



NIELS WERBER

Gestalten des Unheimlichen

Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch, Bd.6, 1998, S.7-27.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/werber_gestalten.pdf>

Eingestellt am 12.01.2004

Autor

PD Dr. Niels Werber

Ruhr-Universität Bochum

Germanistisches Institut

44780 Bochum

Telefon: +49 234 32-25087

Emailadresse: niels.werber@rub.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Niels Werber: Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann (12.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/werber_gestalten.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

NIELS WERBER

Gestalten des Unheimlichen

Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann

I

Was ist das, das *Unheimliche*? Begriffsgeschichtlich zunächst einmal das Gegenteil des *Heimlichen*, das etymologisch im Heimischen zuhaus ist. Was uns im eigenen Heim begegnet, ist uns vertraut und heimisch. „Zu hause“-Sein im „Gegensatz zu fremd“ bestimmt Grimms *Deutsches Wörterbuch*¹ den ursprünglichen Sinn des Wortes. „Heimelig. häuslich, vertraulich, freundlich, zutraulich“ sind weitere Konnotationen, die sich bis in die Goethezeit hinein erhalten. Der vertraute Nahbereich des Heimischen steht *topologisch* im Gegensatz zur fernen Fremde, man teilt in der *Sozialdimension* aber auch „Bekanntes“ oder gar „Vertrautes“ von „Fremden“.² Die Oppositionen vertraut und unvertraut, nah und fern ordnen eine einfach strukturierte Welt. Auch die Differenz heimlich / unheimlich basiert auf der archaischen Unterscheidung von vertraut und unvertraut.³ Wer von der basalen Perspektive des Heimisch-Vertrauten aus gesehen unvertraut und unheimlich erschien, war etwa kein Hellene, sondern ein Barbar. Wenn man auch sonst nichts von den Fremden wußte, man selbst war sich sicher, ein Hellene zu sein, während der Fremde notwendig ein Barbar war. Diese Unterscheidung hatte nicht nur eine horizontale, räumliche Dimension, sondern auch eine vertikale, soziale: es war „besser“ Hellene zu sein als Barbar; und nach dem Satz des Widerspruchs „können Barbaren nicht Hellenen sein und Hellenen nicht Barbaren“ Dies genügte als „logische Garantie von Ordnung“ und konnte die hellenische Identität samt ihren Hierarchien (Barbaren waren *in* der Polis Sklaven) solange stabilisieren, wie die Distinktion über-

¹ *Deutsches Wörterbuch*, hg.v. Jacob und Wilhelm Grimm, Vierter Bd., 2. Abtg., Leipzig 1877, Spalte 874 f.

² Wolfgang Nehring, *Das Erlebnis der Fremde bei Eichendorff*, in: *Begegnung mit dem Fremden: Grenzen - Traditionen - Vergleiche*, hrsg. v. Eijiro Iwasaki, München 1991, S. 45-53, S. 112.

zeugte: bis die mythischen Berichte von der göttlichen Abstammung des hellenischen Adels nicht mehr glaubhaft schienen und das Christentum Hellenen wie Barbaren in „Nächste“ wandelte.⁴

Die uns interessierende Differenz von „unheimlich“ und „heimlich“ entfaltet den besagten Sinn der Raum- und Sozialdimension in der mittelalterlichen Welt Alteuropas vor allem im Weltbild der unteren Stände, deren Immobilität und Bildungslosigkeit einen Blick über den Gartenzaun weitgehend ausschließen. Den Mitgliedern der lateinisch sprechenden Weltgemeinschaft der Gelehrten oder des europaweit durch Korrespondenzen, Heiraten und Reisen verbundenen Adels dagegen ist längst nicht alles unheimlich, was weiter als einen Katzensprung vom eigenen Heim entfernt ist. Anders als den nur „persönlich“ anwesend interagierenden Unterschichten erlauben Schrift-Medien der Oberschicht die Bekanntschaft mit „Fremden“, ohne daß die heimische Nahwelt verlassen werden müßte oder die unheimlichen „Unbekannten“ in diese einzudringen hätten. Nach der Entdeckung Amerikas, der beginnenden Kartographierung der Welt und der protestantischen Reformation hatten Hexen, Dämonen, Monster, Ungeheuer und Drachen keinen Platz mehr im Weltbild der gebildeten Stände - und beginnen die fiktiven Landschaften der Märchen und Romane zu bevölkern. Selbst die „Wilden“ der neuentdeckten Länder gelten bald als Menschen, nicht als Monster, denn diese ließen sich wohl kaum bekehren und taufen. Spätestens seit Cervantes *Don Quixote* darf über Riesen und jene, die noch an solche Chimären glauben, gelacht werden. *Das Unheimliche wird zu einem ästhetischen Reiz*. Für die aufgeklärten Geister der lesenden Stände erhalten mithin die Begriffe einen neuen Sinn. Das „Heimliche“ bedeutet nun zwar immer noch etwas, was in den eigenen vier Wänden stattfindet, doch mit der neuen Konnotation des Intimen oder Privaten. Das Heimliche gerät in den gleichen Kontrast zum Öffentlichen wie die Privatsphäre des eigenen Hauses. Heimlich ist nun im Gegensatz zur öffentlichen Kommunikation etwas, was versteckt wird oder verborgen stattfindet. „Heimliche Räte“ heißen jetzt „Geheimräte“. Damit fällt das Heimliche auf die Seite des Unbe-

³ Vgl. Niklas Luhmann, *Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität*, 3. Auflage Stuttgart 1989.

⁴ Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Bd. 4, Frankfurt a. M. 1995, S. 139.

kannten und damit auch auf die des Unheimlichen. Mit den Umwälzungen der Neuzeit verlieren die Begriffe ihren aufeinander bezogenen, oppositionellen Charakter. Wenn Grimms *Wörterbuch* Klinger mit dem Satz zitiert, „mir ist zu zeiten wie dem menschen, der in nacht wandelt, und an gespenster glaubt: jeder winkel ist ihm *heimlich* und schauerhaft“⁵, dann könnte dort bedenkenlos statt *heimlich* auch *unheimlich* stehen, ohne den konnotierten Sinn des Satzes zu verändern.

Dies ist auch der Befund von Sigmund Freud, der in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* seine längeren begriffsgeschichtlichen Überlegungen mit der Beobachtung beschließt, daß „das Wörtchen heimlich unter den mehrfachen Nuancen seiner Bedeutung auch eine zeigt, in der es mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Das Heimliche wird dann zum Unheimlichen.“ Beides entfaltet in aufgeklärten Zeiten seine ästhetische Wirkung in der Fiktion, sofern man bereit ist, seine Rationalität für diesen Zweck zu dispensieren. Anderfalls „entfällt das Unheimliche dieser Art“. Freud betont die besonderen Bedingungen der Fiktion, wenn er behauptet, daß „in der Dichtung viele Möglichkeiten bestehen, unheimliche Wirkungen zu erzielen, die für das Leben wegfallen.“ Das „überwundene Unglaubwürdige“ - nämlich „geheime Kräfte, Allmacht der Gedanken, Belebung des Leblosen“ und ähnliche Irrationalitäten - vermag im „Reiche der Fiktion“ noch immer Grundlage des Unheimlichen zu werden. Freud lokalisiert sie aber auch in der Realität - als „verdrängte Komplexe“ im Unbewußten seiner Zeitgenossen (S. 273). Das Unheimliche wird bei Freud internalisiert.⁶

Die soziale Reichweite der begriffsgeschichtlichen Entwicklung des Unheimlichen von der Negationsseite alteuropäischer Ordnungsbildung zu einem ästhetischen Phänomen beschränkt sich bis ins 19. Jahrhundert weitgehend auf die Oberschichten, denn anders sieht es beim Forstgesellen oder Bauern aus, der seinen kleinen Hof weitab der Städte am Rande der Wälder baut, die im 18. Jahrhundert noch urwüchsig weite Flächen Europas mit undurchdringlichem Dickicht bedecken. Für den, dessen Heim am Waldrand steht, be-

⁵ *Deutsches Wörterbuch* [Anm. 1], Spalte 879.

⁶ Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe. Psychologische Schriften*, Frankfurt/M 1970, Bd. IV, S. 243-274, S. 248, 270, 272, 273.

ginnt tatsächlich jenseits der Haustür eine *terra incognita*: ein wahrlich unheimliches Terrain, von gefährlichen Wesen bevölkert. Märchen und Mythen machen mit den Unvertauten dort so vertraut, daß das Schlimmste erwartet werden kann, zugleich aber Gegenmittel parat stehen: für jede Hexerei gibt es einen Gegenzauber, gegen jeden Dämon ein Gebet zum zuständigen Heiligen. So schlägt man Pfade in ein unheimliches Terrain. "Heimlich" ist daher nach Grimm im Gegensatz zum Unheimlichen „auch der von gespensterhaften frei ort: *domus a spectris non infestatur*“.⁷ Diese transzendente Sicherheitszone zu verlassen, ist unheimlich, denn er führt im Gegensatz zur „Dichtung“ in die „Gefahr“.⁸ Am Waldesrand der romantischen Literatur bekreuzigt man sich, entkoppelt die Hunde und greift zum Gewehr, wenn etwas Unvertrautes, Unbekanntes oder Unheimliches an die Tür klopft. Ist der Radius des Bekannten auf das eigene Heim beschränkt, wie es an den sozialen und räumlichen Peripherien der Gesellschaft um 1800 tatsächlich noch der Fall ist, fällt das Unheimliche also mit dem Unheimlichen zusammen. Jenseits des Heimischen wird es "ungeheuer".⁹

Der Wald ist nicht nur unbekannt, sondern auch dunkel. "Finster nacht und dero unheimlichkeit" kommen gerne als Paar einher.¹⁰ Auch die Lichtverhältnisse des Unheimlichen stehen in einem Gegensatz zu Heim und Herd, an dessen Feuer es hell ist. Bei diesem beleuchtungstechnischen Aspekt ist nun einmal nicht die Differenz von Ober- und Unterschicht entscheidend für einen Unterschied, sondern die von Zentrum und Peripherie. Dank der Erfindung einer äußerst hellen, geruchs- und rauchlosen Lampe durch François Ami Armand im Jahre 1783 „geriet die über Jahrtausende fast unveränderte Beleuchtungstechnik in Bewegung“.¹¹ In den Straßen und Fabriken der Städte geht man mit großem Erfolg daran, die Nacht mit immer raffinierteren Mitteln zum Tage zu machen. Als am Anfang des 19. Jahrhunderts die „moderne Gasbe-

⁷ *Deutsches Wörterbuch* [Anm. 1], Spalte 874.

⁸ Freud [Anm. 6], S. 269.

⁹ *Deutsches Wörterbuch*, hg.v. Jacob und Wilhelm Grimm, Elfter Bd., III. Abtg., Leipzig 1936, Spalte 1056. Die Brüder Grimm listen außerdem auf: "nicht vertraut, fremd, entfremdet, unfreundlich, ungnädig; feindlich, schädigend, beunruhigend, unzutraglich, unbequem; unfriedlich, bössartig, unerfreulich, gefährlich, bedenklich".

