

Universität Sarajevo
Philosophische Fakultät Sarajevo
Abteilung für Germanistik

Masterarbeit

„Das Unheimliche in Hoffmanns Nachtstücken“

(Jezivo u Hoffmannovim Noćnim komadima)

Naim Aladžuz

2569/2016

Betreuer: Doc. dr.

Naser Šećerović

Juni 2021

Inhaltsverzeichnis

Inhalt

1. Einleitung.....	1
2. Das Unheimliche.....	3
2.1. Das Unheimliche bei Ernst Jentsch.....	4
2.2. Das Unheimliche bei Sigmund Freud	11
2.3. Das Unheimliche bei Tzvetan Todorov	17
2.4. Fazit der theoretischen Ansätze	22
3. Die Nachtstücke	25
3.1. Der Sandmann.....	26
3.2. Ignaz Denner	32
3.3. Die Jesuiterkirche in G.....	37
3.4. Das Sanctus	40
3.5. Das öde Haus	41
3.6. Das Majorat.....	45
3.7. Das Gelübde.....	51
4. Schlussfolgerung.....	58
Literaturverzeichnis	60

1. Einleitung

Wir alle kennen dieses Gefühl, das einen ergreift, wenn man nachts alleine, weit und breit keiner zu sehen, durch eine dunkle Gasse geht oder wenn man an einem Friedhof vorbeiläuft. Noch spürbarer wird dieses Gefühl, wenn die Nacht dazu noch neblig ist und man Geräusche hört und sich mit den Worten tröstet, es wäre nur der Wind. Dieses Gefühl oder dieses Erlebnis nennen wir das Unheimliche. Dunkle, neblige und kalte Nächte eignen sich besonders für ein Erlebnis des Unheimlichen. Doch nicht nur die Außenwelt kann es bewirken, dass wir zu solch einem Gefühl kommen. Dasselbe kann man auch im Wohnzimmer bequem in einem Sessel sitzend und ein heißes Getränk trinkend erfahren. Was fehlt aber noch in dieser Konstellation, um das Unheimliche zu Hause spüren zu können? Ein Buch. Dass Literatur den Leser auf eine emotionale Reise mitnimmt, ist ein allgemein akzeptiertes Faktum. Diese Emotionen variieren vom einem bis zum anderen Ende des Emotionsspektrums, von Hass bis Liebe, von Mut bis Angst, Trauer bis Freude usw. Dabei ist das Empfinden des Unheimlichen keine Ausnahme und daher müsste es auch in der Literatur präsent oder auffindbar sein, so wird die Frage eröffnet, wie es erzielt werden kann.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ein deutscher Schriftsteller der Spätromantik, kann zu den produktivsten und bekanntesten Autoren seiner Zeit gezählt werden. Durch seine Geschichten erhielt er auch den Spitznamen Schauerhoffmann. Er wurde aber nicht zur Zeit seines Lebens anerkannt. Das, was er in seinen Werken schuf, fand erst ca. ein Jahrhundert später den Weg in den akademischen Diskurs und der erste, der diesen Begriff zu diesem Diskurs erhob, war Ernst Jentsch in seinem Essay zur *Psychologie des Unheimlichen*. Weitere wichtige Essays zum Thema des Unheimlichen lieferten Sigmund Freud, der sich direkt und kritisch mit dem Essay von Jentsch befasste, und Tzvetan Todorov, der das Unheimliche in die Einteilung mit dem Fantastischem und Wunderbarem bringt, dabei alle drei Begriffe analysierend und definierend. Diese Essays bzw. die Theorien und Ansätze, wie das Unheimliche zu Stande kommt, werden in dieser Arbeit vorgestellt werden. Diese Ansätze werden dann die Plattform zur Suche nach den unheimlichen Zügen in E.T.A. Hoffmanns Werken bilden. Demzufolge wird in dieser Arbeit folgenden Fragen nachgegangen:

Wie manifestiert sich das Unheimliche in einem literarischen Werk und was für Züge und welche Facetten hat es? Was muss vorhanden sein oder ausgelassen werden, um das Unheimliche zu erreichen? Hängt es überhaupt von einem Element ab oder müssen mehrere Elemente in Kombination vorhanden sein, um es zu erzeugen? Welche Rolle spielen die Figuren, die Erzählperspektive, der Inhalt, der Stoff und der erzählerische Rahmen bei Erzeugung des unheimlichen Gefühls?

Als Vorlage wird der Erzählzyklus *Die Nachtstücke* von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann dienen, in welchem nach Merkmalen des Unheimlichen in der Literatur gesucht wird. Dabei wird die Erzählung *Der Sandmann*, die von der Wissenschaft schon als Musterbeispiel für die Analyse gebraucht worden ist, auch in dieser Arbeit als Musterbeispiel vorgestellt, anhand welchem man Aspekte des Unheimlichen darstellen kann. Als erste Herausforderung gilt es natürlich, den Begriff des Unheimlichen mithilfe der obengenannten Theorien zu definieren oder zu umschreiben und ihn als solchen zur literarischen Analyse tauglich zu machen.

Die Erzählungen im Erzählzyklus werden einzeln analysiert werden, wobei besonders Acht auf die unheimlichen Elemente, falls vorhanden, gegeben wird. Ob die Erzählung überhaupt als Unheimlich klassifizierbar ist und wie das Unheimliche zu Stande kommt, sind Fragen die auch beantwortet werden. Danach wird nach Gemeinsamkeiten in den Erzählungen gesucht, um daraus kompakte und darstellbare Züge des Unheimlichen zu zeigen und sie dann in der Schlussfolgerung zu präsentieren, was die Frage beantworten wird: Was ist Unheimlich in E.T.A. Hoffmanns *Die Nachtstücke*.

2. Das Unheimliche

Das Unheimliche als Wort und Begriff ist typisch für die deutsche Sprache, da es sich nicht in die andere Sprache eins zu eins übersetzen lässt. Dieses Merkmal verdankt es der deutschen Wortbildung. Im Kern dieses Gebildes steht das Wort Heim, welches als erste Bedeutung nach Duden: „jemandes Wohnung, Zuhause (unter dem Aspekt von Geborgenheit, angenehmer Häuslichkeit)“¹ hat. Das *Unheim* bzw. das Gegenteil vom Heim findet sich auch in der Herkunft des Begriffs wieder. Als unheimlich galt etwas nicht Vertrautes.

Aus Heim wird dann heimlich, was nach Duden die folgende Bedeutung hat: „(aus Scheu vor Bloßstellung oder weil man ein Verbot umgehen will) vor andern verborgen; so unauffällig, dass andere nicht merken, was geschieht“². Somit erkennt man schon, dass das Präfix Un hier nicht für die Negation Nicht steht, also bedeutet es nicht, dass etwas nicht heimlich ist. Auf eine Art trägt das Unheimliche einen Teil dieser Bedeutung von heimlich weiter, denn das Unheimliche hat auch was von den anderen verborgen sein, jedoch ist es nicht unauffällig. Dass unheimlich nicht das Gegenteil vom heutigem heimlich ist, wird im Daniel Sanders` Wörterbuch aus dem Jahre 1860 bestätigt: „Heimlich, a. (-keit, f. -en): 1. auch Heimelech, heimelig, zum Hause gehörig, nicht fremd, vertraut, zahm, traut und traulich, anheimelnd“³. Erst unter den vielen Nuancen der Bedeutung findet man die Heutige wieder. Somit wäre die Argumentation aus dem nachfolgenden Absatz viel wahrscheinlicher.

Man könnte argumentieren, dass es die Bedeutung vom veraltetem *Heimelig*, was so viel wie „eine behagliche, gemütliche, wohlige Atmosphäre verbreitend“⁴ bedeutet, negiert. Hier sieht man eher die Möglichkeit der Negation dieser Bedeutung, aber es bleibt nicht nur eine unbehagliche, ungemütliche oder unwohle Atmosphäre, sondern zur Bedeutung gehört noch mehr.

Letztendlich kommen wir zu Dudens Definition des Unheimlichen: „ein unbestimmtes Gefühl der Angst, des Grauens hervorruhend“⁵ und diese Empfindung ist am meisten durch die

¹ Duden <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heim>

² Ebd. <https://www.duden.de/rechtschreibung/heimlich>

³ Sanders, Daniel zit. nach Freud, Sigmund (2020): *Das Unheimliche*, S. 9

⁴ Ebd. <https://www.duden.de/rechtschreibung/heimelig>

⁵ Ebd. <https://www.duden.de/rechtschreibung/unheimlich>

Unbestimmtheit des Gefühls getroffen, was auf etwas Heimliches führen lässt, etwas, das unerkant bleibt, jedoch trotzdem grauerregend ist. Diese Überschneidung der Bedeutung von heimlich und unheimlich wird auch im Jacob und Wilhelm Grimm Wörterbuch bestätigt: „die bedeutung des versteckten, gefährlichen , die in der vorigen nummer hervortritt, entwickelt sich noch weiter, sodasz heimlich den sinn empfängt, den sonst unheimlich (gebildet nach heimlich) hat...“⁶ Damit wird der Wortbildungsteil des Begriffs Unheimlich geschlossen. Man sieht, dass der Begriff einen sehr eigenen Entstehungsweg hat. So behauptet auch Jentsch, dass die deutsche Sprache es mit dieser Entstehung des Wortes gut getroffen hätte: „Es scheint dadurch wohl zweifellos ausgedrückt werden zu sollen, dass einer. dem etwas „unheimlich“ vorkommt, in der betreffenden Angelegenheit nicht recht „zu Hause“, nicht „heimisch ist““⁷ Deshalb kann auch keine direkte und eins zu eins Übersetzung gefunden werden, doch das bedeutet nicht, dass dieses Gefühl der deutschen Sprachgruppe eigen bleibt. Im Englischem ist zum Beispiel dieser Begriff The Uncanny, was in dem Oxford Wörterbuch als: „strange or mysterious, especially in an unsettling way; difficult to explain .“⁸ definiert wird. Dort findet man die Überschneidung in den Bedeutungen im Hinblick auf die Unbestimmtheit, welche in der englischen Sprache mit dem Wort Myste­riös gekennzeichnet ist. Die allgemeine und alltägliche Bedeutung des Begriffs ist damit definiert, sehr wichtig ist diese, weil die Empfindung des Unheimlichen das ausschlaggebende Kriterium der Analyse ist. Doch was das Unheimliche ausmacht, findet man in diesen Definitionen nicht, sondern nur wie es sich anfühlt.

2.1. Das Unheimliche bei Ernst Jentsch

Ernst Jentsch war der erste der diesen Begriff im psychologischen Sinn in seinem Essay *Zur Psychologie des Unheimlichen* bearbeitete. Schon im vorangehenden Kapitel könnte man sehen, dass Jentsch die Wortbildung des Begriffs *Das Unheimliche* im Deutschen als sehr gelungen empfindet. Darauf aufbauend liefert er auch am Anfang seines Essays das erste Merkmal: „das Wort will nahelegen, dass mit dem Eindruck der Unheimlichkeit eines Dinges

⁶ Grimm, Jakob und Wilhelm zit. nach Freud, Sigmund (2020): *Das Unheimliche*, S. 15

⁷ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.195

⁸ Oxford: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/uncanny?q=uncanny>

oder Vorkommnisses ein Mangel an Orientierung verknüpft ist.“⁹ Somit kann schon festgestellt werden, dass eine Bedingung für Jentsch bei Erzeugung des unheimlichen Gefühls gegeben sein muss, nämlich die des Orientierungsmangels. Wichtig zu erwähnen ist, dass Jentsch nicht nach dem Wesen des Unheimlichen sucht, sondern nur die benötigten Umstände, die zum Gefühl führen können, zu umschreiben versucht. Man erkennt aber dabei auch, dass Jentsch sehr viel Wert auf die Wortbildung des Begriffs das Unheimliche legt. Dieser Meinung ist auch Dina de Rentiis: „Von der Wortbetrachtung ausgehend konzentriert sich Ernst Jentsch also auf den Gefühlsaspekt. Sein Ziel ist, die äußeren Bedingungen zu beleuchten, die zur Entstehung des „Gefühl[s] des Unheimlichen“ führen. Sein Erkenntnisweg führt von der Sprache zur psychologischen Sache.“¹⁰

Diese Aussage bekräftigt auch der folgende Absatz: „Will man daher dem Wesen des Unheimlichen näher kommen, so thut man besser, statt zu fragen, was es ist, vielmehr zu untersuchen, wie die Gefühlserregung des Unheimlichen psychologisch zu Stande kommt, wie die psychischen Bedingungen beschaffen sein müssen, damit die Sensation „unheimlich“ hervortaut.“¹¹ Sein Fokus liegt klar auf der Definition der Umstände, welche die Sensation des Unheimlichen hervorbringen können. Darüber hinaus widmet er seine Aufmerksamkeit nicht Einzelfällen, die zu dieser *Sensation* führen, sondern möchte nur diese hervorheben, die eine gewisse Regelmäßigkeit erweisen und daher als allgemein verstanden werden können. Oben hat man schon das erste Kriterium von Jentsch klar festgelegt, nämlich den Orientierungsmangel. Dieses Vorhaben von Jentsch passt zum Vorsatz dieser Arbeit, denn es kann dann nach diesen Umständen in den Erzählungen von E.T.A. Hoffmann gesucht werden.

