder Tiecks, so ist zusammenfassend festzuhalten, dass sie die Wirkungen und Konsequenzen des 'vernünftigen' Zeitalters nicht also nur als bloße traditionell fesselnde Geschichten schildern, sondern dass sie die schwankende, instabile moderne Welt direkt in die narrative Dynamik und den Körper des Textes übertragen, und die unheimlichen Effekte somit auf mehreren Ebenen und aus mehreren Perspektiven entwickeln. Die Kritik des Rationalismus, die kritische Auseinandersetzung mit dem „Räderwerk der Zeit“, kommt in romantischen Werken gerade durch ein offenes literarisches Räderwerk, nämlich „durch die Waffen der Vernunft“ (so

⁷³ HPW I, S. 245.

⁷⁴ Antonia Eder: Der unheimliche Gast, In: Lubkoll, Handbuch (wie Anm. 5), S. 123-125, hier S. 124.

⁷⁵ Vgl. Klesse, Mark: Rahmen/Rahmung. In: Lubkoll, Handbuch (wie Anm. 5), 390-394, hier S. 393.

⁷⁶ Ophälders, Ironie bei Tieck und Solger. In: Stockinger/Scherer, Tieck (wie Anm 50), S. 371.

Hoffmann) zustande,⁷⁷ nach Tieck: „Wer mit Vernunft die Vernunft verachtet, ist dadurch wieder vernünftig.“⁷⁸

Quellen:

Allewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1983.

Barnickel, Barnickel: Die Elixiere des Teufels. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 39-45.

Begemann, Christian: Das Majorat. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 64-66.

Berkovskij, Naum: Německá romantika. Praha: Odeon, 1976.

Bernhard, Julia: Unheimliche Bilder im (post)romantischen Text: Balzac, Brüder Goncourt, Zola. In: Orte des Unheimlichen: die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst. Hg. von Gerlinde Gehrig / Klaus Herding. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 60-74.

Brittnacher, Hans Richard, Das Phantastische / das Wunderbare, In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015 S. 384-389.

Eco, Umberto: Die Geschichte der Schönheit. Stuttgart: Dt. Taschenbuch-Verlag, 2006.

Eder, Antonia: Der unheimliche Gast. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 123-125.

Fuhr, Michael: Das Unheimliche in der Kunst. In: Edvard Munch und das Unheimliche. Hg. v. Michael Fuhr / Rudolf Leopold. Wien: Christian Brandstätter Verlag, 2009, S. 12-21.

Hermann, Britta: Der Sandmann. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 48-52.

Hoffmann: Poetische Werke in sechst Bänden. Berlin: Aufbau 1963. [HPW]

Klesse, Mark: Rahmen/Rahmung. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, 390-394.

Klingemann, August: Die Nachtwachen des Bonaventura. Hg. v Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: Insel 1974.

⁷⁷ Der Einsiedler Serapion, HPW II, S. 29.

⁷⁸ Verkehrte Welt, TW II, S. 324.

Krech, Annette: Schauererlebnis und Sinnengewinn: Wirkungen des Unheimlichen in fünf Meisternovellen des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: P. Lang 1992.

Kremer, Detlef: Frühes Erzählen (Auftragsarbeiten, Kunstmärchen). In: Ludwig Tieck : Leben - Werk - Wirkung. Hg. v. Claudia Stockinger; Stefan Scherer. Berlin: de Gruyter 2011, S. 496-514.

Kremer, Detlef: Romantik. Stuttgart: Metzler 2003.

Mangold, Harmtut: Das Majorat. In: Kremer, Hoffmann (wie Anm. 42), S. 203-208.

Neubauer-Petzoldt, Ruth: Ästhetik des Schreckens / Das Unheimliche. In: In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 351-355.

Neubauer-Petzoldt, Ruth: Das Unheimliche / Gespenster. Schauerliteratur und die schwarze Romantik. <http://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/erforschen/charakteristisches/das-unheimliche-gespenster/> (letzter Zugriff am 2.8. 2018).

Ophälders, Markus: Ironie bei Tieck und Solger. In: Ludwig Tieck : Leben - Werk - Wirkung. Hg. v. Claudia Stockinger; Stefan Scherer. Berlin: de Gruyter 2011, S. 365-376.

Pikulik, Lothar: E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987.

Safranski, Rüdiger: Romantik: eine deutsche Affäre. Frankfurt am Main: Fischer 1999.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler u. a. München: Schöningh 1958ff.

Schmitz, Walter: Ludwig Tieck (Nachwort). In: Erzählungen der deutschen Romantik. Hg. von Albert Meier u.a. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 339-347.

Schneider, Manfred: Das Grauen der Beobachter. Schriften und Bilder des Wahnsinns. In: Gerhard Neumann / Günter Oesterle / Helmut Pfotenhauer: Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 237-249.

Schnyder, Peter: Die Bergwerke zu Falun. In: E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Hg. v. Christine Lubkoll und Harald Neumeyer. Stuttgart/Weimar 2015, S. 96-99.

Stölzel, Simone: Nachtmeerfahrten. Die dunkle Seite der Romantik. Berlin: Aufbau Verlag 2014.

Tieck, Ludwig: Phantasmus. Erste Abteilung. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag 1985.

Tieck, Ludwig: Werke in vier Bänden. Hg. v. Marianne Thalmann. München: Winkler, 1963. Bd. 2, S. 63. [TW]

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

Unheimliche Geschichten. Hg. von Walter Maier. Zürich: Manesse Verlag 1956.

Vieregge, André: *Nachtseiten: die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

Wackenroder, Wilhelm: *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst*. In: *Werke und Briefe*. Hg. v. Gerda Heinrich, München: Hanser 1984.

Weitin, Thobias: *Ignaz Denner*. In: E. T. A. Hoffmann: *Leben - Werk - Wirkung*. Hg. von Detlef Kremer. Berlin: De Gruyter 2010, S. 186-188.