¹⁰ *Deutsches Wörterbuch* [Anm. 9], Spalte 1058.

leuchtung“ zum rationalen Großeinsatz gelangt, herrscht an den Rändern der Gesellschaft Nacht für Nacht noch tiefste Dunkelheit - unabhängig vom Stande und Reichtum der Einwohner. Nicht nur die philosophische, sondern auch die technische Seite der Aufklärung, erreicht das Land viel später als die Stadt. In den zunehmend illuminierten Städten findet sich ganz entsprechend das Unheimliche erwartungsgemäß nicht im Wald, sondern im „Schattenreich“ des Untergrunds, wie etwa Eugen Sues *Geheimnisse von Paris* dies illustrieren. „Im Dunkeln liegen jetzt die Geheimnisse der Stadt.“¹² Das Unheimliche im Dschungel der modernen Großstädte liegt in den Katakomben und Gewölben *unter* ihrer Oberfläche - auf dem Lande dagegen, am Rand des Waldes, lauert es gleich *nebenan*. In der Stadt ist das Unheimliche *da* - aber *latent*; auf dem Lande ist das Unheimlich *manifest* - jedoch *woanders*.

Freuds berühmte *Topologie der Psyche* bezieht einen Teil ihrer suggestiven Überzeugungskraft wohl aus dieser Erfahrung mit der modernen Stadt, in der Gefahren und Unheimliches im Untergrund anzutreffen sind. Geschichten wie Adalbert Stifters *Gang durch die Katakomben* verleihen der psychoanalytischen Metaphorik (denn „eigentlich“ gibt es im psychischem System weder oben noch unten) ihre Evidenz - die Mitglieder einer Besichtigungstour der Schädelstätten *unter* dem Stephansdom zeigen alle Symptome des Unheimlichen: Orientierungslosigkeit, Furcht davor, allein gelassen zu werden oder zu ersticken, und Entsetzen vor dem Dunklen, Angst vor den Knochen- und Schädelhaufen der Verstorbenen. Dem Ich-Erzähler kam der Gang durch die unterirdische „Stadt der Grüfte“ wie ein „schwerer Traum“ vor.¹³ Freud wird die naheliegende Frage, „woher rührt die Unheimlichkeit der Stille, des Alleinseins, der Dunkelheit“, des „Scheintod[s] und [der] Wiederbelebung der Toten“, mit der Theorie der ins Unbewußte verdrängten Komplexe beantworten. Ihm gefällt daher vorzüglich Schellings Definition, „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.“¹⁴ Diese

¹¹ Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München, Wien 1983, S. 17.

¹² Dietrich Schwanitz, *Englische Kulturgeschichte*, Tübingen und Basel 1995, Bd. II, S. 300.

¹³ Adalbert Stifter, *Ein Gang durch die Katakomben*, in: *Aus dem alten Wien*, Frankfurt a.M 1986, S. 40-63, S. 61 ff, 63.

¹⁴ Freud [Anm. 6], S. 269, 274, 249.

Eigenschaften hätte es nämlich mit dem Unbewußten gemeinsam: Latenz, die manifest war und sein wird.

II

Die „Spätromantik“ Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns und Joseph von Eichendorffs fällt historisch in eine Schnittstelle der skizzierten Entwicklung des Unheimlichen. Beide stammen aus der Provinz und sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die Stadt gezogen. Inmitten der in jeder Hinsicht aufgeklärten Großstadt Berlin schreiben sie Novellen, Erzählungen und Kunstmärchen, die jedoch nicht im Untergrund der Städte, sondern im Dämmerlicht der Wälder und des Wahns spielen. Anhand der beiden kurzen Erzählungen *Die Zauberei im Herbste* von Eichendorff aus den Jahren 1808/9 und *Ignaz Denner* von Hoffman, die 1817 als Teil seiner berühmten *Nachtstücke* erschienen ist, soll nun das Unheimliche der Romantik genauer untersucht werden. Wir werden dabei eine symptomatische Lektüre, wie Freud sie etwa am *Sandmann* betrieben hat¹⁵, vermeiden und Freuds Mahnung ernst nehmen, das „Unheimliche in der Fiktion [...], der Dichtung“ verdiene „eine gesonderte Betrachtung“.¹⁶ Es wird also nicht darum gehen, in der romantischen Literatur mehr oder auch andere „Komplexe“ zu finden, als Freud selbst.¹⁷

Eichendorffs *Märchen*, so der Untertitel, ist paradigmatisch für sein Schreiben wie für unser Thema. Die Protagonisten sind allesamt Ritter und Burgfräulein, das Setting wechelt zwischen Burg und Wald, Zentrum und Peripherie. Ritter Ubaldo, den die Jagd in den Forst geführt hat, hat sich „zwischen einsamen Waldbergen“ verirrt, als er einem seltsam gekleideten „Fremden“ begegnet. Vertrautes und Unvertrautes machen gleichermaßen die Erscheinung dieses Mannes aus, der einerseits „einen sehr zierlichen und prächtig geschmückten Wams trug“ und ein schönes Gesicht hatte, andererseits aber die Kleidung

¹⁵ Vgl. Friedrich A. Kittler, 'Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan, in: Klaus Peter (Hrsg.), *Romantikforschung seit 1945*, Königstein/Ts., S. 139-166, S. 146 f.

¹⁶ Freud [Anm. 6] S. 271.

¹⁷ So als Lacanscher Überbieter Freuds: Kittler [Anm. 15], S. 150.

„altmodisch und unscheinlich“ und das Gesicht „bleich und wild mit Barte verwachsen“ war.¹⁸ Der „Unbekannte“ ist gleichsam ein ‚mixed character‘, dessen standesgemäße, ritterliche Kleidung Vertrauen weckt, während sein verwahrloster Zustand potentiell unheimlich ist. Erwartungen werden geweckt und zugleich enttäuscht. Die in der vertrauten Lebenswelt gewohnte, unhinterfragte, „selbstverständliche“ Erwartungssicherheit gerät unter Druck. Der Fremde ist wie stets bei Eichendorff „nicht geheuer“¹⁹, aber doch kein Ungeheuer. Dieser ambivalente Eindruck wird noch verstärkt, als Ritter Ubaldo feststellen muß, das der Fremde als Klausner eine Höhle inmitten des Waldes bewohnt, denn die „Kleidung des Unbekannten [schien] für einen Einsiedler wenig passend“ (S. 11). Um die irritierenden Diskrepanzen von Person und Ort, Kleidung und Beruf, Stand und Zustand aufzuheben, sind Informationen nötig, die das an ihnen Unvertraute vertraut machen und der heimischen Lebenswelt anpassen. Wer wie der Ritter Ubaldo in der vertrauten Sicherheit einer „fraglos-selbstverständlichen Welt“ daheim ist, muß Unvertrautes in Vertrautes überführen, anstatt es als fremde Störgröße in seiner gewohnten „Verständnisgrundlage“ zur Kenntnis zu nehmen. Der „Fremde“ muß gleichsam *entweder* als „Hellene“ *oder* „Barbar“ erkannt werden. Ubaldo konnte sich daher „nicht enthalten, ihn um seine früheren Schicksale zu befragen“. Die Vergangenheit soll vertraut werden, um so Vertrauen für die Zukunft zu ermöglichen.²⁰ Diese Bitte wird zunächst nicht erfüllt, sondern „streng“, „finster und unfreundlich“ verweigert: „Forsche nur nicht, wer ich bin“ (S. 11).

In der Nacht wird Ubaldo von einem Lied des Einsiedlers aus „unruhigen Träumen“ geweckt. In ihm wird Gott um Hilfe vor der „süßen Sünde“ gebeten, doch scheinen die Wälder die Kommunikation mit Gott schwer zu beeinträchtigen:

Gott! Inbrünstig möcht' ich beten
Doch der Erde Bilder treten
Immer zwischen dich und mich,
Und *ringsum* der Wälder Sausen

¹⁸ Joseph von Eichendorff, *Werke in fünf Bänden*, hg. v. Wolfgang Frühwald et. al., Bd. 2, S. 11. Zitiert wird künftig im Text nach diesem Band der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlages.

¹⁹ Nehring [Anm. 2], S. 45.

²⁰ Luhmann [Anm. 3], S. 18f, s.a. S. 20.

Füllt die Seele mir mit Grausen,
Strenger Gott! ich fürchte dich. (S. 12)

Der Einsiedler ist vom Grauen umzingelt. Nach dem Gesang murmelt er „unvernehmliche Gebete“, die „aber vielmehr wie verwirrte Zauberformeln klingen“ (S. 12). Auch diese Ambivalenz ist Ubaldo unheimlich. Am nächsten Morgen wird Ubaldo von seinem „sonderbaren Führer“ aus der ‚terra incognita‘ der Gebirge und Wälder auf den „wohlbekannten Weg nach seinem Schlosse“ zurückgeführt. Die Ebene mit „Strömen, Städten und Schlössern“, die im „schönsten Morgenglanze“ vor den beiden liegt, wird vom Klausner „überrascht“ bewundert („Ach, wie schön ist diese Welt!“), aber nicht betreten (S. 13). Nachdem der Verirrte in seine Einsiedelei zurückgekehrt ist, scheinen Stadt und Wald wieder wie vordem separate Welten zu sein.

Jeder bodenständige Bauer hätte nach diesem Abenteuer drei Kreuze geschlagen, um den seltsamen Wald, der in der Nacht mit düsteren Träumen schreckt, künftig zu meiden - nicht aber Ubaldo. Wenn es ihn „gar bald von neuem nach der Einöde treibt“, dann liegt dies nicht an der standesgemäßen Pflicht des Ritters wie der Held des antiken Mythos oder des Volksmärchen *aventuriers* aufzusuchen und zu bestehen²¹, sondern daran, daß Eichendorffs mittelalterlicher Ritter tatsächlich ein moderner Leser ist, den gerade das Unbekannte reizt. Denn es ist die „*Neugierde*“, die ihn „trieb“, jene Kraft, die seit Lessing als eine „Quelle des ästhetischen Vergnügens“ - „nämlich an überraschenden Wechselfällen der menschlichen Natur“²² gilt. Das Unvertraute und Unheimliche hat für Ubaldo keinen abschreckenden Charakter, sondern ganz im Gegenteil einen starken, unwiderstehlichen Reiz: den Reiz des Neuen, der gegen 1800 zu einem der wirkungsmächtigen Triebkräfte bei der Entstehung eines autonomen Literatursystems zu zählen ist.²³ Das Publikum verlangt, mehr noch als nach schönen, bildenden, erbauenden oder belehrenden, vor allem

²¹ Vgl. Volker Klotz, *Das europäische Kunstmärchen. 25 Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, Stuttgart 1985, S. 29f.

²² Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a.M. 1989, S. 161.