Warum für Jentsch die Wortbildung des Unheimlichen sehr gelungen ist, finden wir im folgenden Beispiel, das Jentsch nennt: „Es ist eine alte Erfahrung, dass den meisten Menschen das Althergebrachte, Gewohnte, Angestammte lieb und vertraut ist, und dass sie das Neue, Außergewöhnliche mit Misstrauen, Missbehagen, selbst Feindseligkeit aufnehmen (Misoneismus).“¹² Hieraus könnte man argumentieren, dass das Gewohnte Orientierung garantiert, während das Neue Orientierungslosigkeit verursachen könnte. Daher auch das

⁹ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.195

¹⁰ de Rentiis, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.11

¹¹ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.195

¹² Ebd. S.196

Unbehagen entgegen dem Neuen. Dazu noch kann man sehen, dass Jentsch mehr auf die Bedeutung des *Unheimlichen* zielt als der Bedeutung des nicht heimlichen, heimlich müsste es doch bleiben, um die Orientierungslosigkeit zu erhalten. Diese Analogie eröffnet jedoch Raum für eine andere Problematik. Wenn die Bedeutung so eng mit der deutschen Wortbildung verknüpft ist, könnte es sein, dass es in anderen Sprachen gar nicht vorhanden ist. Ist die Empfindung des Unheimlichen oder wenigstens die Benennung dieses Gefühls exklusiv der deutschen Sprache und dem deutschen Sprachraum vorbehalten? Würde dieser Begriff gar unentdeckt bleiben? Valerie Bouville stellt sich diese Frage auch und kommt in ihrem Essay *The uncanny double* zur folgenden Schlussfolgerung:

„Does that mean that the German language puts a complex emotion which remains “nameless” in other cultures into one word? Does it mean the psychoanalytical world would not have discovered the hidden unconscious mechanism if the German language did not have this word? And would Freud have addressed it if his colleague Jentsch had not discovered it beforehand? This thought seems quite amusing, perhaps even uncanny. But we soon see this is not the case because if we view the word “uncanny” as the symptom of a phenomenon, it is only one of many terms which could lead to the hidden unconscious.”¹³

Damit wäre diese Fragestellung geschlossen, denn ausgehend davon, dass jeder das Gefühl kennt oder es gespürt hat, wäre es zu einem Zeitpunkt in einer Sprache schon definiert worden. Dieser Sachverhalt ändert aber nichts an der Tatsache, dass in der deutschen Sprache wirklich eine glückliche Wortbildung für diesen Begriff besteht.

Die Wandlung vom Heim zum Unheimlichen beschreibt Jentsch folgenderweise: „Es ist also begreiflich, wenn der psychischen Verknüpfung „alt - bekannt- vertraut“ ein Correlat „neufremd – feindselig“ entspricht.“¹⁴ Im Weiteren betont er, wäre das Auftauchen von Unsicherheitsempfindungen ganz normal, von welchen es dann kein weiter Weg zum Unheimlichen wäre. Daraus kommt man auch zu einer möglichen Erklärung, wie es zur Orientierungslosigkeit kommt und zwar durch den Mangel an Kenntnis. Doch um diese wahrnehmen zu können, müsste der Mensch aus der Alltäglichkeit kommen.¹⁵ Wenn man dazu gebracht werde, das Altgewohnte, das man für selbstverständlich gehalten habe, auf neue, ungewohnte Weise wahrzunehmen, dann könne sich leicht ein „eigentümliches

¹³ Bouville, Valerie (2020): *The uncanny double in: Hrsg. Bronstein, Catalina and Seulin, Christian: On Freud's "The Uncanny"* S.29

¹⁴ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.196

¹⁵ Vgl. Ebd. S.196

Unsicherheitsgefühl“ einstellen, auf das „geistig Anspruchsvollere“ mit Forscherdrang reagieren würden, „naive“ Menschen mit „Mangel an Orientierung“¹⁶ Was auffällt ist die Mannigfaltigkeit dieser Auffassung bzw. dieser Generalisierung, weshalb auch die meisten Generalisierungen problematisch sind. Nach dem Abschluss dieses Gedankengangs liefert Jentsch eine Art von Klarstellung oder ja auch Berichtigung im folgenden Satz: „Ja, selbst wenn sie genau wissen, dass sie von blassen harmlosen Trugbildern genarrt werden, können viele Menschen ein höchst unbehagliches Gefühl nicht unterdrücken, wenn sich ihnen eine entsprechende Situation aufdrängt“¹⁷ Mit dem unbehaglichen Gefühl ist dabei das Gefühl der psychischen Unsicherheit gemeint. Daher berichtigt Jentsch seine Aussage und fügt eine Möglichkeit hinzu, dass trotz intellektueller Stärke man sich nur aufgrund von rationellem Denken selbst beim Bewusstsein des Schwindels diesem Gefühl nicht immer entziehen kann. Aus diesem Bruch des Alltäglichen und der Hervorhebung der Wichtigkeit der Perspektive können wir einen anderen Ansatz verfolgen.

In diesem Ansatz können wir den Kernpunkt auf die Aussage, dass der Perspektivenwechsel eine unheimliche Wirkung erzielen kann, legen. Das würde bedeuten, dass der Mensch dieselbe Sache oder das gleiche Ereignis, die man als selbstverständlich aufnahm, durch eine Veränderung der Perspektive, sei es durch hinterfragen oder nachdenken, sich selber unheimlich machen kann:

„Gerät ein Mensch nun in eine Situation, in der er das Altbekannte-Selbstverständliche einmal anders wahrnimmt, als es für ihn eben selbstverständlich ist, so kann Verunsicherung, auch Angst entstehen, wobei in solchen Situationen nicht nur individuelle und situative Faktoren wie Alter, Intelligenz, Bildung, Sensibilität, Ort/Zeitpunkt, augenblickliche Verfassung usw. eine Rolle spielen, sondern auch Faktoren wie z. B. die Wertungs- und Handlungsmuster, die in einer gegebenen Kultur beim Umgang mit Fremdem und Neuem üblich sind.“¹⁸

Eine mögliche Schlussfolgerung daraus ist, dass bei der Suche nach dem potenziell Unheimlichen oder dem Unheimlichen, immer auch die Perspektive des Lesers eine Rolle dabei spielt, da diese sehr individuell ausfällt, kann die Perspektive auf die Erzählperspektive

¹⁶ de Rentii, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.12

¹⁷ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.196

¹⁸ de Rentii, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.15

zurückgeführt werden und aus dieser kann man mögliche Schlüsse und Muster zur Erzeugung des Unheimlichen festlegen. Wie wichtig diese Perspektiven sind, wird später in den Analysen der Werke dargestellt werden.

Orientierungslosigkeit kann ihren Ursprung auch in etwas anderem haben, außerhalb von Neuen und vom Perspektivenwechsel. Dieser Ursprung und somit ein weiteres potenziell unheimliches Element, das Jentsch in seinem Essay nennt, ist der Ausfall einer wichtigen Sinnesfunktion: „So giebt es in der Nacht, die bekanntlich keines Menschen Freund ist, viel mehr und viel größere Hasenfüße, als bei hellem Tage und viele Leute sind recht erleichtert, wenn sie eine sehr geräuschvolle Werkstätte oder Maschinenhalle verlassen haben, in der man das eigene Wort nicht verstehen kann.“¹⁹ Wie aber ein Verlust oder wenigstens ein temporäres Schwinden einer Sinnesfunktion zur Erzeugung des Unheimlichen in Literatur beitragen kann, bleibt offen. Die mangelnde Funktion Sinnesfunktion oder auch gar der temporäre Verlust derselben führt uns wieder zurück zur Orientierungslosigkeit, nur in diesem Fall bewirkt durch etwas anderes.

Abgehend von der Orientierungslosigkeit können wir im Menschen das Unheimliche finden: „Daher stammt die eigenthümliche Scheu vor den ungewöhnlichen Menschen, die anders denken, anders fühlen, anders handeln als das Gros, von Vorgängen, die sich der vorläufigen Erklärung entziehen oder deren Entstehungsbedingungen nicht bekannt sind.“²⁰ Dieser Satz lässt die potenziell unheimlichen Menschen oder wenigstens die potenziell unheimlichen Handlungen dieser Menschen sehr offen. Verschiedene Interpretationsmöglichkeiten werden eröffnet. Würden schon sehr talentierte Fußballspieler oder auch sehr begabte Pianisten zu diesen Menschen zählen? Vom Gefühl des Unheimlichen kann bei diesen Menschen nur schwer zu sprechen sein. Ein anderes Gefühl schlägt da ein und zwar das Gefühl der Bewunderung. Dies kommt natürlich davon, dass uns diese Vorgänge schon bekannt sind, sie werden nur auf einem höheren Niveau, als uns üblich ist, ausgeübt und erfüllen einen klaren Zweck anders als bei der Ausübung der potenziell unheimlichen Handlungen, deren Zweck man nicht erkennen kann. Darüber hat auch Jentsch nachgedacht und so rundet er das ganze ab: „Je deutlicher zwar der kulturelle Werth eines räthselhaften Vorgangs in die Augen springt, umso stärker nähert sich

¹⁹ Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.197

²⁰ Ebd. S.197

freilich die ausgelöste Empfindung dem angenehmen und freudigen Gefühl der Bewunderung.²¹ Für die Literatur bedeutet das, das man auch in den Figuren und durch die Figuren das Unheimlichen erzeugen könnte. Wieder erkennt man das Muster, intellektuelle Unsicherheit kann zur Empfindung des Unheimlichen führen. Damit wäre auch dieser Weg des Unheimlichen durch die Figuren beschreiben. Jedoch setzt Jentsch noch einen wichtigen Punkt für diesen Sachverhalt und zwar: „Wird Klarheit über die einschlägigen Verhältnisse geschaffen, so verschwindet der besondere Charakter des eigenthümlichen Gemüthzustandes, dessen Wurzel lediglich in der bestehenden Unorientiertheit über das Psychologische zu suchen ist.“²² Jede Erklärung der potenziell unheimlichen Handlung zerstört das Potenzial zu dem Unheimlichen.

Auf diese zwei Aspekte aufbauend fokussiert sich Jentsch in seinem Essay auf die Unsicherheit über die Beseeltheit eines lebendigen Wesens und umgekehrt, ob ein lebloser Gegenstand doch nicht beseelt sei:

„Unter allen psychischen Unsicherheiten, die zur Entstehungsursache des Gefühls des Unheimlichen werden können, ist es ganz besonders eine, die eine ziemlich regelmässige, kräftige und sehr allgemeine Wirkung zu entfalten im Stande ist, nämlich der Zweifel an der Beseelung eines anscheinend lebendigen Wesens und umgekehrt darüber, ob ein lebloser Gegenstand nicht etwa beseelt sei, und zwar auch dann, wenn dieser Zweifel sich nur undeutlich im Bewusstsein bemerklich macht.“²³

Diese Einsicht, die Jentsch hier geliefert hat, wird seinen Essay kennzeichnen. In weiterem Text benennt er Beispiele, welche zu einer solchen Unsicherheit führen können und daher auch das Unheimliche bewirken können. So erschreckt ein Wilder von einer Lokomotive oder auch ein Reisender von einer Schlange, die er für einen Zweig eines Baums hielt oder auch Besuche beim Wachsfigurenmuseum können einen solchen Effekt haben. Dabei bleibt das Gefühl so lange erhalten, bis alle Zweifel behoben sind, ob etwas beseelt ist oder nicht. Zu einer Steigerung dieses Gefühls können erweiterte Funktionen der Maschinen führen so z.B.: „Eine Puppe, die selbstthätig die Augen schließt und öffnet, ein kleines automatisches Spielzeug, wird, keine nennenswerthe derartige Empfindung verursachen, dagegen geben. z. B. .die lebensgrossen Automaten, die complicirte Verrichtungen produciren, Trompete blasen, tanzen U. s.w.; sehr leicht ein Gefühl des Unbehagens.“²⁴ Je menschenähnlicher oder lebewesensähnlicher die

²¹ Ebd. S.197

²² Ebd. S.205

²³ Ebd. S.198

²⁴ Ebd. S.203

Maschine, desto mehr Potenzial für die Bewirkung des Unheimlichen. Anders gesagt, je größer die intellektuelle Unsicherheit ist, desto mehr Raum bleibt für das Unheimliche offen. Hiermit wurde die psychoanalytische und alltägliche Empfindung des Unheimlichen abgeschlossen.

Jentsch widmet sich dem Übergang des Unheimlichen in die Literatur und Kunst. Warum findet man dieses Gefühl, das man im Alltag vermeiden möchte, in der Kunst aber so ansprechend, meint Jentsch folgendes: „Im Leben lieben wir es nicht, uns schweren Gefühlserschütterungen~ auszusetzen, im Theater oder bei der Lektüre aber lassen wir uns gern in dieser Weise beeinflussen“²⁵, weil es für uns in der Kunst ohne Konsequenzen bleibt. Wir können das ganze spüren, doch wir müssen nicht später die Konsequenzen tragen. Danach setzt Jentsch auch zur Erklärung an, wie das in der Literatur zur Stande kommen kann. „Einer der sichersten Kunstgriffe...“²⁶ sei eben diese Frage der Beseelung und zwar es sollte so gestaltet werden, dass es nicht im Mittelpunkt des Werks steht, damit man sich als Leser nicht motiviert findet, diese sofort detailliert zu untersuchen und aufzuklären, sondern es sollte sich nebenbei hinziehen. Sobald es geklärt ist, schwindet das Gefühl des Unheimlichen. „So führt Ernst Jentsch in *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) Hoffmann als Gewährsmann für seine Hypothese an, die Wirkung des Unheimlichen beruhe auf der Unsicherheit oder Vagheit zweier Deutungsmöglichkeiten.“²⁷ Diese Deutungsmöglichkeiten betreffen natürlich die Frage der Beseeltheit eines Automaten.

“As Stanley Cavell explains, Jentsch attributes the sense of the uncanny to the recognition of an uncertainty in our ability to distinguish the animate from the inanimate. Hoffmann’s story features the beautiful automaton Olympia with whom the hero falls in love...At first this love serves for the amusement of others who are certain they see right through the inanimateness of the machine; but then the memory of the love serves to feed their own anxiety that they may be making the same error with their beloveds.”²⁸

Wenn wir diesem Ansatz von Cavell nachgehen, schleicht sich die intellektuelle Unsicherheit auch bei Menschen ein, die sich bewusst sind, dass Olympia ein Automat ist, denn sie denken sich, vielleicht wären sie ja auch getäuscht und sind sich dessen genau wie Nathanael nicht bewusst.

²⁵ Ebd. S.203

²⁶ Ebd. S.203

²⁷ Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S.599

²⁸ Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*, S.212

Umgekehrt lässt sich diese Unsicherheit auch erzeugen, wenn man leblose Dinge als Teile eines organischen Geschöpfes darstellt.²⁹ Zusätzlich benennt er weitere potenzielle Unheimlichkeitserreger: Menschen, die eine natürliche Neigung dazu haben, somit würden sie durch ihre eigenen Gedanken intellektuelle Unsicherheit bewirken; Menschen, deren Harmonie der Psyche temporär gestört scheint oder auch ist, z.B. der epileptische Anfall, da er als mechanisch erscheint und vollkommen ohne Kontrolle der menschlichen Ratio geschieht.³⁰

Abschließend ist noch wichtig zu betonen, dass zu allen genannten Situationen und Beispielen immer das Hervorkommen des Unheimlichen als potenzielle Möglichkeit offen bleibt und nie determinierend behauptet wird, dass das Unheimliche hier hervorgerufen werden muss: „Doch seine Thesen bedürfen weder der Apodiktik noch des Determinismus“, denn „das Gefühl des Unheimlichen“ – das räumt er selbst eingangs ein und Freud wird es später bestätigen – ist keines, das sich jemals einstellen muss, sondern stets eines, das sich einstellen kann.“³¹ Nach Jentsch' Essay erfolgt 13 Jahre später ein Essay von Sigmund Freud, der sich auch dem Begriff des Unheimlichen widmet. Freuds Bezug zu Jentsch' ist ambivalent. Einerseits stimmt Freud Jentsch zu, dass die intellektuelle Unsicherheit unheimlich sein kann, andererseits betrachtet er dieses Merkmal als etwas Beiläufiges und dass das Hauptmerkmal des Unheimlichen etwas anderes ist. Er ist der Meinung, dass Jentsch nur an der Oberfläche kratzt und diesen Begriff bei Weitem noch nicht ausschöpft hat. Im folgenden Kapitel wird Freuds Ansatz dargestellt.

2.2. Das Unheimliche bei Sigmund Freud

Sigmund Freud nicht anders als Ernst Jentsch beginnt seinen Essay auch mit dem Ansatz, dass der Begriff des Unheimlichen auf zweierlei Punkte hinaus analysiert werden kann. Einerseits ist es die Wortbildung, die deutsche glückliche Verbindung, auf der anderen Seite kann man die Menge der Eindrücke, die das Unheimliche hervorrufen, vorstellen und sezieren und durch diesen induktiven Vorgang eine Theorie aufbauen, um zu erklären, wie das Unheimliche zu Stande kommt.³² Johnson trifft es auf den Punkt genau, was den größten Unterschied in der Auslegung von Freud zu Jentsch machen wird: “Freud argues that the idea of

²⁹ Vgl. Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen* S.204

³⁰ Vgl. Ebd. S.204-205

³¹ de Rentii, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.14

³² Vgl. Freud, Sigmund (2020): *Das Unheimliche*, S. 5 – 7

being robbed of one's eyes ("really" castration, as only the knowledge of the insightful psychoanalyst can show) is a more significant example of the uncanny than "intellectual uncertainty" (Jentsch's central thesis): Uncertainty whether an object is living or inanimate, which admittedly applied to the doll Olympia, is quite irrelevant in connection with this other, more striking instance."³³

Hieraus können wir schon erkennen, dass Freud zwar einräumt, dass das Unheimliche von der intellektuellen Unsicherheit stammen kann, doch diese bleibt seiner Meinung nach marginal, was für ihn eine viel größere Rolle spielt, ist die Kastrationsangst. Den zweiten Unterschied sehen wir auch schon sehr früh im Essay und zwar bei der Argumentation durch die Wortbildung: „Wir werden überhaupt daran gemahnt, daß dies Wort heimlich nicht eindeutig ist, sondern zwei Vorstellungskreisen zugehört, die, ohne gegensätzlich zu sein, einander doch recht fremd sind, dem des Vertrauten, Behaglichen und dem des Versteckten, Verborgenen gehaltenen. Unheimlich sei nur als Gegensatz zur ersten Bedeutung, nicht auch zur zweiten gebräuchlich.“³⁴ Der Kritikpunkt liegt darin, dass Jentsch die zweite Bedeutung nicht zum Begriff hinzuzieht, denn Freud betont, dass diese Bedeutung des Heimlichen auch im Unheimlichen präsent ist. Ja sogar gleichwertig wie das Heim im Unheimlichen. Das Unheimliche wäre damit die Mischung der zwei Bedeutungen. Damit schließt er diesen Ansatz ab und widmet sich der Analyse der einzelnen Fälle.

Klingelböck und Binotto machen sich Freuds etymologische Erkenntnis zu Nutze, gehen aber darüber hinaus, indem sie die Verschwommenheit oder Nichtverstehbarkeit, Unbestimmbarkeit von *Unheimlich* als generelle Wesensart des Phänomens anerkennen. Wenn Ebenen sich vermischen, die normalerweise immer in klarer Opposition zu einander stehen, das heißt, wenn verschwimmt wer Opfer und wer Täter, was Passiv und was Aktiv, wo Außen und wo Innen sowie wo vertrautes Heim und wo unheimlicher (Tat) Ort ist, dann sprechen sie von Unheimlichkeit.³⁵ Also sprechen sie von einer Unsicherheit auf allen Ebenen und Dimensionen vom Ort bis zum Subjekt-Objekt Verhältnis. Mit den Worten Johannes Binottos: „Weder hängt das Unheimliche an einem bestimmten Subjekt (und dessen subjektiver Empfindung) noch an

³³ Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*, S.61

³⁴ Freud, Sigmund (2020): *Das Unheimliche*, S.13-14

³⁵ Vgl. Binotto, Johannes (2013): *Tat/Ort* S. 38- 47; Vgl. Klingelböck, Ursula (2015): *Zum (Nicht) Verstehen verdammt?*, S. 215.

einem bestimmten, angeblich furchteinflößenden Objekt. Das Unheimliche besteht vielmehr in der ungewissen Stellung selbst, welche Subjekt und Objekt zueinander einnehmen“.³⁶

Bevor sich Freud an eine derartige Analyse heranwagt, sagt er folgendes über E.T.A. Hoffmann: „... an einen Dichter mahnt, dem die Erzeugung unheimlicher Wirkungen so gut wie keinem anderen gelungen ist“³⁷. Er knüpft an, dass, wie im vorher erwähnten Zitat von Johnson beschrieben wurde, die Kastrationsangst durch die Angst vom Augenverlust gekennzeichnet im Mittelpunkt der Unheimlichkeitserregung steht und nicht die, wie von Jentsch angedeutete, intellektuelle Unsicherheit. Die Kastrationsangst legt Freud bei Nathanael in der Kindheitserinnerung fest, wo seine Mutter ihm die Geschichte vom Sandmann erzählt, obwohl er sich der Märchenhaftigkeit bewusst ist, bleibt die Angst trotzdem erhalten und wird durch die Figur des Coppélius´ wiedererwacht, da diese Figur Erinnerungen an Coppola, welche für Nathanael gleich dem Sandmann steht, hervorruft. Abschließend zur Analyse des Inhalts vom Sandmann begründet er nochmals seine These und erläutert: „Das Studium der Träume, der Phantasien und Mythen hat uns dann gelehrt, daß die Angst um die Augen, die Angst zu erblinden, häufig genug ein Ersatz zur Ableitung für die Kastrationsangst ist.“³⁸ Eine gewisse Art von Befürworterin findet Freud in Julia Kristeva, welche in ihrem Essay *Fremde sind wir uns selbst* zum Begriff des Unheimlichen folgendes schreibt: „Als Unheimliches ist das fremde in uns selbst: Wir sind unsere eigenen Fremden – wir sind gespalten.“³⁹ Somit legt sie den Weg zum Unbewussten an und die Suche nach dem Unheimlichen führt zum Inneren des Menschen. Das Unheimliche befindet sich also im Menschen selbst, ohne dass er sich dessen bewusst ist, dadurch wird leicht die Anlehnung zum Unbewussten erstellt.