²³ Vgl. Niels Werber, *Der Markt der Musen*, in: Gerhard Plumpe / Niels Werber (Hg.), *Beobachtungen der Literatur*, Opladen 1995, S. 183-216.

nach *neuen* Zerstreungen und ist daher „auf alle neuen Bücher neugierig“.²⁴ Volker Klotz vermutet, es sei diese Neugier nach dem Unerhörten, die die modernen Gattungen der Novelle und des Kunstmärchens hervorgebracht habe.²⁵

Die Neugier also läßt Ubaldo den Waldesrand erneut überschreiten, um den Klausner aufzusuchen. Das Unvertraute erscheint nun schon vertrauter, der Weg bekannt, der Fremde beim Empfang „diesmal weniger finster und verschlossen“. Die Eigenartigkeit des Einsiedlers, dessen Züge bisweilen von der „fast furchtbaren Gewalt“ einer „schwer unterdrückte[n] irdische[n] Sehnsucht“ entstellt wird (S. 13), scheint Ubaldo zu fesseln. Denn „dies bewog den frommen Ritter, seine Besuche öfter zu wiederholen“ - anscheinend um ihn in seiner geistlichen Not zu unterstützen. Der Einsiedler wird denn auch „sichtbar ruhiger und zutraulicher“, doch schweigt er weiter von seiner Vergangenheit. Endlich gelingt es Ubaldo, dessen Zutrauen so zu stärken, daß ein Gegenbesuch in seinem Schlosse stattfinden kann.

Der Klausner überschreitet den Waldesrand und wird in Ubaldos Schloß bei bestem Kaminfeuer mit exzellentem Wein bewirtet. „Der Einsiedler schien sich hier zum ersten Male ziemlich behaglich zu fühlen“. Wer sich derart heimisch fühlt, kann so unvertraut mit der Szenerie nicht sein, wird man hier zu recht erwarten. Ubaldo will die günstige Disposition seines Gastes für sein Interesse nutzen und „drang mit gutmütigem Eifer in denselben, ihm nun endlich einmal seine Lebensgeschichte zu vertrauen.“ Er willigt gegen ein Versprechen absoluter Diskretion ein, und „freudig“ kann Ubaldo seine Ehegattin hineinrufen, „um auch sie an der von beiden lange ersehnten Erzählung teilnehmen zu lassen.“ (S. 14) Die mit Spannung erwartete Binnennarration des Einsiedlers kann beginnen:

Der beste Freund des Ich-Erzählers nimmt an einem Kreuzzug teil, während der Erzähler selbst von den Banden der Liebe daran gehindert wird. Auf eine Erklärung seiner Zuneigung reagiert die von ihm Auserwählte aber mit Erschrecken statt mit Aufmunterung, und „ritt dann schnell davon“ (S. 15). Der

²⁴ Friedrich Nicolai, *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker*, Berlin, Stettin, Reprint Hildesheim, Zürich, New York 1988, Bd. 1, S. 20.

²⁵ Klotz [Anm. 21], S. 28.

von Geliebter und Freund Verlassene sucht Einsamkeit und Zerstreung auf der Jagd, als er auf „unbekannt gebliebenen“ Terrain Waldhörner und Gesang aus der Ferne hört. Es ist die letzte Strophe eines Liedchens, das ihm wohl das „Herz“ „verwirrt“:

Schlanke Arme zu umarmen,
Roten Mund zum süßen Kuß,
Weiße Brust, dran zu erwärmen,
Reichen, vollen Liebesgruß
Bietet dir der Hörner Schallen,
Süßer! Komm, eh sie verhallen! (S. 17)

Während sein Jagdfalke, Symbol männlicher Sexualität seit der Minnellyrik des Mittelalters, instinktiv scheut und wegfliegt, konnte er „nicht widerstehen und folgte dem verlockenden Waldhornsliede immerfort“ (S. 15): er wird also Opfer sein, nicht Jäger. Die Sängerin des zur Liebe einladenden Liedes ist nun augenscheinlich keine andere als seine „Geliebte“, die inmitten des Waldes ein bezauberndes Lustschloß bewohnt. Diese gesteht ihm überraschend ihre langjährige Liebe und warnt ihn zugleich vor der Gewalt ihres Verlangens: „Unglücklicher! Wie bist du in den Kreis meiner Klänge gekommen? Laß mich und fliehe!“ (S. 18) Er „schauderte“, aber bleibt, um von ihr zu erfahren, daß sein Jugendfreund keineswegs an einem Kreuzzug teilnehme, sondern sie zur Heirat gezwungen habe und schon morgen nach einem abgelegenen Schlosse führen wolle.

„Aus wilder Eifersucht verhehlte er dir seine Liebe. [...] Ich muß nun scheiden. *Wir sehen uns nie wieder, wenn er nicht stirbt.* Bei diesen Worten drückte sie einen Kuß auf meine Lippen und verschwand in den dunklen Gängen.“ (S. 18, Kursivierung im Original)

Der verliebte Ritter zieht erneut durch die Wälder, als ein seltsamer Vogel ihn in ein Tal lockt. Und dort erblickt er etwas nie zuvor Gesehenes, nämlich „das Fräulein prächtig und ohne Hülle“ in einem Teich, dessen Wellen „wollüstig um ihre Knöchel“ spielen (S. 20). Der Voyeur flieht in den Wald, „als würde ich von Gespenstern gejagt“, doch umsonst. Denn da er mit märchenhafter Notwendigkeit sogleich seinem Freund und Nebenbuhler begegnet, ist er reif für einen Mord. Er tötet ihn, kehrt zum Schloß seiner Geliebten zurück und

fordert seinen Preis: „mach auf, ich habe meinen Herzbruder erschlagen! Du bist nun mein auf Erden und in der Hölle!“ Seine Belohnung folgt auf dem Fuße: „in den Armen des Fräuleins“ genießt er eine „*wilde, namenlose Lust*“ (S. 21). Gegen Winter entpuppt sich seine feurige Geliebte aber als ein zu kurzzeitigem Leben erwachter Basilisk; versteinert wartet sie „schön, aber totenkalt und unbeweglich“ auf ein neues Erwachen (S. 23). „Ein Grausen“ (S. 23) überfällt ihn, und er entflieht dem „Zauberring“ (S. 17) des Schlosses, um sein Leben „voll Sünde und zügelloser Lust“ als Einsiedler zu bereuen und zu beenden (S. 24). Doch durch alle Gebete einsam wie enthaltsam verbrachter Jahre dringt immer wieder der verlockende Gesang der Zauberin, dessen Töne in ihm wiederklingen und Antwort geben. Die Versuchung hat noch immer kein Ende. „*Seht, es ist ein wunderbares, dunkles Reich von Gedanken in des Menschen Brust*“, erläutert der Erzähler, in dem „unsichtbare Quellen rauschen“ und es einen „wehmütig lockend [...] ewig hinunter“ zieht (S. 25).

Die Zuhörer erkennen nunmehr den Erzähler als ihren Jugendfreund Raimund wieder, der den anwesenden Ubaldo also keinesfalls getötet haben kann. Man habe ihn viele Jahre vermißt, er sei offensichtlich durch einen bösen Zauber veranlaßt worden, sein Leben auf dem Schloß für die Wirklichkeit zu halten (S. 25) und dort Jahre zu vertun. Der „Fremde“ und „Unbekannte“ war in Wirklichkeit immer schon vertraut. Raimund erkennt sein ganzes Leben als „eine lange Täuschung“ (S. 26) und entflieht stark verwirrt von der Burg des Freundes in sein eigenes, verfallenes Schloß. Dort begegnen ihm im Wahnsinn erneut der wunderbare Vogel, der erschlagene Doppelgänger Ubaldos und letztlich auch das „schöne Zauberfräulein“ (S. 27). Raimund folgt erneut ihrem Lied in den Wald und wird „niemals mehr wiedergesehen“ (S. 27). Er verliert sich im Unheimlichen.

Raimunds Selbstdeutung am Ende seiner Erzählung ist für uns von größtem Interesse. Das dunkle Reich des Unheimlichen ist nicht allein der unvertraute Wald fern von uns, sondern das uns unbekannte „Unbewußte“ in uns, dessen Aktionen sich Raimunds Beobachtung als „unsichtbar“ entziehen. Der Waldesrand wird in Eichendorffs Narration von einer Grenze zwischen dem Heimli-

chen und Unheimlichen, zwischen dem Vertrauten und Unvertrauten zur Mark-
scheide zwischen Bewußtem und Nichtbewußtem umgebaut. Die einst topo-
graphische Differenz alteuropäischer Provenienz wird internalisiert - und somit
unabhängig von räumlichen Beschränkungen. Nicht jeder wohnt am
Waldesrand, aber jeder Leser kann unterstellen, er habe ein Unbewußtes, in
dem er nicht „heimisch“ ist. *Diese semantische Transformation projiziert die
Differenzen isomorph aufeinander*: das Vertraute auf das Bewußte, das Unbe-
wußte auf das Unheimliche und Unvertraute. Damit wird in einer einzigen *lite-
rarischen* Operation der Wald sexualisiert und die Sexualität zu einem unheim-
lichen Gebiet, zu einem Teil der wilden Natur, in der man sich „verirrt“ oder
„verwirrt“. „Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es
nicht plötzlich ausbricht und dich zerreißt“, lautet die Warnung an den Leser
am Ende der Erzählung *Das Schloß Dürande* aus dem Jahr 1837 (Bd.4, S.
465). Die unheimlichen Protagonisten des Textes folgen meistens dem umge-
kehrten Motto, um in den meisten Fällen den selbstzerstörerischen Kräften
ungebändigter Animalität zu erliegen oder - deutlicher formuliert - im ungezü-
gelden sexuellen Genuß zugrunde zu gehen. Die ästhetische Neugier (von Pro-
tagonisten wie Rezipienten) am Unheimlichen hat, so unser Fazit, somit auch
eine starke erotische Komponente. Eichendorffs Operation verfolgt ästhetische,
nicht psychologische Ziele. Es ist keine psychoanalytische Beobachtung, son-
dern ausschließlich eine literaturwissenschaftliche, wenn wir hier eine Ursache
des Reizes der von der Romantik so vielbesungene Natur sehen.