Einen weiteren Aspekt des Unheimlichen, den Freud einführt, findet man im Doppelgänger Motiv, das Freud erst als Produkt der Selbsterhaltung des Menschen vorstellt, das dazu dient, eine Absicherung des Ichs vom Untergang zu sein, was aber seine andere Seite entwickelt hat und zum „Kastration durch Verdopplung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols“⁴⁰ geworden ist. Doch dies würde es nicht automatisch unheimlich machen, sondern: „...Der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung

³⁶ Binotto, Johannes (2013): *Tat/Ort*, S. 34

³⁷ Ebd. S.16

³⁸ Ebd. S.22.-23

³⁹ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst* S. 198

⁴⁰ Ebd. S. 258

ist, die damals einen freundlicheren Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden.⁴¹ Der Doppelgänger ruft in uns etwas hervor, das wir als abgeschlossen hielten, etwas das uns nicht in der Gegenwart bequem ist. Freud findet auch in den Wiederholungen etwas Unheimliches, wo diese Ereignisse eigentlich harmlos wären wie z.B. wenn man sich an einem Möbelstück dreimal hintereinander stößt. Auf die Thematik des Doppelgängers und der Wiederholung aufbauend, kommt er dann Schelling zitierend zum Schluss: „... das Unheimliche sei etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.“⁴² Dazu schildert Freud wie das Unheimliche sich im Animismus in der Wiederkehr der Toten, der Fallsucht, dem Wahnsinn, Sterblichkeit, abgetrennten Gliedern, bösen Menschen, die das Unheil durch magische Kräfte hervorrufen möchten, manifestiert. Dass der Doppelgänger trotzdem etwas Lebenserhaltendes bleibt, kann aus Heideggers Kommentar herausgelesen werden: „...erkennt Heidegger im Unheimlichen als Ausdruck einer fundamentalen Erfahrung des Nicht-zuhause-seins die eigentliche Befindlichkeit des Daseins“⁴³ Also im Nicht-zuhause-sein manifestieren wir unser Dasein, eine Art von „kein Licht ohne die Finsternis“. „Vor diesem Hintergrund deutet er das Unheimliche zugleich als einen Widerstand gegen das Verfallen des Daseins an das alltägliche, an das Vertraute, in dem sich das Dasein zu Hause fühlt.“⁴⁴ Wenn man sich immer zu Hause fühlt, gewinnt die Routine, das Vertraute und wir benehmen uns wie Maschinen, das Unheimliche stellt den Bruch dieser Routine dar, welche uns wieder aus diesen Fesseln der Routinehandlungen befreit und uns wiedererkennen lässt, wer und was wir sind.

Einen möglichen Kritikpunkt an Freuds Analyse setzt David Ellison: „Freud attacks the uncanny with weapons borrowed from psychoanalysis, but is this very borrowing an innocent act of Wissenschaft, or does it, rather, proceed from the force of a desire – the impulse to dominate and reduce the enemy (here, the uncanny) to servitude, to the tight reins of the concept?“⁴⁵

Hiermit unterstellt Ellison Freud eine Motivation, die nicht rein wissenschaftlich ist, sondern

⁴¹ Heine, Heinrich zit. n. ebd. S. 259

⁴² Ebd. S.264

⁴³ Geisenhanslüke, Achim / Rauchin, Marja: *Das Unheimliche* Hrsg. Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013): : *Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch* , S. 581

⁴⁴ Geisenhanslüke, Achim / Rauchin, Marja: *Das Unheimliche* Hrsg. Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013): *Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 581

⁴⁵ Ellison, David (2001): *Ethics and aesthetics in European modernist literature, From the Sublime to the Uncanny,, From the Sublime to the Uncanny,*

auch egoistisch veranlagt, da Freud das Unheimliche auf das Feld der Psychoanalyse bringen möchte und es auch dort festankern will, um dadurch den möglichen Diskurs zu dominieren und den Begriff für die Psychoanalyse zu gewinnen. Deshalb könnte man meinen, dass Freud mit dieser Absicht Jentsch' Behauptung, die auf der intellektuellen Unsicherheit basiert, als marginal erklärt. Diesem Gedanken schließt sich auch Birgit Röder an: „In his (Freuds) study, the symbol of the eye comes to stand as a symbol of castration, an idiosyncratic reading that ignores many of the other elements of the story.“⁴⁶ Sie betont auch das Freud, ohne andere Sichtweisen in Betracht zu ziehen, den Sandmann auf eine sich selber zufriedenstellende Weise analysiert, die auf den Aspekt der Psychoanalyse sehr limitiert ist. Das Freuds Motivation fragwürdig ist und dass seine Analyse auf den Aspekt der Psychoanalyse zugespitzt ist, bedeutet jedoch nicht gleichzeitig, dass seine Thesen unbrauchbar wären, denn für lange Zeit blieb dieser Essay von Freud das Leitwerk, wenn es zum Begriff des Unheimlichen kommt. Und während sich Freud stark bemüht den Ansatz von Jentsch außenvor zu stoßen, kommt die Wissenschaft doch auf ihn zurück und bei Valerie Bouville finden wir einen versöhnenden Gedanken zu den beiden Essays:

“While Jentsch assigns the effect of the uncanny to an intellectual insecurity, uncertainty or the questioning of the animation of an object, Freud underscores, that it is the return of the old and long familiar, which brings forth the uncanny. I think both are right. It is precisely the combination of these different parameters, which would seem to bring about the uncanny effect.“⁴⁷

Daraus lässt sich schließen, dass beide Aspekte wichtig zu Erzeugung des Gefühls des Unheimlichen wären. Es wird auch suggeriert, dass eben durch die Kombination dieser zwei Aspekte das Unheimliche hervortritt. In dieser Rückkehr des Alten findet Freud den Kern des Wiederholungszwanges: “Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann“⁴⁸ In Anlehnung an Freuds Ansatz und auf seine Analyse *des Sandmanns* aufbauend, fügt Laurie Ruth Johnson einen weiteren Aspekt des Unheimlichen hinzu, in welchem sie meint:

⁴⁶ Röder, Birgit (2003): *A Study of the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, S.71

⁴⁷ Bouville, Valerie (2020): *The uncanny double in Hrsg. Bronstein, Catalina and Seulin, Christian: On Freud's "The Uncanny"* S.30

⁴⁸ Freud, Sigmund zit. nach Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*, S.40

„Nathanael’s failure to comprehend the significance of the frightening experiences that he in part creates, his inability to recognize and thus break free of his own servitude to the past, means that the only form of rebellion or protest available to him—and thus the only escape from an otherwise endless cycle of uncanny repetitions, of further hauntings—is death. His suicide is an uncanny form of murder, as Nathanael repeats a crime he himself actually never committed. By killing himself, and thus the memories of his father within him, he finally and truly kills his father as well. [...] His suicide is the ultimate punishment for having desires that outlived and thus surpassed those of his father.”⁴⁹

Nach Johnson wäre auch ein wichtiger Aspekt diese Unheimliche Form des Mordes. Dadurch das sich Nathaniel von den Geistern der Vergangenheit nicht befreien kann, bleibt er in ihnen gefangen und gezwungen sie wieder zu durchleben. Der einzige Befreiungsschlag, der noch übrigbleibt, ist der Selbstmord. Daher kommt sie zum Schluss das Nathaniel vom Geistern der Vergangenheit und der Schuld, die er mit sich trägt, weil er Verlangen hat, die seinen Vater und seine Verlangen übertreffen, ermordet wird. Die Selbstverschuldung und Selbstbestimmung seines Umkommens, den er selber hat sich vom Turm gestürzt, schließt sie bei Nathaniel aus, da er nicht anders handeln kann.

Abschließend lassen sich aus Freuds Essay folgende Merkmale des Unheimlichen herausziehen. Erstens und als Hauptpunkt des Essays setzt Freund als Unheimlichkeitserreger die Kastrationsangst an, für welche im *Sandmann* der Augenverlust steht, ohne sie wäre die Unheimlichkeitserzeugung nur am Rande durch die intellektuelle Unsicherheit möglich. Diese These zieht sich durch den ganzen Essay hindurch, daher wurden auch, wie vorher dargestellt, Freud fragwürdige Motive unterstellt. Zweitens legt Freud den zweiten Unterschied zu Jentsch in der Wortbildung und Bedeutung des Begriffs *das Unheimliche* fest. Er zieht der ganzen Bedeutung noch die Heimlichkeit hinzu, die Jentsch weggelassen hat. Daraus folgt der Schluss, dass das Unheimliche sowohl geheim als auch das Unbehagliche gleichzeitig ist. Beim Althergebrachten stimmt er mit Jentsch in der Sache überein, dass jenes Unheimlichkeitspotenzial hat. Ein Werk könnte also beide Aspekte kombinieren, um dadurch am Potenzial, das Unheimliche zu entfachen, zu gewinnen. Was das Althergebrachte zusammen mit der Schuld, größere Verlangen als der Vater im Leben zu haben, verursachen können, findet man im Ansatz von Johnson, welche behauptet, dass der Selbstmord dadurch verursacht worden ist

⁴⁹ Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*, S.23-24

und eben dadurch es kein Selbstmord mehr wäre, sondern eine Form vom unheimlichen Mord. Im nächsten Kapitel kommt man zu den Ansätzen von Tzvetan Todorov, wessen Werk *Das Fantastische* sich auch dem Unheimlichen widmet.

2.3. Das Unheimliche bei Tzvetan Todorov

In seinem Werk *Das Fantastische* beschreibt und definiert Todorov, was ein Werk fantastisch macht bzw. was das fantastische Genre ausmacht. Dabei gliedert er das Fantastische zwischen dem Unheimlichen auf einer und dem Wunderbaren auf der anderen Seite, die Grenzen zwischen den Begriffen bleiben jedoch fluid, transzendent, denn er definiert auch daraus die Kategorien des Unheimlich-Fantastischen und des Fantastisch-Wunderbaren. Diese Kategorien werden in diesem Abschnitt vorgestellt, wobei selbstverständlich die größte Achtung dem Unheimlichen gilt. Um zum Unheimlichen zu kommen, gilt es erst Todorovs Auffassung und Definition des Fantastischen zu erörtern.

Wenn in unserer Welt, die wir kennen, also einer Welt die keine Vampire, Sphinxen, Wehrwölfe oder Zombies hat, etwas passiert, das nicht mit den herkömmlichen Gesetzen dieser Welt zu erklären ist, steht der, dem es widerfahren ist vor der Wahl und muss sich entscheiden, ob dies nur eine Täuschung der Sinne, ein Produkt der Imagination, eine Illusion gewesen ist und die Gesetze der Welt Intakt bleiben oder es ist wirklich geschehen, dadurch wäre es von Mächten, die uns unbekannt sind, kontrolliert.⁵⁰ Bei diesem Punkt, wo man vor der Wahl, es wäre das eine oder das andere, steht, setzt Todorov den Punkt des Fantastischen: „The fantastic occupies the duration of this uncertainty. Once we choose one answer or the other, we leave the fantastic for a neighboring genre, the uncanny or the marvelous. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.”⁵¹ Hier haben wir es also auch mit einer Art der intellektuellen Unsicherheit zu tun, einer die Todorov nach von der Unsicherheit besteht, ob etwas eine Illusion ist oder etwas das unsere Gesetze der Natur übertrifft. Wenn es das Erste ist, dann fällt es in das Genre des Unheimlichen, wenn es das zweite ist, dann fällt es in das Genre des Wunderbaren. Doch diese Grenze lassen sich, wie die meisten Grenzen, nur schwer streng und rigid durch alle literarischen

⁵⁰ Vgl. Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S.25

⁵¹ Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S.25

Werke durchziehen. Deshalb führt Todorov auch die Kategorien des Unheimlich-Fantastischen und des Fantastisch-Wunderbaren ein. Daraus sieht man schon, dass das Fantastische aufgrund dessen wie eine Grenzlinie zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren erscheint. Wie Jentsch und Freud das Unheimliche beschrieben haben, beschreibt Todorov in seinem Werk das Fantastische als Moment, als Gefühl, als Erlebnis nicht an formale Kriterien gebunden, sondern sehr subjektiv. Doch er schafft es, drei Kriterien zur potenziellen Erzeugung dieses Gefühls zu beschreiben:

„First the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the event described. Second, this hesitation may also, be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a Character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work - in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations.

These three requirements do not have an equal value.⁵²

Dabei sind nach Todorov das Erste und das Dritte Kriterium ein Muss, während das Zweite optional ist. Alle drei Kriterien scheinen aber auch für das Unheimliche brauchbar zu sein. Denn wenn z.B. das Erste Kriterium nicht gegeben ist, kann die intellektuelle Unsicherheit über die Beseelung nie einsetzen, somit kann dieses Kriterium bestimmen, ob etwas unheimlich sein kann. Beim Zweiten sieht man auch anhand von Jentsch, wie wichtig das sein kann, z.B. beim Sinnesverlust, wodurch der Leser auch die von der Figur verspürte Orientierungslosigkeit miterlebt. Das dritte Kriterium muss auch gegeben sein, um überhaupt einen möglichen Weg zum Unheimlichen aufbauen zu können. Wenn schon Todorov die intellektuelle Unsicherheit hier ansetzt, was macht dann das Unheimliche für ihn aus? Um diese Frage zu beantworten, muss man erst Todorovs Begriff des Fantastischen definieren.

Für Todorov ist das Fantastische mit dem Begriff der *Hesitation* verbunden, unter welcher er die Zeit vor der oben erläuterten Wahl bezeichnet. „If he decides that the laws of reality remain intact and permit an explanation of the phenomena described, we say that the work belongs to another genre: the uncanny.“⁵³ Somit setzt für Todorov das Unheimliche dort an, wo

⁵² Ebd. S. 33

⁵³ Ebd. S 41

das Fantastische aufhört und zwar am Ende der intellektuellen Unsicherheit über die Gebundenheit der Geschehnisse an die Gesetze der Natur. Dabei bleiben sie beide im gewissen Rahmen des Übernatürlichen. Dieses bestätigt auch Johnson: „Tzvetan Todorov differentiates the uncanny from the marvelous when he explains that uncanny phenomena “may be readily accounted for by the laws of reason” although they “are, in one way or another, incredible, extraordinary, shocking, singular, disturbing or unexpected.”⁵⁴ Also werden die Ereignisse, obwohl die übernatürlich erscheinen, ihre rationale Erklärung am Ende finden, wenn das nicht der Fall ist, fallen sie in das Genre des Wunderbaren. Doch Erklärungen für die Ereignisse bekommt man nicht in jedem Werk, somit kann die Ambivalenz zwischen dem Unheimlichen und dem Fantastischen sehr lange erhalten bleiben. Eine weitere mögliche Problematik spricht Helene Cixous in ihrer Arbeit *Die Fiktion und ihre Geister* an: „Die Fiktion erweist sich zunächst als Reservat des Unheimlichen“⁵⁵, dabei meint sie, dass die Fiktion das Unheimliche als Reservat entweder abgrenzt, wie zum Beispiel in Märchen, wo man klar sehen kann, dass das Unheimliche nicht beunruhigend ist, weil es durch das Genre klar abgetrennt wird. Daraus kommt sie dann zur Schlussfolgerung: „Als Reservat des Verdrängten ist die Fiktion das, was sich der Analyse entzieht und sie also am stärksten anzieht. Allein der Dichter „weiß“, hat „die Freiheit“, das Unheimliche hervorzurufen oder zu hemmen.“ Hier sieht man eine klare Bekanntgabe, die besagt, dass das Unheimliche vom Dichter her in der Literatur erstellt werden und auch bei beliebigen zerstört werden kann. Er allein verfügt über diese macht, doch das Unheimliche, wie mehrmals schon in der Arbeit erwähnt worden ist, liegt auch stark beim Leser, denn das Unheimliche muss sich in ihm entfalten. Doch trotzdem behaltet auch Cixous recht, da der Dichter es in jedem Moment durch einen einfachen Satz wie „Dann ist er aufgewacht“ beenden kann. Wiederum muss der Dichter überhaupt erst das Unheimliche ermöglichen, somit kann behauptet werden, dass allein der Dichter die Möglichkeit zur Hervorrufung des Unheimlichen erstellen oder hemmen kann.

Die Grenzen zwischen den jeweiligen Genres können jedoch fluid sein, deshalb definiert Todorov, wie vorher erwähnt, zwei Subgenres. Das Subgenre des Unheimlich-Fantastischen definiert Todorov wie folgt: „Events that seem supernatural throughout a story receive a rational

⁵⁴ Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture*, S.16

⁵⁵ Cixous, Helene (2006): *Die Fiktion und ihre Geister*; S.58

explanation at its end. If these events have long led the character and the reader alike to believe in an Intervention of the supernatural, it is because they have an unaccustomed character. Criticism has described, and often condemned, this type under the label of "the supernatural explained"⁵⁶ Im letzten Satz können wir am besten dieses Subgenre festmachen, nämlich am "Das Übernatürliche erklärt". Dabei muss die *Hesitation* lang genug andauern, um in dieses Subgenre passen zu können. Wie solche Erklärungen zu Stande kommen können, erklärt Todorov anhand folgender Beispiele: „... accident or coincidence for in the supernatural world, instead of chance there prevails what we might call "pandeterminism" (an explanation in terms of chance is what works against the supernatural in" Ines de las Sierras"); next, dreams [...]; then the influence of drugs [...]; tricks and prearranged apparitions [...]; illusion of the senses [...] and madness as in Hoffmann's "Princess Brambilla."⁵⁷ Diese Erklärungen teilt er danach in zwei Gruppen von Ereignissen, nämlich real/imaginary und real/illusory. Der Unterschied ist, dass die Ersten gar nicht passiert sind und die zweiten durch Täuschung oder durchs Träumen entstanden sind. „Alltagserfahrung und Horrorerlebnis befinden sich in jenem ungelösten Spannungsverhältnis, das Todorov im Begriff der »Unschlüssigkeit« zum Kriterium für die phantastische Literatur erhoben hat.“⁵⁸ Dass aber dieses Spannungsverhältnis auf rein subjektiver Empfindung des Lesers bestehen kann, finden wir im nächsten Satz bestätigt, aber auch, einen großen Unterschied zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren:

„Thee uncanny realizes, as we see., only one of the conditions of the fantastic: the description of certain reactions, especially of fear. It is uniquely linked to the sentiments of the characters and not to a material event defying reason. (The marvelous, by way of contrast, may be characterized by the mere presence of supernatural events, without implicating the reaction they provoke in the characters.)“⁵⁹ Deshalb können das Unheimliche auch Ereignisse, die nie stattgefunden haben, konstituieren, weil das Empfinden des Unheimlichen auf der subjektiven Basis des Lesers liegt und deshalb sprechen auch die Theoretiker immer vom potenziellen Vorkommen des Unheimlichen. Eine Unheimlichkeitsgarantie gibt es nicht.

⁵⁶ Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S.44

⁵⁷ Ebd. S.45

⁵⁸ Coelsch-Foisner, Sabine: *Deutschland und Österreich* ; in: Hrsg. Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013):*Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 133

⁵⁹ Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S. 47

Einen sehr wichtigen Punkt, wo man Unsicherheit dem Leser überbringen kann, legt Todorov in die Hände der Hauptfigur: „Denn wie später Todorov, der sich explizit auf Sartre bezieht, knüpft er an das ausschlaggebende Element für die Phantastik die Struktur der Erzählung. In erster Linie ist es die Hauptfigur und deren Sicht in der Erzählung, die zu einer Identifikation führt“⁶⁰ Hier kann man auch eine Brücke zum Abschnitt bei Jentsch setzen, wo diese Möglichkeit zur Zerstörung des Unheimlichen, nämlich durch Schaffung von Klarheit in den psychologischen Verhältnissen, auch beschrieben wird. „Die »Helden« wundern sich nicht über das, was ihnen widerfährt, da sie auf eine passive Weise ihr Schicksal erfüllen. Das Phantastische wird dabei durch die Vernunft weder korrigiert noch erklärt“⁶¹ Genau um diese Unsicherheit beizubehalten und durch das Werk hindurch zu führen, ist es nötig, die Hauptfigur nicht reflektieren zu lassen, weil dadurch der Leser zu einer Entscheidung kommen könnte, ob etwas wirklich passiert ist oder nicht und damit würde die *Hesitation* durchbrochen werden.

Damit wird mit dem Zusammenhang zwischen dem Fantastischen und dem Unheimlichen abgeschlossen und es wird zu einem weiteren Element der Unheimlichkeit übergegangen. Am Beispiel von Edgar Alan Poes *The Fall of the House Usher* wird das zweite Element vorgestellt, nämlich die Grenzerfahrung. Dostoiievsky beschreibt dieses Element bei Poe als: " He almost always chooses the most exceptional reality, puts his character in the most exceptional situation, on the external or psychological level"⁶² Deshalb nennt man es eine Grenzerfahrung, weil das Ereignis so zugespitzt ist, dass es an der Grenze der Gesetze unserer Welt liegt. Bei Poes Novelle ist das der Gesundheitszustand der Schwester und des Bruders. Daraus definiert Todorov zusätzlich diesen Begriff, indem er ihn mit den Themen, die ein altes Tabu sind, verbindet. Als Beispiele nennt er noch: „scenes of cruelty, delight in evil, and murder“⁶³

Ein weiteres Motiv das Todorov behandelt ist das Doppelgänger Motiv, was sich als sehr fruchtbar bei Erzeugung des Unheimlichen erweist. Das angeführte Beispiel stammt aus dem Werk von John Dickson Carr *The Burning Court*, wo ein Zeuge behauptet, dass er die Mörderin durch eine Wand gehen sah, die vor 200 Jahren dort stand. Danach stößt der Ehegatte einer

⁶⁰ Hellersberg, Hendrik: *Frankreich* in: Hrsg. Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013): *Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. 166

⁶¹ Ebd. S.166

⁶² Dostoiievski zit. nach Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S. 48

⁶³ Ebd. S.48

jungen Frau auf ein Foto einer Frau, die zu den Nicht-Toten gehört, da sie wegen Mordes an ihrem Mann guillotiniert wurde. Diese Frau sieht aber seiner Frau gleich, doch zwischen dem Foto und der Gegenwart der Handlung liegen aber 70 Jahre. Später wird dieses jedoch als Ablenkungsversuch entlarvt, aber trotzdem finden wir darin Unheimlichkeitspotenzial.⁶⁴ Damit kommt die Abhandlung über das Unheimliche bei Todorov zum Schluss.

Was von Todorov in die Analyse mitgenommen werden kann, ist erstens der Begriff der *Hesitation*, der diese intellektuelle Unsicherheit kennzeichnet, welche meines Erachtens nicht nur für das Fantastische kennzeichnend ist, sondern auch als Konstituente für das Unheimliche betrachtet werden kann. Deshalb definiert er auch die Kategorie des Unheimlich-Fantastischen. Das zweite nützliche Merkmal ist die Abtrennung vom Wunderbarem und Unheimlichen, die uns das Unheimliche als etwas, das den Gesetzen unserer Welt gehört, betrachten lässt. Die dargestellten Kriterien für das Fantastische können gleichzeitig auf das Unheimliche übertragen werden. Grenzerfahrungen und das Doppelgänger Motiv sind auch Faktoren, die man in der Analyse betrachten sollte, genauso wie die vorher erwähnten Tabu-Themen. Bevor jedoch der theoretische Teil dieser Arbeit abgeschlossen wird, werden noch ein paar weitere Konzepte und Gedanken von anderen Autoren im nachfolgenden Kapitel vorgestellt.