„Bevor Goethe Naturlyrik an die Wahrheit eines Transzendentsignifi-
kats namens Frau band und alle Wasserfälle der Welt sexualisierte, stellte
alle Welt [...] die Frage, *ob gedichtete Natur nicht ein reiner Unsinn sei*.
Der Verdacht lautete, daß ihre Wörter entweder gar nichts bedeuteten,
oder einfach den naturwissenschaftlichen Diskurs verdoppeln.“²⁶

Diese Sexualisierung der Natur mag zwar den Protagonisten der romantischen
Literatur durchaus „unsichtbar“ bleiben, nicht aber dem Leser, der in beinahe
allen Narrationen Eichendorffs feststellen kann, daß der Zug des Mannes in
den Wald, oft auf der Jagd, stets zu Frauen mit einer unheimlichen, dämoni-

²⁶ Bernhard Siegert, *Relais*, Berlin 1993, S. 32.

schen Sexualität führt, der sie meist erliegen, wenn auch mancher gerettet wird.²⁷

Um in den Genuß dieses Unheimlichen zu kommen, müssen Eichendorffs Helden alles Vertraute vertilgen. Raimund mußte nicht nur sein Heim völlig aufgeben, sondern gar - wenn auch nur imaginär - seinen besten Freund, seinen „Herzbruder“ töten. Entweder man genießt heimisches Eheglück, das im Falle von Ubaldo Familie zwar vorbildlich, aber uninteressant zu sein scheint, oder man stürzt sich in die Abgründe unheimlicher Lüste - *tertium non datur*? Ubaldo und seine Gattin entscheiden sich für den ästhetischen Genuß am Unheimlichen, den ihre Neugier aus Raimunds Geschichte zieht. Er ist, wie aller erhabener Konsum, ohne jedes persönliche Risiko. Der Leser, der beide Seiten der Differenz beobachten kann, hat allerdings darüber hinaus den großen Vorteil, weder Ubaldo verblühte Ehefrau selbst heiraten noch mit Raimund verrückt werden zu müssen, aber dennoch die Abenteuer jenseits des Waldesrandes und der Vernunft genießen zu können. Die Neugier am Unheimlichen begibt sich nicht in Gefahr. Doch können Ubaldo, seine Frau und Eichendorffs Leser künftig weitere Texte oder sich selbst mit der beobachteten Differenz beobachten. Eichendorff empfiehlt dem Leser, seinen Helden in dunkle Reiche zu folgen, das wilde Tier in der eigenen Brust hingegen schlafen zu lassen.

Man wird hier vielleicht einwenden wollen, daß die literarische Nutzung der Landschaft als Landkarte der Seele so Neues nicht ist. Man könnte hier auf Goethes *Werther* verweisen, dessen psychisches Wohl und Wehe perfekt auf die Jahreszeiten und Launen der Natur abgestimmt sind. Es gehört allerdings zu den interessanten Innovationen dieses Romans, daß er die Seele durch dieses Projektionsverfahren gleichsam begehbar macht. Wenn Werther in stürmischer Nacht durch die Wildnis streift, durchschreitet er unwissentlich zugleich seine eigene seelische Disposition. Doch stehen Natur und Psyche hier in einer streng symmetrischen Relation. Bei Eichendorff verhält es sich anders. Durch die Differenzierung der Psyche in bewußte und unbewußte Zonen und die Teilung der Natur in „heimliche“ (vertraute) und „unheimliche“ (unvertraute) Ter-

²⁷ Hans Eichner, *Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa*, in: Michael

rains, werden komplexere Beziehungen möglich. Wie die *Zauberei im Herbst* vorführt, gibt es Unheimliches im Vertrauten und Vertrautes im Unheimlichen; man kann sich des Unheimlichen bewußt sein und des Vertrauten unbewußt. Dies ermöglicht zum einen Ambivalenz. Denn es ist nicht ausgemacht, daß die Landschaft - wie im *Werther* - die Psyche widerspiegelt oder umgekehrt, sondern sie könnte das Bewußte *oder* das Unbewußte reflektieren, die ja nicht ohne weiteres stets in gleicher Stimmung sind. Derselbe „Wind“, der für Raimund wie „seltsamer Gesang“ und „wie eine menschliche Stimme“ klingt, sind für Ubaldo und Frau einfach „Töne“, um die wir „uns nicht weiter bekümmern“ (S. 21 f.). Zum anderen können die beiden Differenzen sich gleichsam wechselseitig kommentieren; so nutzt etwa Raimund seine Vertrautheit mit dem Unheimlichen seiner Umgebung dazu, das „dunkle Reich“ in seiner eigenen „Brust“ wenn nicht zu erkunden, so doch immerhin zur Kenntnis zu nehmen: das Unvertraute wird zwar dadurch nicht vertraut, aber man wird vertraut damit, daß es das Unvertraute gibt. Die literarische Repräsentation des Unheimlichen macht es so für die Leser jedenfalls gleichsam „heimlich“. Es wird uns fremd und vertraut zugleich - wie der unheimliche wie altbekannte Raimund seinen Freunden. Dagegen mag man Werthers Depressionen bedauern oder sich gar mit ihm identifizieren, der Perspektivenwechsel zwischen Seele und Landschaft zwingt die Rezipienten nicht in eine neue Beobachtungstechnik, wie Eichendorffs *Zauberei* es tut. Im Falle Werthers verhält es sich wie beim Karneval: man kreuzt eine Unterscheidung, „und wenn man von der anderen Seite zurückkam, war es so, als ob nichts gewesen wäre.“²⁸ Der Leser²⁹, der mit Ubaldo aus dem Unheimlichen zurückkehrt, ist dagegen ein anderer geworden.

Kessler, Helmut Koopmann, *Eichendorffs Modernität*, S. 37-52, Nehring [Anm. 2].

²⁸ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 456.

²⁹ Sensu Umberto Eco, *Lector in fabula*, München 1990, Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, 3. Aufl. München 1990.

III

Auch Hoffmanns „Nachtstück“ *Ignaz Denner*³⁰ spielt am Waldesrand und in ferner Vergangenheit. In einem „wildem, einsamen Forst des Fuldaischen Gebiets“ lebt „vor alter längst verfloßner Zeit“ ein „wackrer Jägersmann, Andres mit Namen“ (S. 50). Er hatte in Italien eine arme wie schöne Waise geheiratet, sich in den Diensten des Grafen von Vach bewährt und ist zum Revierjäger befördert worden. „Mit seiner Giorgina und einem alten Knecht zog er in den einsamen rauhen Wald, den er schützen sollte wider die Freijäger und Holzdiebe.“ (S. 50) Dort führten sie ein „beschwerliches, mühseliges, dürftiges Leben und geriet[en] bald in Kummer und Elend“, denn Holz- und Wildddiebe bedrohten sein Einkommen als Förster, Wölfe und Wildschweine vernichteten seine landwirtschaftlichen Bemühungen (S. 51 f.). Der Wald bietet keine angenehme Heimstatt. Er zeigt sich jedoch nicht nur von seiner unfreundlichsten Seite, sondern bietet auch Verlockungen - allerdings verbotene. „Jeder Lockung widerstand er als ein wackrer, frommer Mann, der lieber darben, als ungerechtes Gut an sich bringen wollte“ (S. 51). Allen Versuchungen widersteht Andres - ganz anders als Eichendorffs Raimund, der freilich weder fromm genug noch verheiratet war. Andres italienische Frau, die wohl jeden ‚beauty contest‘ mit einem Zauberfräulein bestehen könnte, verliert leider aufgrund „des Klimas und der Lebensweise in dem wilden Forst“ ihre typisch südländische Attraktivität: „Ihre bräunliche Gesichtsfarbe verwandelte sich in fahles Gelb, ihre lebhaft blitzenden Augen wurden düster, und ihr voller, üppiger Wuchs magerte mit jedem Tage mehr ab.“ Umsonst betet sie „inbrünstig zu Gott und den Heiligen“, daß sie aus dieser „schrecklichen Einöde und aus der steten Todesgefahr“ durch räuberische Banden errettet würden, doch umsonst. Die Geburt ihres ersten Kindes wirft Giorgina gar noch auf das Krankenlager (S. 51). Für einen frommen Jäger und seine treue Ehefrau ist der Wald feindliches Terrain. Giorgina büßt all ihren Sex-Appeal ein. Sie ist eben kein Zauberfräulein, die sich zyklisch - im Wechsel der Jahreszeiten - regeneriert. Gegen das natürliche

³⁰ Wir zitieren diese Erzählung nach der Aussage des Deutschen Klassiker Verlags: E.T.A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in 6 Bänden*, hg.v. Wulf Segebrecht u. Hartmut Steinecke, Bd. 3.

und unvermeidliche Altern, das Ubaldo's Ehefrau verblüht läßt, helfen eben nur übernatürliche Maßnahmen wie Zauberei.

Die Lage ist also schlechter kaum denkbar: „Dumpf vor sich hinbrütend, schlich der unglückliche Andres umher; alles Glück war mit der Krankheit seines Weibes von ihm gewichen“ (S. 51). Mutter und Kind siechen „ermattet zu Tode“ (S. 52) auf dem Bette dahin. Da taucht überraschend ein „Fremder“ aus dem Wald auf. Es ist ein reisender Kaufmann, der um Unterkunft bittet und als Gegenleistung seine Hilfe anbietet. Denn trotz seines Berufes, sei er „in der Arzneiwissenschaft nicht unerfahren und besitze aus uralter Zeit her manches Arcanum“ (S. 53). Der siechen Italienerin flößt er einige Tropfen „dunkelroten Liquor“ aus einer Phiole ein, den Knaben läßt er zur Mutter ins Bett legen (S. 53). Beide werden sehr schnell genesen. Als Giorgina erwacht, fühlt sie „sich wunderbarlich gestärkt; auch der Knabe lächelte hold und lieblich an ihrer Brust“ (S. 54). Andres überzeugt diese „sorgliche Teilnahme“ des Fremden. Er fühlt sich trotz anfänglicher Bedenken wegen dessen „stechende[n], falsche[n] Blick[s]“ nun doch „zu ihm hingezogen“ (S. 53). Der Fremde hat sich durch seine spontane Hilfeleistung einen Vertrauensvorschuß erworben und anfängliches Mißtrauen beseitigt. Andres glaubt fast, „als sei ein Heiliger herabgestiegen in die Einöde, ihm Trost und Hilfe zu bringen.“ (S. 53) Der Jäger vertraut diesem vermeintlichen Repräsentanten der *providentia specialis* sein Elend an, und dieses Vertrauen wird ihm reich vergolten. Nicht nur führt die Behandlung seiner Frau zur Rettung von Mutter und Kind, überdies bietet er Andres Gold als Entgelt für seine freundliche Bewirtung an. Andres, der ihn „seinen Schutzengel nannte“ (S. 54), lehnt diese beschämende Großmut ab, doch seine Frau akzeptiert (S. 56). Der Reisende bittet als Gegenleistung um eine sichere Aufnahme in Andres Haus, wann immer ihn seine Reisen vorbeiführen, sowie um die Aufbewahrung eines Kistchens, das voller Schmuck und Juwelen sei (S. 57). Giorgina erhält sogar die Erlaubnis, sich mit den anvertrauten Geschmeiden zu schmücken, wenn Andres dieses „betörende“ Angebot auch ablehnen möchte, da es nur die „Lüsternheit“ einer armen Frau reize (S. 58). Der Fremde teilt zum Abschied mit, er heiße Ignaz Denner, und bittet, daß Andres seinen Sohn nach ihm Ignatius nenne (S. 59). Falls ihm selbst etwas zustoße, solle der

Knabe die Schmuckschatulle erben. Ignaz Denner macht sich so „heimisch“ in Andres' Haus, wenn er sich als Stammgast einführt und den Sohn des Hauses quasi als Patenkind und faktisch als Erben annimmt.

Andres geleitet nun den reisenden Kaufmann durch „dickstes Gebüsch“ und „finstren öden Wald“ zur Landstraße (S. 60). Als seine Hunde unruhig werden, verkündet der Jäger: „Hier ist es nicht geheuer“. Ignaz Denner dagegen offenbart sich als Herr über das Ungeheure, denn plötzlich aus dem Wald auftauchende Düstermänner können ihn nicht schrecken. Denner schien „wie ein Geisterbeschwörer den Feind zu bannen und von sich abzuhalten“ (S. 61). Man bemerkt erstaunt, daß er jenseits des Waldesrandes daheim ist, im Unheimlichen.

Der Kontakt mit Denner hat aber fürs erste nur die erfreulichsten Folgen: in das Haus von Andres und Giorgina hält nun auch weltliches Glück Einzug. Mit Denners Gold wird der Lebensstandard merklich erhöht und „die bildhübsche Giorgina [konnte] sich besser kleiden“, so daß sie ihren italienischen Flair und ihren erotischen Reiz zurückgewinnt (S. 61). Auch die Jagd wird immer ertragreicher, da „seit dem Besuch des Fremden die Freijäger und Holzdiebe aus der Gegend gebannt schienen“ (S. 61). Denner erneuert regelmäßig seine Besuche und erweist sich immer als überaus großzügig. Die meiste Zeit verbringt er „bei Giorgina“, einmal nur geht er mit Andres auf die Jagd (S. 65). Trotz allem ist Andres skeptisch und fühlt sich, „als liege allerlei schwarzes Unheil im Hintergrunde“ (S. 63). Seine „innere Stimme“ (S. 55) spricht gegen den Fremden, in dessen „Gegenwart [Andres] oft ganz unheimlich zumute“ (S. 62) sei, „daß es mich eiskalt überläuft“. Seine von Geschenken umschmeichelte Frau versucht jedoch, ihm diese „schwarzen Vorstellungen auszureden“ (S. 63). Sie verteidigt den Mann, dem sie ihren erneuerten Liebreiz zu verdanken hat. Als der von Denner gerettete Knabe Georg gerade neun Monate alt geworden ist, schlägt der Kaufmann vor, ihn zu adoptieren, so lieb habe er diese Familie gewonnen. Sein Erbe soll auch zu seinem Sohn werden. Der Knabe weint, Andres und Frau lehnen ab, was Denner offensichtlich sehr mißfällt (S. 64), ob schon er dies sich nicht anmerken lassen will. Die Zeit besänftigt das

„Mißtrauen“ gegen Denner, das dieser Vorfall neu geschürt hat, „so daß Andres seinen Wohlstand ruhig und heiter genoß.“ (S. 65).

Diese Idylle findet ein jähes Ende, als Ignaz Denner enthüllt, daß er der Hauptmann einer gefürchteten Räuberbande sei, und Andres erpreßt, ihm behilflich zu sein. Andres böse Vorahnungen haben sich erfüllt. Er muß sich aber trotz seines Widerstandes fügen, da sonst seine Familie um ihr Leben zu fürchten hätte. Zudem macht Denner ihm klar, daß er faktisch schon sein Komplize sei, habe er doch von geraubtem Geld gelebt und ihm Unterschlupf gewährt. So wird der fromme und moralische Jäger gezwungen, an einem Überfall auf einen reichen Pächter teilzunehmen. Dort vermag er „wie festgezaubert“ (S. 69) sich solange nicht zu rühren, bis er Denner „wie von unwiderstehlicher Macht getrieben“ das Leben gerettet hat (S. 69). Raimund trieb der Zauber im Wald zum Mord an seinem Herzensfreund; Andres zwingt er dazu, seinem Todfeind vor dem Tode zu bewahren. Denner erweist sich - genau wie das Zauberfräulein - als dankbar und verspricht, die Gegend künftig zu meiden. Seinen Anteil an der Beute lehnt Andres entrüstet ab. Doch lagern die Juwelen immer noch in seinem Hause, Denner scheint sie vergessen zu haben.

Der unheimliche Fremde bleibt fern, doch seine Alimente fehlen, und die „vorige Dürftigkeit und Armut“ (S. 74) werden wieder heimisch beim Revierjäger. Erst nach Jahren sucht Denner noch einmal um Aufnahme nach, wird aber von Andres zornig abgewiesen (S. 74 f.). In dieser kärglichen Lage, aus der nach der Geburt eines weiteren Sohnes kaum ein Ausweg aus eigener Kraft zu erwarten ist, wird Andres von seinem Herrn ein reiches Erbe angekündigt. Er reist übergücklich nach Frankfurt und erhält 2000 Dukaten ausgezahlt. Voller Freude über dieses unverhoffte wie legale Ende aller Not macht sich Andres auf den Heimweg (S. 75 f.) Dort erwartet ihn - an Stelle einer rosigen Zukunft - Entsetzliches:

Als Andres nun durch die geöffnete Tür eintrat, fiel ihm sein Weib totenbleich und laut heulend in die Arme. Regungslos stand er da; endlich faßte er sein Weib, die mit erschlafften Gliedern zu Boden sinken wollte, und trug sie in die Stube. Aber wie mit eisigen Krallen packte ihn das Entsetzen bei dem gräßlichen Anblick. Die ganze Stube voller Blutflecke an dem Boden, an den Wänden, sein jüngster Knabe mit zerschnittener Brust tot auf seinem Bettchen! [...] Zerbrochene Gläser, Flaschen, Teller lagen umher. Der große schwere Tisch, sonst an der Wand stehend, war

in die Mitte des Zimmers gerückt, eine sonderbar geformte Kohlenpfanne, mehrere Phiolen und eine Schüssel mit geronnenem Blut standen auf demselben. (S. 77).

Es ist typisch für Hoffmanns Erzählungen³¹: das Unheimliche und Ungeheure offenbart im eigenen Haus seine entsetzliche Gestalt. Giorgina erzählt den Hergang des blutigen Rituals. Die Räuber haben sich während Andres Abwesenheit in seinem Hause einquartiert (S. 78). Giorgina fühlt sich bedroht, doch Denner weist ihr Andres als einen alten Kameraden aus, der selbst am Morden teilgenommen habe. Dann nimmt Denner den jüngsten Sohn vom Arm seiner Mutter „und wußte mit ihm so freundlich zu spielen, daß das Kind lachte und jauchzte und gern bei ihm blieb, bis er es wieder der Mutter zurückgab.“ (S. 79). Dieses Kind ist im Gegensatz zum Erstgeborenen Georg nicht etwa abweisend, sondern begeistert von Denners Liebkosungen. Es bleibt vorläufig unerklärlich, warum Denner hier so erfolgreich den Kinderfreund zu mimen vermag. Mit Giorginas Einverständnis spielt er mit dem Jungen, aber kurze Zeit später wird die vertrauenselige Mutter von einem merkwürdigen Dampf irritiert. Sie ahnt eine „gräßliche Tat“ und ruft den Knecht um Hilfe.

Dieser ergriff schnell die Axt und sprengte die Tür. Dicker stinkender Dampf schlug ihnen entgegen. Mit einem Sprunge war Giorgina im Zimmer; der Knabe lag nackt über einer Schüssel, in die sein Blut tröpfelte. Sie sah nur noch, wie der Knecht mit der Axt ausholte, um den Denner zu treffen, [und wurde bewußtlos. Als sie aufwacht,] sah sie mit Entsetzen, wie das Blut im Zimmer schwamm. Stücke von Denners Kleidern lagen überall umher - ein ausgerissener Schopf von des Knechts Haaren - die Axt blutig daneben - der Knabe vom Tisch herabgeschleudert mit zerschnittener Brust. (S. 80)

Der älteste Sohn Georg überlebt das Massaker in einem Versteck. Kurz darauf nehmen Dragoner Andres als einen Räuber und Mörder fest, der wegen des von ihm nicht zu legitimierenden Besitzes von zweitausend Dukaten selbst von seiner Frau für einen Kumpan der Denner-Gang gehalten wird. Der Graf von Vach wurde von den Räubern getötet, so daß niemand seine Aussage bezeugen kann, er habe geerbt. Denners Prognosen (S. 72) haben sich bewahrheitet. Auf Andres warten nun Verhör und Tortur (S. 82-85). Auf die „folternde Qual des bösen Gewissens“ folgt nun die Marter der Henkersknechte, die „seine Glieder

ausrenkten und Stacheln einbohrten in das gedehnte Fleisch“. Andres gestand vom „Schmerz gewaltsam zerrissen, den Tod wünschend, [...] alles, was man wollte“ (S. 85). Die Personen, die seine Unschuld bezeugen könnten, scheinen alle verstorben zu sein. Er wird zum Tode durch den Strang verurteilt. In dieser mißlichen Lage erscheint ein Denner sehr ähnlich sehender Mann oder Dämon, der seine Hilfe zur Flucht anbietet:

Versprichst du aber, dich mir und meiner Leitung ganz zu ergeben, und gewinnst du es über dich, von diesen Tropfen zu trinken, die aus deines Kindes Herzblut gekocht sind, so bist du augenblicklich aller Qual entledigt. (...) und für deine weitere Rettung will ich dann sorgen. (S. 86)

Andres hält den Herrn für den leibhaftigen Satan und schickt ihn weg. Als nächster offeriert Ignaz Denner selbst seine Beihilfe zur Flucht mit den seltsamen Worten: „Bloß um deines Weibes willen, *die mir mehr angehört, als du wohl denken magst*, helfe ich dir.“ (S. 87) Man muß sich hier fragen, ob nicht die in Denners Gegenwart zauberhaft aufblühende Giorgina mit ihrem Retter und Gönner eine Liaison unterhalten hat, die dieser zusätzlich mit Geld- und Schmuckgeschenken motivierte. War nicht ihr jüngstes Kind dem düsteren Denner auffallend zugetan? Wird nicht das Elixier bei enger Blutsverwandtschaft besonders wirksam, und was wäre daher geeigneter als ein Kind aus einer inzestuösen Verbindung? Soll das aus dem Blut des jüngsten Sohnes gekochte Elixier nicht „augenblicklich“ helfen, während es sonst immerhin einen Tag bis zur Genesung braucht? Pater semper incertus est. Eindeutiges ist zu dieser Frage nicht zu erfahren, aber immerhin trägt Giorgina eine von Denner geschenkte goldene Nadel in ihrem Haar, die sie „wahrhaft zu erfreuen“ weiß (S. 62). Andres trachtet mit dem geerbten Geld sofort danach, dieses Schmuckstück durch eine Nadel zu ersetzen, „*der ganz gleich, welche ihr Denner geschenkt hatte*“ (S. 76, kursiv im Original). Das lange, schwarze Haar Giorginas kann durchaus als Symbol ihrer südländischen Sexualität gelesen werden, die von der Nadel ihres Herrn (zu einer geordneten Frisur) gebändigt wird. Wir kommen darauf zurück.