2.4. Fazit der theoretischen Ansätze

Kein theoretischer Ansatz widerspricht dem vorhergehendem in seinen Kernaussagen, jedoch gibt es Unterschiede und Erweiterungen zum Begriff des Unheimlichen wie auch Unterschiede in der Bewertung verschiedener Merkmale in jedem Ansatz.

Der Ansatz von Jentsch liefert das erste Merkmal, das in die Analyse mitgenommen wird und zwar die intellektuelle Unsicherheit, jedoch wird dieser Begriff nicht streng auf die intellektuelle Unsicherheit über die Beseeltheit oder nicht-Beseeltheit von etwas begrenzt, sondern wird im weitesten Sinn verstanden und der Begriff der Orientierungslosigkeit wird ihm auch hinzugefügt. Der Perspektivenwechsel ist auch ein Merkmal, das in der Literatur durchaus ein Platz zur Erzeugung des Unheimlichen finden könnte, daher wird er auch nicht außer Acht

⁶⁴ Vgl. Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic* S. 51-52

gelassen. Dieser Perspektivenwechsel kann auf das Althergebrachte und Bekannte gerichtet sein, welches durch ihn unheimlich werden kann.

Freud erweitert den Ansatz von Jentsch, rückt die Kastrationsangst in den Mittelpunkt, jedoch negiert er nicht, dass die intellektuelle Unsicherheit unheimlich sein kann. Er behauptet, sie sei nicht im Kern und eher marginal. Das Hauptmerkmal des Unheimlichen, das Freud benennt, ist die Kastrationsangst, die im Verlust der Augen zu finden ist. Dieser Ansatz wird stark kritisiert und Freud wird unterstellt, dass er fragwürdige Motive zu einer solchen Analyse hätte, nämlich dass er den Diskurs und den Begriff des Unheimlichen für die Psychoanalyse gewinnen wollte, indem er die Kastrationsangst in den Mittelpunkt stellt. Jedoch räumt man ein, dass diese ein wichtiges Merkmal ist. Ein weiteres Merkmal, das Freud für das Unheimliche liefert, ist das Doppelgänger Motiv. Dieses Motiv beherbergt in sich schon das, was Jentsch zum Althergebrachten gesagt hat, jedoch wird es noch auf Menschen erweitert. Somit wäre hier eine Überschneidung von Jentsch und Freud zu setzen. Diese zwei Merkmale werden auch bei der Analyse in Betracht gezogen werden.

In Todorovs Ansatz steht der Begriff *der Hesitation* im Mittelpunkt. Diesen Begriff kann man mit dem Begriff der intellektuellen Unsicherheit bei Jentsch verbinden, weil beide eine Unschlüssigkeit voraussetzen, die bei Todorov über die Realität der Ereignisse und bei Jentsch über die Beseeltheit oder nicht Beseeltheit besteht. Beide Begriffe setzen auf eine undefinierbarkeit an und sobald diese entschlüsselt ist, ist die Unheimlichkeit vorbei. Zu dem definiert Todorov das Genre des Unheimlichen als etwas Fanatisches, das seine Erklärung innerhalb der geltenden Gesetze der Natur findet. Doch Unheimlich ist auch das Gefühl, bevor man zu dieser Erkenntnis kommt. Eine Erweiterung der Merkmale liegt im Begriff der Grenzerfahrung festgehalten, welche besagt, dass die Unwahrscheinlichsten und Unvorhersehbarsten Sachverhalte Unheimlich sein können, jedoch trotzdem innerhalb der Gesetze der Natur bleiben können. Als hilfreiches Mittel zu Erzeugung der Grenzerfahrung benennt Todorov Tabu-Themen. Diese Aspekte werden auch in die Analyse mitgenommen.

Die intellektuelle Unsicherheit, die Kastrationsangst, das Doppelgänger Motiv, die *Hesitation*, die Grenzerfahrung und die Definition des Begriffs selbst erscheinen als Hauptmerkmale des Unheimlichen in der Literatur diesen theoretischen Ansätze nach zu sein und auf diese Merkmal wird man in der Analysen achten. Hiermit wäre der theoretische Teil der

Arbeit abgeschlossen und mit einem so umrissenen Begriff des Unheimlichen wird die Analyse der *Nachstücke* begonnen.

3. Das Unheimliche in E.T.A. Hoffmanns *Nachtstücke*

Die Nachtstücke sind eine Sammlung von Erzählungen bzw. ein Erzählzyklus von E.T.A. Hoffmann. Entstanden in den Jahren von 1815 bis 1817, also lange vor dem ganzen Diskurs über den Begriff des Unheimlichen, der ausführlich im vorgehenden Teil der Arbeit vorgestellt wurde, wird er als sehr wichtig im Hinblick auf die unheimliche Literatur betrachtet, denn wie man schon sehen konnte, nimmt die erste Erzählung aus dem Zyklus eine Rolle in jedem Essay und in jeder Ausführung über das Unheimliche ein. *Der Sandmann* wird als Beispiel für die Merkmale des Unheimlichen in der Literatur von den Theoretikern im vorherigen Abschnitt der Arbeit benutzt. Somit wird auch nahegelegt, dass auch in anderen Erzählungen nach solchen Merkmalen zu suchen ist.

Der Erzählzyklus besteht aus zwei Teilen mit jeweils vier Erzählungen. Der erste Teil enthält die folgenden Erzählungen: *Der Sandmann*, *Ignaz Denner*, *Die Jesuitenkirche in G.*, *Das Sanctus*; im zweiten Teil sind das die: *Das öde Haus*, *das Majorat*, *das Gelübde* und *Das steinerne Herz*. Das Band findet anders als *Die Fantasiestücke* vom gleichnamigen Autor in der zeitgenössischen Literaturkritik kaum Beachtung und wird als bloßer Spuk bezeichnet. Interessant ist die Titelwahl des Bandes. Der Begriff stammt aus der bildenden Kunst und mit ihm sind zweierlei Werke gemeint. „Er bezeichnet Gemälde nächtlicher Szenen, die durch extreme Hell-Dunkel-Kontraste charakterisiert sind, aber auch schauerliche Darstellungen blutiger Gewalttaten und magischer Beschwörungen“⁶⁵ Von Jean Paul wird dann der Begriff in die Literatur übertragen und zwar auch mit den Bedeutungen, einer nächtlichen Tat oder eines grausigen Vorgangs im übertragenen Sinne.⁶⁶ Das Motiv der Nacht finden wir auch wieder in der Erzählung, wo jedes unheimliche Ereignis in der Nacht startet. Daher war Hoffmann der Erste, der diese zwei Bedeutungen verschmelzen lies: „Erst Hoffmann verband die verschiedenen Schichten des Begriffs unter starker Betonung der übertragenen Bedeutung.“⁶⁷ Damit wird eine weitere mögliche Brücke zum Thema der Arbeit gelegt, da das Nächtliche in einer Assoziationskette mit dem Unheimlichen zutreffend stehen kann.

⁶⁵ Neumeyer, Harald: *Nachtstücke*. Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke* in Callots Manier; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.46

⁶⁶ Vgl. Ebd. S. 46

⁶⁷ Steinecke, Harmut (2004): *Die Kunst der Fantasie*, S.261

Zu Hoffmanns Lebzeiten erhielt die Sammlung scharfe Kritiken im deutschsprachigen Raum, während es im Ausland auf sehr viele Lobestöße stieß. Als größter Name, der sich als Kritiker offenbarte, war Johann Wolfgang von Goethe, welcher dieses Werk als „Nicht der Kritik wert“ bezeichnet. „Es ist unmöglich, Märchen dieser Art irgendeiner Kritik zu unterwerfen; es sind nicht die Gesichte eines poetischen Geistes, sie haben kaum so viel scheinbaren Gehalt, als den Verrücktheiten eines Mondsüchtigen allenfalls zugestanden würde; es sind fieberhafte Träume eines leichtbeweglichen kranken Gehirns, denen wir, wenn sie uns gleich durch ihr Wunderliches manchmal aufregen oder durch ihr Seltsames überraschen, niemals mehr als eine augenblickliche Aufmerksamkeit widmen können.“⁶⁸ Goethe geht soweit, dass er das Werk so abstuft, dass es nichts Weiteres wäre als die Ergüsse eines kranken Hirns, ohne jeglichen dichterischen oder poetischen Wert. Im Ausland war das nicht der Fall, deshalb kommt Steinecke zum Schluss: „Im Ausland würde das Werk überwiegend positiv gewertet, mit wohligem oder bewunderndem Schauern gelesen, in Deutschland hingegen häufig mit schroffer Abneigung besprochen oder ganz ignoriert.“⁶⁹

In diesem Abschnitt der Arbeit wird der Inhalt jeder Erzählung wiedergegeben und es wird sofort nach den unheimlichen Merkmalen gesucht und wenn diese vorhanden sind, werden sie auch anhand konkreter Beispiele aus dem Text vorgestellt. Nach den Analysen wird ein zusammenfassendes Fazit präsentiert, welches dann die Ergebnisse der Arbeit darstellen wird.

3.1. Der Sandmann

Der Sandmann ist die erste Erzählung im Erzählzyklus und generell ist sie auch eine der bekanntesten Werke von E.T.A. Hoffmann. Die Erzählung beginnt mit einem Brief von Nathanael an Lothar, dem Bruder seiner geliebten Klara. Im Brief schildert er seinen jetzigen Zustand und weshalb er sich so fühlte, wohl bewusst, dass es unfassbar scheinen könnte, denn der Grund seines trüben Zustands wäre die angebliche Wiedererscheinung Coppelius', dem gefürchteten und zum Sandmann geglaubten Freund von Nathanaels verstorbenem Vater. Seine Mutter erzählte ihm vom Sandmann, dass er die Augen des Kindes rausnahm, um seine Kinder, die im Mond lebten, zu füttern. Nathanaels Furcht wurde zu seiner Wirklichkeit, als er sich eine

⁶⁸ Goethe, Johann Wolfgang zit. nach Steinecke, Hartmut ; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke; Text und Kommentar* S. 949

⁶⁹ Ebd. S. 950

Nacht im Vaters Zimmer versteckte, um den Sandmann zu sehen. Es stellte sich heraus, dass Coppelius und Nathanaels Vater zusammen Alchemie betrieben haben und Nathanael in dieser Nacht ihre Experimente beobachtete und vom Coppelius entdeckt wurde, als Nathanael nach „»Augen her, Augen her!« rief Coppelius⁷⁰ aufschrie. Danach wollte Coppelius seine Augen nehmen, doch durchs Flehen seines Vaters ließ er es sein und verschob dafür Nathanaels Füße und Hände. Nach diesem angeblichen Ereignis wachte Nathanael in seinem Bett wieder auf, seine Mutter fragend, wo der Sandmann sei. Damit war das Ganze aber noch nicht vorbei. Ein Jahr später war Coppelius wieder vor der Tür und Nathanaels Vater betonte, es wäre das letzte Mal, dass er ihn besuchen würde. In dieser Nacht stirbt Nathanaels Vater: „lag mein Vater tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht.“⁷¹ Die Art, wie man den Vater aufgefunden hat, lässt auf ein misslungenes Experiment vermuten. Danach war Coppelius wieder verschwunden. Jetzt hätte Nathanael denselben Coppelius in einem Wetterglas Händler Coppola, der ihm an die Tür klopfte, wiedererkannt.