³¹ Klotz [Anm. 21], S. 196.

Andres lehnt das wie immer motivierte Befreiungsangebot Denners ab. Dies wird belohnt, denn ein Kaufmann kann just am Zeitpunkt der Hinrichtung die Rechtmäßigkeit seines Reichtums bezeugen (S. 90 f.). Giorgina erneuert ihre Liebe zu Andres, sein Herr gibt ihm ein ehrenvolles Amt, sein Vermögen bleibt ihm erhalten (S. 92). So könnte ein Märchen enden, ein *Nachtstück* nicht.

Vorerst wird der Leser über den Hintergrund der rituellen Kindermorde aufgeklärt. Ignaz Denner erzählt im Verhör von seinem Vater, der in Neapel ein ungemein guter und preiswerter Arzt gewesen ist. Diesem Dr. Trabacchio starben in schneller Folge viele sehr junge wie auch „ausnehmend“ schöne Ehefrauen, und er geriet bald in den Ruf, ein „Teufelsbeschwörer“ (S. 94) zu sein. Das Unheimliche und das Sexuelle gehen hier wieder Hand in Hand. Der Teufelsbeschwörer ist auch ein Blaubart, der eine junge Frau nach der anderen hat. In einem Prozeß wird er schließlich nicht nur des Giftmordes überführt. Ein Zeuge berichtet:

Jedes seiner Weiber habe ihm ein Kind geboren, ohne daß es jemand außer dem Hause geahnet. Das Kind habe er denn allemal, nachdem es neun Wochen oder neun Monate alt geworden, unter besonderen Zurüstungen und Feierlichkeiten auf unmenschliche Weise geschlachtet, indem er ihm die Brust aufgeschnitten und das Herz herausgenommen. [So habe] Trabacchio aus des Kindes Herzblut köstliche Tropfen bereitet, die jeder Siechheit kräftig widerständen. (S. 96)

Einzig Ignaz Denner sei nicht gemordet, sondern von frühester Kindheit an zum Schwarzkünstler erzogen worden. Seine „Seele war dem Teufel verschrieben, noch ehe er ein volles Bewußtsein erlangt“ (S. 99). Dieser Sohn macht es bald dem Vater nach, doch seine Frau entflieht rechtzeitig mit ihrer Tochter. Diese Tochter Ignaz Denners ist nun keine andere als Giorgina, Denner ist also der Großvater von Andres Söhnen (S. 104). Der unheimliche Fremde gehört zur eigenen Familie. Das Unheimliche in dieser Geschichte ist wiederum, wie schon in Eichendorffs *Zauberei im Herbst*, eigentümlich vertraut. Es erscheint in der Gestalt des Ignaz Denner, dessen Fremdheit seine Verwandtschaft mit Andres Familie verbirgt. Dies ist also der offizielle Grund dafür, daß Giorgina Denner mehr angehört, als Andres wissen kann.

Das furchtbare Verfahren der Alchimisten macht aus grausam hingeschlachteten kleinen Kindern die hilfreichste Arznei, mit deren Kraft Denner auch seine Tochter Giorgina und ihren ältesten Sohn vor dem Tode gerettet hat. Diese Tropfen hat er auch aus ihrem jüngsten Kind gewonnen. Und dieses Lebenselixier scheint Andres und seiner Frau zu fehlen. Denn von der Tortur ermattet ist er „siech und krank“, seine Frau stirbt nur wenige Monate nach seiner Freilassung an Auszehrung (S. 102). Man darf hier ruhig unterstellen, daß ihr Denners „Elixier“ und vielleicht auch er selbst gefehlt haben. Dem symbolischen Inzest auf der Ebene des „Arcanums“ - das Elixier wird insgeheim von Blutsverwandten hergestellt und von Blutsverwandten eingenommen - entspräche dann eine Ebene des faktischen, aber heimlichen Inzestes zwischen Denner und Giorgina. Für diese Möglichkeit spräche auch Andres' „innere Stimme“ (S. 55), die all das für „unheimlich“ (S. 62) erklärt, was Giorgina zuweilen „heimlich“ genießt (S. 65).

Andres vermag sich weder seiner Freiheit noch seines Vermögen zu erfreuen. Seine Frau stirbt - obgleich gut genährt - an Auszehrung. „Andres wollte verzweifeln, und nur der wunderschöne kluge Knabe, der Mutter getreues Ebenbild, vermochte ihn zu trösten.“ (S. 102) Doch auch dieser Trost droht, ihm für immer genommen zu werden. Als Andres von der Jagd nach Hause kommt, blickt er auf eine Gestalt, die mit „glühenden Augen“ in ein Feuer blickt:

Vor dem Feuer lag Georg nackt ausgebreitet auf einer Art Rost, und der verruchte Sohn des satanischen Doktors hatte hoch das funkelnde Messer erhoben zum Todesstoß. Andres schrie auf vor Entsetzen; aber sowie der Mörder sich umblickte, sauste schon die Kugel aus Andres' Büchse, und Trabacchio stürzte mit zerschmettertem Gehirn über das Feuer hin (S. 107 f.).

Der seiner Todesstrafe entflohene Denner ist erschossen, Georg gerettet, doch auf Andres wartet noch eine letzte Versuchung. Denners Kästchen, das seit dessen erstem Besuch bei ihm im Hause lagert, macht selbst auf sich aufmerksam:

Wenn er so zwischen Wachen und Träumen hinbrütete, da hörte er es im Zimmer knistern und rauschen [...] Sowie er anfing zu horchen und zu schauen, da murmelte es dumpf: 'Nun bist du Meister - du hast den Schatz - du hast den Schatz - gebeut über die Kraft, sie ist dein!' - Dem

Andres war es, als wolle ein *unbekanntes Gefühl ganz eigner Wohlbehaglichkeit und Lebenslust in ihm aufgehen* (S. 109).

Seiner Frau dürfte dieses Gefühl bekannter gewesen sein, hatte sie doch Denners Erlaubnis zu ständigem Zugang zu der Truhe, der sie „heimlich“ nachkam (S. 65). Statt, um mit Eichendorffs Raimund zu sprechen, einmal selbst eine unbekante, „namenlose Lust“ zu genießen, wirft der fromme Jäger Denners Kistchen ungeöffnet in eine „tiefe Bergschlucht“ hinab, wo sie als Symbol abgründiger Begierden auch zweifellos hingehört. Nun endlich „genöß Andres eines ruhigen heitern Alters, das keine feindliche Macht zu zerstören vermochte.“ (S. 109)

Was aber ist nun dieses Kästchen? Es ist nicht einfach ein Aufbewahrungsort für seltsame Elixiere und kostbare Juwelen. Von Beginn an wird es von Andres verabscheut und gefürchtet, aber von seiner Frau sehr geschätzt. Und nun spricht es gar zu Andres (S. 109). Es flüstert aus dem Inneren der Kiste - wie Andres „innere Stimme“ (S. 62) aus der Tiefe seines *Herzens* spricht; aber genau wie Andres enthält ja auch die Kiste „*Herzblut*“, nämlich in destillierter und veredelter Form. Das Murmeln aus der Kiste verspricht Andres „unbekannte“ sinnliche Sensationen, die seiner Frau vertraut gewesen sein dürften. Denn sie hatte schließlich Denners Erlaubnis zu ständigem Umgang mit dem „Schatz“ und nahm diese Möglichkeit, gegen Andres' erklärtem Willen, auch „heimlich“ wahr (S. 65). Ließ die verlockende Stimme aus dem Kästlein Giorgina „aufblühen“ und später dann „ausgezehrt“ zugrunde gehen, so hält die „innere Stimme“ des frommen Jägers nur Mahnungen und Warnungen parat: „Diese innere Stimme, der ich, wie der höheren Eingebung meines Schutzheiligen, immer vertraut, hat mich bisher sicher durch das Leben geführt und mich beschützt vor allen Gefahren des Leibes und der Seele“. (S. 55) Im Gegensatz zu seiner Frau, die „nicht so strenge“ auf ein „inneres Widerstreben zu achten“ pflegt (S. 55), ist Andres sich allerdings *beider Stimmen durchaus bewußt* - der einen folgt er, die andere bringt er zum schweigen. Wem sich Giorgina unbewußt hingibt, lehnt Andres bewußt ab.

Auch Hoffmanns Text operiert mit einer Kombination der Leitdifferenzen vertraut / unvertraut bzw. „heimlich“ / „unheimlich“ und bewußt / unbewußt, verfährt dabei allerdings komplizierter als Eichendorff. Der Waldesrand fungiert bei Hoffmann nicht als Grenze zwischen dem Heimlichen und dem Unheimlichen, zwischen biederer Vertrautheit und unbekannter Lust, sondern als ein Ort, an dem sich diese Differenzen kreuzen. Andres nimmt nach einer Grenzüberschreitung ins Unheimliche dessen Reize wahr wie Raimund, wird aber nicht wahnsinnig darüber, wie man dies vom romantischen Kunstmärchen gewohnt ist³², sondern begibt sich in eine sichere Position, die Ubaldo dagegen nie aufgegeben hat. Für einen Moment, vermag er beide Seiten der Differenz wahrzunehmen, er *entscheidet* sich dann für eine Seite, während weder Ubaldo noch Raimund eine Wahl haben. Wer jedoch wie Raimund im Unheimlichen keine Differenz zum Vertrauten sieht, sondern es sich dort heimisch macht, wird ins Jenseits des Waldesrandes ver-rückt und verbleibt dort. Physisch wird dies angezeigt durch seine Flucht in den Wald, psychisch durch seinen Wahnsinn: er lebt quasi nur noch im „wunderbaren, dunklen Reich“ seiner Brust, bzw. ist in den „unsichtbaren“ wie verlockenden „Quellen“ seines Inneren ertrunken.

Die Topologie von *Ignaz Denner* kennt dagegen nicht nur *eine Grenze*, deren Überschreitung riskant ist, sondern kennt *zwei Dimensionen*: eine horizontale und eine vertikale. Nach unten gehört das Kästlein, das Ignaz Denner einst aus einem tiefen Gewölbe gerettet hat, in dem ein alchemistisches Labor untergebracht war (S. 99 f.). Bei der Herstellung des Inhalts der Kiste hat der „Satan“ höchstpersönlich assistiert (S. 96). Vor der Gefahr, selbst zu einem Elixier verarbeitet zu werden, flieht Georg übrigens erfolgreich auf die „Bodenkammer“ des Jagdhauses (S. 80). Die „innere Stimme“ seines „Schutzengels“, die Andres in sich hört, hat ihren Ort als „höhere Eingebung“ am oberen Ende der vertikalen Achse. Man könnte hier fast versucht sein, den „Schutzengel“ im „Oberstübchen“ als „Über-Ich“ zu deklarieren, die „Kiste“ im „Keller“ als „Es“, um dann dazwischen die kleine bewußte Region des „Ich“ im „Wohnzimmer“ anzusiedeln, so suggestiv ist der Zusammenhang von Topologie und

³² Klotz [Anm. 21], S. 196.

Semantik. Doch spielt sich in der guten „Stube“ (S. 79) zwischen Keller und Dachboden alles Mögliche ab zwischen schöner „Christenpflicht“ am Nächsten, die den fremden Reisenden gastlich aufnimmt (S. 55), und satanischen Ritualen (S. 79 f.). Auch in der Stadt, in Neapel, ist das Unheimliche zuhaus, wenn auch dort erwartungsgemäß in den Gewölben *unter* dem Haus des Dr. Trabacchio (S. 98). Und selbst im dunkelsten Wald kann die innere Stimme sich deutlich Gehör verschaffen, wenn sie Andres von der Jagd „unversehens“ - also unbewußt - dort hinleitet, wo er Denner erschießt und so Georg in letzter Sekunde vor dem „Sohn des satanischen Doktors“ retten kann (S. 107).

Die beiden Stimmen können nicht schlicht mit dem Unbewußten identifiziert werden. Denn Andres kann beiden zuhören, der Stimme des Schutzengels wie dem Murmeln aus der Kiste. Wenn er dann aber seinem Schutzengel folgt, dann weniger, weil dies ein besonders mächtiger Trieb wäre oder er Angst vor den Qualen eines „bösen Gewissens“ (S. 73) hätte, sondern einfach, wie der Text sagt, aus *Gewohnheit*. Zu seiner inneren Stimme hat er wie „gewohnt“ (S. 109) Vertrauen, während das „unbekannte“ Angebot aus der Kiste ihn verunsichert. Es geht also nicht um die Wiederkehr des Verdrängten, sondern um Bekanntschaft mit dem Unbekannten. Die Dimension des Vertraut-„Heimlichen“ wird von der geographischen Horizontale in die Vertikale projiziert, um als wohlbekannte „innere Stimme“ des Gewissens für Orientierung zu sorgen. Auch das „Unheimliche“ aus dem Walde wird in die Vertikale verlegt, indem es zu einer psychischen Größe transformiert wird, deren „unbekannte“ Stimme mit ungeahnter Lust lockt. Dies hat keine psychischen *Gründe*, sondern entfaltet eine Textstrategie, die mit mehreren Unterscheidungen operiert. Weil „über“ uns das Sittengesetz der Schutzengel keinen Platz mehr läßt, muß es „unter“ uns plaziert werden. Die Orte des Unheimlichen, Keller, Gewölbe und Verliese, legen diese Plazierung ohnehin nahe. Das Unheimliche ist in uns, wir müssen die „Kiste“ nur öffnen, um uns mit ihm vertraut zu machen, was Andres freilich unterlassen und Giorgina nicht vermieden hat. Der gute Jäger warf das Kistchen „ohne es zu öffnen“ in die tiefe Schlucht. „Ruhig“ und „heiter“ kann Andres nun altern - Giorgina dagegen, welche, „so oft sie Lust“ hatte,

„wohl dann und wann“ die Kiste öffnete (S. 65), erblühte nur einmal kurz, um dann „wie von brennender Glut aufgezehrt“ zu werden (S. 102).

Noch ein anderes Ende der Geschichte ist als Handschrift erhalten (Bd. 3, S. 985). Ohne Andres weiter mit Stimmen zu quälen, wird die Kiste auf den Sohn vererbt, der „dadurch reich genug wurde“, um in Italien eine Karriere als Sänger zu beginnen. Dieser Schluß beraubt die Kiste um die im Text angelegte Symbolik. Unsere Deutung verstehen wir daher auch als Antwort auf die Frage Steineckes: „Verharmlost dieses Ende das Zentralmotiv?“ Ja.

IV

Der Zug von der Heimat in die Fremde ist ein Grundmotiv der Romantik. Wir haben gesehen, daß diese Bewegung auf unheimliches Terrain führt - physisch wie psychisch. Diesseits des Waldesrandes ist die Welt vertraut und „die extreme Komplexität der Welt dem Bewußtsein entzogen“. Diese Form der Latenz bietet sich für Projektionen auf psychische Gefilde an. Daß es etwas Anderes und Fremdes geben könnte, bleibt in der „vertrauten Welt“ unberücksichtigt. Man orientiert sich hier an der Vergangenheit, in der es „keine *anderen Möglichkeiten*“ geben kann, und vertraut für die Zukunft darauf, daß es sich dort ebenso verhalten wird. In einer „vertrauten Welt“ absorbiert diese Dominanz der „Vergangenheit über Gegenwart und Zukunft“ soziale „Komplexität“, da für die Zukunft nicht alle Möglichkeiten, sondern nur bestimmte erwartet werden. „Im Akt des Vertrauens wird die Komplexität der zukünftigen Welt reduziert.“ Das Vertrauen bezieht dabei seine Kreditwürdigkeit quasi von einem Guthaben an Vertrautem, das in einer traditionellen Gesellschaft groß sein muß, in einer modernen klein sein kann. Wer heute „Fremdenzimmer“ anbietet, „vertraut“ den Banknoten der Gäste oder seiner eigenen Versicherung. Soziale Systeme kreditieren gleichsam den Mangel an persönlicher Vertrautheit. Wo es diese modernen Sozialsysteme noch nicht gibt, ist die „vertraute Welt [...] dann relativ einfach und wird in dieser Einfachheit durch ziemlich enge Grenzen gesichert“: durch die eigenen vier Wände und durch die *eigenen* Erfahrungen, könnte man mit Bezug auf Eichendorff und Hoffmann sagen. Diese

Grenze kann nun aber von beiden Seiten überquert oder gar verletzt werden. Man verläßt das Haus oder erhält Besuch. *Der unheimliche Gast*, heißt eine andere Erzählung Hoffmanns. Dann wird nachdrücklich und plötzlich deutlich, was es jenseits der vertrauten Welt auch noch alles gibt - wodurch die eigene, gewohnte Realitätskonstruktion erschüttert wird. Das auf dem Schatz vergangener Erfahrungen beruhende Vertrauen in eine bestimmte Zukunft wird enttäuscht. Die „Absorption von Komplexität“ scheitert. Daß die Welt komplexer ist, als angenommen, erscheint „als Schnitt zwischen dem Vertrauten und dem Unvertrauten, dem Fremden und dem Unheimlichen, das bekämpft oder mystifiziert wird“, um die Grenze zu schließen - oder fikionalisiert und poetisiert, um den Einbruch des Unheimlichen *aus zweiter Hand* zu genießen. An diesem „Schnitt“, der in der romantischen Literatur vielfach als Waldesrand auftaucht, wird die ungewohnte „Komplexität“ der Welt geballt und schlagartig sichtbar in einer Dimension, „für die vorerst keine angemessenen Formen der Erfassung und Absorption zur Verfügung stehen.“³³

Für die „Abgrenzung einer vertrauten Welt“ gegen ein vage unvertrautes „Dahinter“ ist in archaischen Gesellschaften der Mythos zuständig. Durch die Tatsache, daß der Mythos von den Riesen, Titanen, Göttern, Dämonen oder Geistern im Jenseits des Vertrauten erzählt, macht er die Unterscheidung von Vertrautem und Unvertrautem selbst vertraut. „In der vertrauten Welt kommt die Unterscheidung vertraut / unvertraut nochmals vor“. Der Mythos macht damit auf präzise Weise vertraut, daß es Unvertrautes gibt, wobei die Detailtreue der Mythen ihre Fiktivität kompensieren mag. Je nach Mythologie, hat man es jenseits der eigenen Nahwelt dann mit Olympiern, Hexen, Feen, Kobolden, Asen oder brennenden Dornbüschen zu tun. Zugleich artikuliert der Mythos den eigenen heimlich-vertrauten Ort in der Welt durch „die Differenz zum anderen, vor der es vertraut sein kann. *Der Mythos kontrolliert also gewissermaßen die Gefahr des Sichverlierens ins Unheimliche.*“ Die Funktion des Mythos in früher Zeit ist es, den Alltag dadurch beherrschbar zu halten, indem man das „Unvertraute und Unheimliche“ gleichsam auf die andere Seite „evakuiert“. „Hinter den Horizonten“ mögen „unbekannte Wesen, Monstren,

³³ Luhmann [Anm. 3], S. 19, 20, 19.

Riesen oder Zwerge“ lauern - doch hier eben nicht, und man kann beruhigt sein Feld bestellen. Dies wird in der Neuzeit anders. „Seitdem die Erde rund ist und vollständig entdeckt, ist dafür kein Platz mehr, und alles, was unserer Realität nicht entspricht, hat nur noch eine *imaginäre* Existenz“. So büßen die Mythologien ihre angestammte Funktion ein zugunsten einer neuen: ästhetischen.

Der Mythos im Sinne einer Erzeugungstechnik von Erwartungssicherheit hat um 1800 ausgedient. Nicht umsonst sprechen die Romantiker von einer „Neuen Mythologie“, deren Funktion nicht etwa die „Abdämpfung einer kognitiv nicht erfaßbaren Welt“ durch „Wiedereinführung der Unterscheidung vertraut / unvertraut in die vertraute Welt“ sein soll.³⁴ Vielmehr soll diese „Neue Mythologie“ den Zwecken der romantischen Poesie dienen. Für Friedrich Wilhelm Joseph Schelling etwa waren „die Prosa des neuen Zeitalters“ der Aufklärung und der „gänzliche Mangel an Symbolik und wahrer Mythologie“ für den für ihn verhängnisvollen Zustand der gegenwärtigen Kunst zuständig. Hoffnung auf Abhilfe sah er nur im „Genie eines Einzelnen“, eine neue „Mythologie“ künstlich zu „erschaffen“.³⁵ Das Ende des Mythos ermöglicht seine Wiedergeburt als Kunst. Friedrich Schlegels Ludoviko stellt in seiner *Rede über die Mythologie* (1800) fest: „Wir haben keine Mythologie“, worin er die entscheidenden Nachteile für „Poesie“ und „Kunst“ sieht, da diese nicht wie die *antiqui* auf sie aufbauen können³⁶. Der für die Romantiker von der Aufklärung zu verantwortende Untergang der Mythen führt zu Restitutionsversuchen wie dem sogenannten *Ältesten Systemprogramm*, welche sich jedoch auf den Bereich des Ästhetischen beschränken. Das Kunstmärchen der Romantik hebt die von Luhmann beschriebenen Mechanismen des Mythos auf und überführt seine Funktionen in die Binnenwelt literarischer Texte.

Man ist daher versucht, die beiden Erzählungen von Eichendorff und Hoffmann als literarische Phänomenologie des Mythos zu lesen, welche das Ursprungsparadox des Mythos, nämlich das „Paradox des vertrauten Unvertrau-

³⁴ Niklas Luhmann, *Brauchen wir einen neuen Mythos?*, in: *Soziologische Aufklärung* 4, Opladen 1987, S. 254-274, S. 255, 256, 258, 267.

³⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, in: *Ausgewählte Schriften, (1801-1803)*, hg. v. Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, Bd. 2, S. 269, 507.

³⁶ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: *Studien zur Literatur*, München 1985, S. 279-331, S. 301 f.

ten“ in einer „Geschichte“ entfaltet.³⁷ Mit der sequenzierenden Narration kommt Zeit ins Spiel, und mit ihr Vertrauen und Mißtrauen, denn beide Arten des Engagements machen Zukunft erwartbar. Man kann seinem Mißtrauen vertrauen und alles Unvertraute als Feind behandeln, oder man vertraut auch dem Unvertrauten und verläßt sich darauf, daß es sich vertrauenswürdig verhält. Beide Formen dieser Erwartungshaltung sind uns bei Eichendorff und Hoffmann begegnet. Dieser Mechanismus des Vertrauens dient in der Gesellschaft dazu, Komplexität zu reduzieren, genauer: unerwartetes Handeln auszuschließen. Mit dem ‚worst case‘ haben die Mißtrauischen schon lange gerechnet, umgekehrt ist man auch nicht überrascht, wenn Vertrauen sich lohnt. Vertrauen und Mißtrauen sind so geeignete Mittel, die vertraute, „unmittelbar erlebbare, traditional bestimmte Nahwelt“ durch „eine Grenze zum Unvertrauten und daher Fremden und Feindlichen“ abzusichern (Luhmann 1989, S. 21). Man vertraut dem Vertrauten und mißtraut dem Unvertrauten. Der Mythos informiert darüber, was auf welche Seite gehört. Verläßt man dennoch diese „Nahwelt“, muß man sich im Unheimlichen zurechtfinden und entscheiden, wem man jenseits des Waldrandes vertraut oder nicht. Im Märchen können gute Feen oder böse Wölfe, Schneewitchen oder Rumpelstilzchen überraschend ins eigene Haus kommen; und wer selbst in den Wald geht, kann dort auf hungrige Hexen, aber auch auf hilfsbereite Bären treffen. Die einen verdienen Mißtrauen, die anderen Vertrauen; unheimlich sind sie alle.

Im *Volksmärchen* wird dieses Vertrauen oder Mißtrauen nie enttäuscht. Märchen stabilisieren die eigene Nahwelt, indem sie das Vertrauen zur Handhabung der Differenz Vertrauen / Mißtrauen stärken. Dies macht sie gewissermaßen zu Verwandten des Mythos. Erwartungshaltungen werden in Märchen entworfen und bestärkt. Das immergleiche Handlungsschema, die zyklische Struktur des Geschehens und Erzählens, die harmonische Ordnung der Dinge, die im Falle einer Störung auf wunderbare Weise restituiert wird, die Sicherheit über den glücklichen Ausgang der Geschichte, diese von Volker Klotz bestimmten Merkmale des europäischen Märchens tragen zu seiner Funktion bei, Kontingenz abzubauen oder unbestimmte in bestimmte Komplexität zu

³⁷ Luhmann [Anm. 34], S. 261.

überführen. Dies hat das Märchen nicht nur mit dem Mythos, sondern auch mit der Religion gemein. Denn hier wie dort werden in ein unbekanntes Terrain Differenzen gezogen, die einen Orientierungseffekt erzeugen, ohne daß dazu das Gebiet eigens betreten würde:

Die Ersetzung unbestimmbarer durch bestimmbare Komplexität ist mit dem Setzen von Landmarken in eine unbetretene und gänzlich undifferenzierte Landschaft [...] vergleichbar. Ist diese Gegend unbetretbar, sind auch die Landmarken imaginär. So ist das Leben nach dem Tode zunächst eine völlig unbestimmte Vorstellung: Annahmen über eine mögliche Geographie des Jenseits wie Himmel, Hölle oder Fegefeuer pflanzen ins Unbekannte Demarkationslinien, an denen sich alle späteren (Gedanken-)Gänge orientieren werden. Zwar ist die Lage immer noch komplex - verschiedene Jenseits-Orte sind markiert und müssen mit weiteren Attributen versehen werden -, aber sie ist es jetzt in handhabbarer Weise.³⁸

Für den Gläubigen hat sich die absolute Unbestimmtheit einer Zukunft nach dem Tod verwandelt in die Gewißheit, entweder zu den Verdammten oder den Erlösten zu gehören. Auch Märchen und Mythen setzen „imaginäre Landmarken“ - freilich weniger ins Jenseits, als ins Unheimliche und Unvertraute. Dabei handelt es sich beim Mythos um eine Form der Grenzsicherung ohne Grenzüberschreitung: zahlreiche Phänomene wie Götter, Dämonen oder Geister werden im Unheimlichen angesiedelt und gleichsam vertraut, aber zugleich weit von der eigenen Nahwelt fortgerückt - hinter Wolken, Ozeane oder auf unbesteigbare Berge. Im Märchen hingegen wird die Grenze zwischen dem Heimischen und Unheimlichen überschritten, nicht nur artikuliert, und immer kommt der Held zurück. Doch ändert sich dadurch nichts. Jedesmal wird eine „zeitweilig gestörte Weltordnung“ wiederhergestellt³⁹, und jeder erhält seinen gerechten Teil. Niemand verändert sich durch das „Crossing“ und „Re-Crossing“⁴⁰, sondern entpuppt sich allenfalls als das, was er immer schon war. Die Helden bringen nichts Unheimliches heim von ihren Fahrten.

Im *Kunstmärchen* der Romantik verhält es sich anders. Raimund und Andres sind verändert nach ihren Begegnungen mit dem Unheimlichen. Weder Religion noch Mythen können ihnen dabei helfen, den Schritt über die Grenze

³⁸ Bettina Gruber, *Die Literatur der Religion*, in: Gerhard Plumpe / Niels Werber (Hg.), *Beobachtungen der Literatur*, Opladen 1995, S. 135-164, S. 136.

³⁹ Klotz [Anm. 21], S. 14.

⁴⁰ Vgl. George Spencer Brown, *Laws of Form*, London 1991.

ungeschehen zu machen. Gleichzeitig mit dem Bedeutungsverlust der Religion, dem Untergang der alten Mythologien und dem Gebrauchswertverlust des Märchens als Grundorientierung einfacher Lebenswelten⁴¹ beerbt und variiert das Kunstmärchen deren Grundschemata. Das Risiko, zu vertrauen oder nicht, wird nicht absorbiert, sondern akzentuiert. Ignaz Denner und Raimund kombinieren Bekanntes mit Fremden, Vertrauenswürdiges mit Unheimlichen. Die Funktion alteuropäischen Vertrauens, „unerwartetes Handeln auszuschließen“⁴², wird hier erst in die Pflicht genommen und dann gezielt überfordert. Es mißlingt, auf der Grundlage einer geteilten Vergangenheit verlässliche Prognosen für die Zukunft zu machen. Dies gilt auch für den Leser, der aufgrund des Schon-Gelesenen Erwartungen für den weiteren Verlauf der Geschichte entwickelt. *Obwohl* Raimund ein alter Jugendfreund ist, handelt er völlig ungewöhnlich; und *obwohl* sich Denner erfolgreich bei Andres heimisch macht und alles Mißtrauen einschläfert, gibt es ein böses Erwachen - eigentlich könnte man nun sagen: *weil*. Das Konto vertraut-vergangener Erfahrungen wird überzogen, risikoarme Erwartungserwartungen werden knapp, Vertrauen wird teuer - bezahlt wird mit dem Leben, und der Verstand ist Bürge. Zentrale Kategorien der Texte sind daher das Entsetzen und das Schauern, mit denen auf Unerwartetes, Überraschendes reagiert wird. Das Vertrauen, so können wir schließen, wird in den unheimlichen Texten der Romantik von einem sozialen Mechanismus, der Zukunft erwartbar oder kalkulierbar macht, zu einem Prinzip, das Erwartungen allein zu dem Zweck weckt, um sie auf interessante Weise zu enttäuschen. Zu diesem Zweck muß nicht wie sonst üblich⁴³ auf Neues zurückgegriffen werden, sondern genausogut kann Altbekanntes dazu dienen. Das Unheimliche schockiert im Heimischen um so intensiver. Die „Gefahr des Sichverlierens ins Unheimliche“, welche der Mythos und auch die Religion beherrschten, wird von der Romantik zu einem ästhetischen Risiko kultiviert, die Gefahr zum Schock verwandelt, dessen Überraschungsmoment ihn als Objekt der Neugier vorzüglich geeignet sein läßt. Ein Grund für den Erfolg dieser unheimlichen Geschichten Eichendorffs und Hoffmanns könnte darin liegen, daß das Un-

⁴¹ Klotz [Am. 21], S. 22.

⁴² Luhmann [Anm. 3], S. 20.

⁴³ Vgl. Luhmann [Anm. 28]

heimliche wie ein englisches Schloßgespenst im eigenen Hause spukt: in der eigenen Psyche. Entsetzliches und Schauerhaftes, das das aufgeklärte wie abgeklärte Stadtpublikum in seiner Umgebung nicht mehr finden kann, gibt es in der eigenen Psyche zuhauf. Die Lust am Unheimlichen basiert auf der permanenten Ambivalenz des Bezuges auf das „wörtlich“ oder „uneigentlich“ Gesagte der Erzählungen. Wie der Mythos operieren die Kunstmärchen „metaphorisch“, denn die Ereignisse der Alltagswelt erhalten einen permanenten, wenn auch kaum benennbaren Bezug zu einer „anderen Ebene“. ⁴⁴ Die Psychoanalyse baut die Metaphorik nur metaphorisch aus.

Die „Neue Mythologie“ und das romantische Kunstmärchen reagieren auf die gleichen Veränderungen in Gesellschaftsstruktur und Semantik. Aber während die romantische Mythologie wie ihre Vorläuferin dazu dient, Komplexität abzubauen (nämlich die moderne Beliebtheit künstlerischer Themen auf *einen* Stoff einzuschränken, dessen Verarbeitung dank dieser Verbindlichkeit dann alle Rezipienten zu einem Publikum vereint), boykottiert das Kunstmärchen die Absorption von Kontingenz und Komplexität. Es macht das Unheimliche attraktiv, das Unvertraute begehrenswert, das Unbekannte reizvoll - ohne es „zu verharmlosen“: also zu erklären, ohne es in Bekanntes und Vertrautes zu transformieren. Das Unheimliche bleibt unheimlich - und interessant. Die „unnennbare Lust“ der Zauberfräuleins und die unbändige Virilität der Denner appellieren gerade in ihrer sexuellen Dimension an Leser und Leserin - mögen diese dies nun bewußt oder unbewußt goutieren, es heimlich mögen oder unheimlich finden.

⁴⁴ Luhmann [Anm. 34], S. 260, 256, 260.