Auf seinen Brief antwortet seine Verlobte Clara, an die er falscherweise den Brief gerichtet hatte. Sie sichert ihm zu, dass dies alles, was er in seinem Brief geschildert hatte, nur in seinem Inneren vorgeht und das Coppelius und Coppola nichts miteinander zu tun hatten und er sich nur einbilden würde, dass Coppelius auch der Sandmann sei. Daraufhin antwortet Nathanael Lothar, dass er jetzt auch überzeugt sei, dass Coppola und Coppelius nicht dieselbe Person sind. Dies wurde ihm auch von seinem Professor Spalanzani bestätigt. Danach folgt ein Bruch und ein Erzähler übernimmt die Novelle, indem er sich als Nathanaels Freund vorstellt. Nathanael reist zurück zu Clara und Lothar und Coppola bleibt vergessen, obwohl er Nathanael zum Mystizismus führt den Clara verabscheut, bis Nathanael ein Gedicht schreibt, worin er beschreibt, dass Coppelius ihre Liebe zerstören würde, ein Streit bricht aus und Nathanael spricht zu Clara: „Clara von sich stoßend: »Du lebloses, verdammtes Automat!«“⁷² Weswegen es fast zum Duell zwischen Nathanael und Lothar kommt, doch Clara kann es verhindern und die drei versöhnen sich wieder. Nach der Rückkehr wird er durch ein Feuer gezwungen, in eine andere Wohnung zu ziehen, woraus er einen direkten Blick auf Spalanzanis Haus und seine Tochter Olympia hat, in die er sich später verliebt. Bei einem seiner Besuche findet er Olympia Augen

⁷⁰ E.T.A. Hoffman (2004): *Der Sandmann*; S. 7

⁷¹ Ebd. S. 10

⁷² Ebd. S. 21

los und erkennt sie wäre eine Puppe, während Coppola und Spalanzani streiten. Spalanzani nennt Coppola dabei Coppelius „- Coppelius - Coppelius, mein bestes Automat hat er mir geraubt“⁷³ und Nathanael erwürgt in Rage geratend fast den Professor. Nachdem sich herausgestellt hat, dass Spalanzani Olympia, einen Automaten als eine Person ausgab, muss er die Universität verlassen. Coppelius verschwindet wieder spurlos. Es wird hinzugefügt, dass viele Andere auch danach Angst hatten, dass ihre Geliebte wohl auch nicht ein Automat war. Nach dem sich Nathanael erholt hat und wieder genesen ist, wird er mit Lothar und Clara wiedervereint. Sie beschließen zu heiraten. An einem Tag stiegen sie auf einen Ratshausturm und von da sieht Nathanael durch Coppolas Perspektiv den Coppelius. Daraufhin hat er einen Wahnsinnsanfall, welcher zu Mordversuch führt, indem er Clara vom Turm stürzen möchte, als ihn Lothar davon hindert und er wieder Coppelius sieht, springt er selbst vom Turm. Die Erzählung endet abrupt. Man erfährt nur, dass nach mehreren Jahren Clara mit einem „freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten“⁷⁴ gesehen worden ist.

Dieses Werk gilt als Musterbeispiel des Unheimlichen in der Literatur, wie man schon sehen konnte, wird E.T.A. Hoffmann und seine Erzählung *Der Sandmann* in den Essays von Jentsch, Freud und Todorov erwähnt und wird als Vorlage genommen, um zu zeigen, wie das Unheimliche in der Literatur einen Platz findet. Im Folgenden werden solche Beispiele aus dem Werk aufgeführt.

Was die Wortbedeutung selbst angeht, erkennt man schon in den Briefen von Nathanael und Clara, „unheimlichen Spuk“ „Das unheimliche Treiben“ „unheimliche Macht“⁷⁵, was als Unheimlich bezeichnet wird: „Als zusammenfassende Charakterisierung für etwas als komplex, undurchdringlich und bedrohlich Dargestelltes.“⁷⁶ Diese Auffassung passt zu der, die schon in der Arbeit vorgestellt wurde. Später im Text stoßen wir auf noch eine Nuance der Bedeutung, nämlich als Nathanael Olympia trifft: „Mir wurde ganz unheimlich und deshalb schlich ich leise fort ins Auditorium“⁷⁷ Hier wiederum ist kein Ereignis gemeint, sondern das innere Gefühl,

⁷³ Ebd. S. 31

⁷⁴ Ebd. S. 35

⁷⁵ Ebd. S. 6; 12; 13

⁷⁶ de Rentiis, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.21

⁷⁷ Hoffman, E.T.A. (2004): *Der Sandmann*; S. 15

welches sich in diesem Moment festmachte. Doch auch bei Beschreibung des inneren Gefühls besteht keine Veränderung der Bedeutung des Unheimlichen. Im weiteren werden die Ansätze von Freud, Jentsch und Todorov an diesem Werk vorgestellt.

Jentschs Ansatz über die Beseeltheit eines Objekts/ eines Automaten ist selbstverständlich in der Figur der Olympia repräsentiert. Der Leser befindet sich im unklarem darüber, ob Olympia tatsächlich beseelt ist oder nicht, durch die Erzählung hindurch werden aber Andeutung über einen solchen Sachverhalt gemacht. Nathanael wird auch gewarnt z.B. durch Siegmund, doch er will nichts hören und es wird erst aufgelöst, als sie Tot/ leblos von Nathanael gefunden wird, der sich in der Mitte eines Streits von Spalanzani und Coppelius befindet. Der Leser kann Nathanaels Ablehnung der Möglichkeit, das Olympia nicht beseelt sei, bis zum bitteren Ende mitverfolgen, dabei erzeugt Nathanaels Ignoranz keine Unheimlichkeit, sondern verleiht Olympias Figur eine weitere Funktion und zwar, dass unsere Zweifel an Nathanaels Urteilsvermögen verstärkt werden, denn er lässt nicht Mal einen Zweifel zu und denkt sich nichts bei ihrer Kälte und Starre. Aber der Satz, in welchem es doch einen Effekt auf die anderen haben sollte, bringt uns wieder zur Frage der Beseltheit, den wenn Andere auch auf einmal Zweifel über die Beseeltheit der Geliebten hatte, ist der Effekt des Unheimlichen nicht auszuschließen, zudem noch Nathanael auch Clara als Automat bezeichnet und sie durch ihre Nuchternheit und Rationalität auch ein wenig mechanisch wirkt. Dieses Merkmal ist auch nicht außer Acht zu lassen, denn das abrupte und nur scheinbare *Happyend* lässt uns auch an Claras Gefühlen zweifeln, wenn auch nicht ihre Beseeltheit hinterfragen.

Schon am Beginn der Erzählung findet man, wie schon vorher erwähnt, Freuds Augenmotiv wieder, durch das Kindheitstrauma dargestellt, welches Freud mit der Kastrationsangst verbindet. „Die Identifikation von Coppola mit dem Coppelius aus der Kindheit, die der Student in seinem Brief vornimmt, wird damit verdoppelt: Denn Coppelius verweist auf den Sandmann, das Urbild, das Nathanaels Todesangst auslöst.“⁷⁸ Das Coppelius bei Nathanael diese Todesangst auslöst, hat dann zufolge, dass Nathanael fast nach jedem Ereignis, wo er ihn zu sehen glaubt, eine Art von Wahnsinnsanfall hat und danach erkrankt. Manchmal sind das leichtere Anfälle, wie als Nathanael ihn als Perspektivverkäufer wiedererkennt, manchmal sehr heftige, wie in der Nacht als er ihn als Sandmann sah oder nach

⁷⁸ Hohoff, Ulrich (1988): *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann* : Textkritik, Ed. Kommentar S. 278

dem Streit bei Spalanzani. „The Sand Man as a disturber of love in Nathanaël’s relation to his loved ones is the dreaded father at whose hands castration is expected”⁷⁹ Mit dem Sandmann ist hier Coppelius gemeint und tatsächlich erscheint er als konstanter und zuverlässiger Störer der Liebe in Nathanaels Leben. In der Kindheit erscheint er als Gegenpart seines Vaters, ja seine dunkle Seite scheint sogar durch Coppelius evoziert zu werden oder wenigstens zeigt sie sich im Bezug auf ihn. Später stört er das Verhältnis zwischen Nathanael und Clara, danach Nathanael und Olympia, um wieder am Ende Nathanaels und Claras Verhältnis zu zerstören.

Das Doppelgänger Motiv streckt sich durch die Erzählung hindurch und es scheint keine klare Lösung zu geben, zu dem löst Nathanaels zweiter Brief das folgende aus: „Subtil wird hier die Physik mit okkulten Praktiken assoziiert, und wenn Coppelius/Coppola eine unheimliche Doppelfigur bildet, so auch Spalanzani/Cagliostro. Die subjektive Perspektive des Briefes lässt den Lesenden wenig Distanz zu den damit verbundenen untergründigen Evokationen des Unheimlichen“⁸⁰ Coppelius/ Coppola wird nie klar aufgelöst und bleibt, bis zum Ende offen, somit durch das ganze Werk hindurch, eine intellektuelle Unsicherheit verursachend, die beim Leser Unheimlichkeit hervorrufen könnte. „In jedem Fall wird Coppelius als zugleich altbekannt und bedrohlich, vertraut und undurchschaubar charakterisiert und das Kind als durch die Erkenntnis, dass der Sandmann Coppelius sei, nicht beruhigt, sondern im Gegenteil vollends und endgültig beunruhigt.“⁸¹ Somit sind alle Aspekte des Unheimlichen in einer Figur enthalten, nämlich das Doppelgänger Motiv, intellektuelle Unsicherheit, das Althergebrachte, bekannte, aber gleichzeitig auch das Verdrängte, bedrohliche, undurchdringliche. Was eins der Gründe ausmacht, warum dieses Werk gerade als Musterbeispiel dient.

Am *Sandmann* sieht man die *Hesitation* von Todorov in der reinsten Form. Von Nathanaels Brief also dem bloßen Anfang der Erzählung wird die *Hesitation* mit der Geschichte von Nathanaels Nacht mit Coppelius eröffnet und der Leser wird schon da vor die Wahl gestellt, ob er Nathanael wirklich glauben möchte und denken, dass ihm ist das wirklich widerfahren ist oder das es nur ein Fiebertraum war, was auch stark indiziert, da nach jedem im todorovschen

⁷⁹ Ahumada, Jorge L.: *Freud’s “The Uncanny” and the “Leonardo”*. *Reassessing instinctual drives*, in: Hrsg. Bronstein, Catalina and Seulin, Christian: *On Freud’s “The Uncanny”* S.59

⁸⁰ Neumeyer, Harald (2015): *Der Sandmann*. *Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald(2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung* S.49

⁸¹ de Rentiis, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen*, S.34

Sinne Wunderbarem Vorfall Nathanael eine lange Erholungszeit durchgeht. Bis zum Ende werden neue Punkte zur Hesitation eröffnet. Selbst als Spalanzani Coppola als Coppelius bezeichnet könnte es nur ein Versprecher gewesen sein. Damit würde *der Sandmann* in das Genre des rein Fantastischem fallen, da diese Wahl bis zum Ende ambivalent bleibt, doch Olympia als Automat bricht das Ganze, da sie nicht zu den Gesetzen der Natur gehört. Damit würde das Werk im todorovschen Sinne in das Genre des fantastisch-wunderbaren fallen. Doch außerhalb von Olympia ist der Rest der Erzählung in diesem Moment der Wahl gefangen und bleibt bis zum Ende so. Die Grenzerfahrung wäre somit auch gegeben, durch Nathanaels starke Krankheiten und heftige Emotionen.

Die Unterschiede der drei Ansätze lassen sich leicht erkennen. Jentsch zufolge liegt der Kern des Unheimlichen in der intellektuellen Unsicherheit, welche sich in der Figur von Olympia, aber auch ein wenig in Clara manifestieren, diese Unsicherheit über Olympias Beseeltheit wird im Laufe der Erzählung geschlossen. Zweitens stellt Coppola/ Coppelius das Althergebrachte im Sinne von Jentsch dar, welches auch durch den Perspektivenwechsel trotzdem Unheimlichen bleibt. Jetzt sieht Nathanael den vermeintlichen Coppelius nicht mehr mit den Augen eines Kindes, jedoch führt dies zu keiner Veränderung des Gefühls in ihm. Dem Ansatz von Jentsch zufolge bliebe aber die Kastrationsangst und das Doppelgänger Motiv, die Freud einführt, außen vor. Diese führt dann Freud ein und geht einen Schritt weiter und behauptet, dass diese im Mittelpunkt des Unheimlichen stehen würden und die intellektuelle Unsicherheit nur eine kleine Rolle spielen würden. Im todorovschen Ansatz wäre keiner von diesen Punkten der Kern des Unheimlichen, sondern die Hesitation, die Unschlüssigkeit, ob sich Nathanael alles einbildet und das ganze ein Produkt seiner Fantasie und Krankheiten ist oder ob Coppelius wirklich auch Coppola ist und Nathanael heimsuchen kommt. In diesem Abschnitt kann man gut erkennen, wie sich alle Ansätze gegenseitig erweitern und auch komplementieren, anstatt ausschließend einander zu sein.

Wenn man die Punkte von Jentsch, Todorov und Freud zusammenzieht, würde eine mögliche Antwort, welche Merkmale im *Sandmann* Unheimlich sind, so lauten: "It is just this insecurity, this uncertainty about the object as the possible old and long familiar, which might be hiding behind the harmless façade, and returning after past banishment, that accounts for the

uncanny quality.”⁸² Die Kombination ist es, die die Qualität des Unheimlichen auf eine besondere Stufe abhebt. Gerade darum ist *der Sandmann* von E.T.A. Hoffman das glänzende Beispiel für das Unheimliche in der Literatur.

Abschließend zum *Sandmann* lässt sich nur betonen, dass diese Erzählung mit guten Gründen, da alle Merkmale aus ihren Ansätze im Werk vorhanden sind, als solche ein Musterbeispiel für das Unheimliche in der Literatur bezeichnet und von Jentsch, Freud und Todorov als solches auch ausgewählt worden ist.

3.2. Ignaz Denner

Ignaz Denner ist die zweite Erzählung im Erzählzyklus *die Nachtstücke* und die Einzige, die nicht spezifisch für dieses Band geschrieben wurde, sondern hinzugefügt worden ist. Von der Wissenschaft wird dieses Werk nur als solides Stück Unterhaltungsliteratur bezeichnet und von Walther Harich wird es sogar als „Niedergang der Hoffmann’schen Dichtkunst“⁸³ benannt. Weshalb dieses Werk gar keine Beachtung von der Wissenschaft bekam und immer außen vor blieb.

Die Handlung entwickelt sich um die dämonische Figur des Ignaz Denner, der sich bei Andres, einem Revierjäger in der Nähe von Fulda, erst als Freund und Helfer vorstellt als er einer Nacht von Andres Unterschlupf vom Sturm bekommt. In derselben Nacht rettet er Andres Frau, die schöne Giorgina, die aus Neapel durch Erlaubnis des Grafen zusammen mit Andres nach Fulda gezogen ist.

Anders als beim *Sandmann* haben wir es hier mit einem auktorialen Erzähler zu tun, somit wird die Perspektive und Glaubensfrage der Figuren anders ausgelegt, aber der auktoriale Erzähler hat stets den Andres im Mittelpunkt, somit bleibt die Figur von Ignaz trotz des auktorialen Erzählers für den Leser unerklärt und undurchschaubar. Gerade durch die Verfolgung der Gedankengänge der eigentlichen Hauptfigur des Revierjägers Andres werden von Anfang an viele Fragen über die Figur des Ignaz eröffnet. Andres’ innere Stimme ist die, die uns erst der Freude über den Wohltäter raubt, als ihm nach der Nacht, in welcher Ignaz das

⁸² Bouville, Valerie (2020): *The uncanny double in: Hrsq. Bronstein, Catalina and Seulin, Christian: On Freud’s “The Uncanny”* S.30

⁸³ Weitin, Thomas: *Ignaz Denner* in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S. 186

Leben von Giordina mit seinen Arzneimitteln rettet und den Morgen danach noch Andres Geld schenken wollte, sagt ihm Andres: „»Ach Herr«, erwiderte Andres, »verzeiht es, aber eine innere Stimme sagt mir, daß ich Euer unverdientes Geld nicht nehmen darf.“⁸⁴ Darüber hinaus wird vorher noch ein Merkmal des Unheimlichen eingeführt und zwar der von Freud bearbeitete böse Blick. „Anfangs hatte ihn der stechende, falsche Blick des Fremden abgeschreckt...“⁸⁵ So großzügige Hilfe von einem Fremden und die fragwürdige Motivation des angeblichen Kaufmanns lassen Andres in Unruhe, was auch den Leser ins Unbehagen versetzen kann, da der Leser sich mit dem frommen und ehrlichen Andres zu mitfühlen veranlasst fühlen kann. Somit kann man schon das erste Merkmal des Unheimlichen in dieser Erzählung festmachen. Die anhaltende Erwartung, welche wahren Motive der Ignaz Denner hat, ist auch ein zum Unheimlichkeitspotenzial beitragendes Rätsel genauso wie wiederholenden Besuche von Denner. „Bilden solche Wiederholungen wie auch die vielen Zufälle und Unwahrscheinlichkeiten Hauptmerkmale der Erzählung, so ist auch die Art der Vermittlung dunkler Vorahnung zur Schaffung bedrohlicher Atmosphäre charakteristisch“⁸⁶ Am bösen Blick, am störenden Lachen und durch die innere Stimme werden diese dunklen Vorahnungen zugespitzt und das Gefühl, das dabei entsteht, während man ein Unheil kommen sieht, jedoch es nicht mit Sicherheit behaupten kann, nennt man das unheimliche Gefühl.

Es dauert aber ein paar Jahre, bis sich herausstellt, dass der Ignaz Denner kein Kaufmann, sondern der Anführer einer gefährlichen Räuberbande in der Nähe von Fulda ist. Der Räuberkönig zwingt durch Erpressung den Andres ihm beim Raub zu helfen und dabei rettet Andres Ignaz Denner von der Gefangenschaft. Weshalb ihn der Ignaz später von der Schuld freispricht. Man glaubt sich, in Sicherheit zu befinden und „zu Hause angekommen zu sein“. Die Bande lässt aber keine Ruhe dem Andres und sein Haus wird überfallen, während er sich in Frankfurt befindet, dabei wird sein neun-monate alter Sohn auf brutale Weise von Ignaz Denner ermordet, die Frau und den anderen Sohn lässt er aber am Leben. Wieder tauchen Fragen über Denners Motivation auf, die übertriebene Art des Kindermordes wirft auch Fragen gleichermaßen wie das am Leben lassen von Giordina und dem anderen Sohn., während das

⁸⁴ Hoffman, E.T.A. (2004): *Ignaz Denner*; S. 40

⁸⁵ Ebd. S. 38

⁸⁶ Klestil, Matthias: *Ignaz Denner*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S. 53

unglückliche Ehepaar sich entschließt umzuziehen. Doch dies wird gestört durch Nachricht, dass der Graf von Vach in einem Raubüberfall getötet wurde und Andres wird verhaftet und des Mordes beschuldigt, obwohl er an diesem Tag in Frankfurt war, kann er dies leider nicht mit Zeugen bestätigen und wird durch die Aussagen von der Räuberbande zu Tode verurteilt. Das nächste Merkmal des Unheimlichen ist im folgenden Ereignis zu finden. Nachdem Andres erst nach Folter den Mord an den Grafen gesteht, erscheint ihm in der Nacht eine teuflische Gestalt, die die Züge des Ignaz Denners hat, aber nicht er sei. Diese Sequenz wird von Hoffmann gekonnt eingeführt, wie es auch Todorov beschreibt, um die *Hesitation* beizubehalten mit: „Man stärkte ihn, wie es nach erlittener Tortur gewöhnlich, mit Wein und er fiel in einen zwischen Wachen und Schlafen hinbrütenden Zustand.“⁸⁷ Es scheint, als bekäme der fromme Andres die Chance, seine Seele dem Teufel zu verkaufen, um sich von der Todesstrafe zu retten. Der Teufel hat ein geschrumpftes Gesicht und sah dem Ignaz Denner sehr ähnlich. Um diesen Handel abzuschließen, wurde von Andres verlangt, dass er das Blut seines ermordeten Kindes trinkt, was er sowieso als frommer Mensch ablehnt und sich mit einem Gebet an Gott wendet.

Im weiteren Verlauf der Handlung kommt die Geschichte dem Begriff der Grenzerfahrung ganz nahe und man kann auch behaupten, dass diese überschritten wird. Das Wahrscheinlichkeitsprinzip wurde schon überschritten, noch ein Beispiel dafür findet man im folgenden Ereignis. Am Tag der Hinrichtung wird Andres durch den Bankier aus Frankfurt gerettet, indem dieser bezeugt, dass Andres an diesem Tag bei ihm war. Denner gibt sich Ignaz Denner geschlagen und willigt ein, dem Teufel zu entsagen und alles zu gestehen.

Es stellt sich heraus, dass er der Sohn eines Giftmischers namens Trabacchio sei, der ein Wunderheiler in Neapel war, bis er als jemand, der angeblich im Bündnis mit dem Teufel steht, entlarvt worden ist. Von dem Vater hätte er alles erlernt, am wichtigsten das Zauberritual zur Verjüngung, wofür das Herzblut des eigenen Fleisches und Bluts nötig war, deshalb tötet Trabacchio seine Kinder, Ignaz dadurch, dass Giorgina seine Tochter war, tötet seinen Enkel und zwar im neunten Monat, damit wäre alles aufgedeckt. Das später Andres nochmal das Leben von Denner/ Trabacchio rettet, bleibt sehr merkwürdig und auf den ersten Blick nur durch seine Frömmigkeit zu erklären. Hierin kann man noch was anderes beim Andres, nämlich den „Willen

⁸⁷ E.T.A. Hoffman (2004): *Ignaz Denner*; S. 64

zur Untertänigkeit⁸⁸ feststellen, welcher sich auszeichnet durch die ganze Erzählung hindurch, erstens durch seinen Dienst für den Fürst, dann seine Frömmigkeit und dann noch seine Untertanigkeit dem Trabacchio. Die Erzählung endet mit Andres, der den Trabacchio erschießt, weil dieser im Begriff war, seinen neun Jahre alten Sohn zu opfern und mit dem Herauswurf des Kästchens, das er durch die ganze Erzählung aufbewahrte. Dieses Kästchen stellt sich als Motiv raus, denn es verfolgt den Andres von Anfang an und der unheimliche Spuk endet erst, als es in der Bergschlucht landet. Damit trägt es gewisse Ähnlichkeit mit Nathanaels von Coppola gekauftes Perspektiv, welches ihn seit dem Kauf durch die ganze Erzählung befolgt.

Die zweite Ähnlichkeit liegt in den Motiven der Märchen und Legenden. Wie im *Sandmann* hat man diesen auch im *Ignaz Denner*. Einige Beispiele wären der Blutzauber, Quellenberichten zufolge wäre der in der Volkssage weitverbreitet worden, dass Räuber und Diebe die Herzen kleiner Kinder aßen, um sich zu feien; Die Zahl neun, Freud verbindet diese mit den neun Monaten der Schwangerschaft.⁸⁹

Was den Wortgebrauch *Unheimlich* in der Erzählung selbst angeht, wird dieser Begriff nur zweimal gebraucht und zwar beide Male, um das Gefühl im Inneren zu beschreiben, einmal am Anfang, wo sich Andres nicht mit dem Ignaz Denner abfinden kann: „Ich kann mich mit diesem sonderbaren Kaufmann durchaus nicht befreunden, ja es ist mir in seiner Gegenwart oft ganz unheimlich zumute“⁹⁰ Und das zweite Mal am Ende als er sein Grab leer fand: „Andres fühlte in sich unheimlichen Unmut“⁹¹ In beiden Fällen ist es das innere Gefühl, das die Undruchdringlichkeit der empfundenen Bedrohung kennzeichnet.

Der Wiederholungsdrang und das Doppelgänger Motiv sind auch gegeben: „Ein Wiedergängerpaar wie Coppelius/Coppola entsteht auch aus dem Vater/Sohn-Verhältnis Trabacchio/Denner. Nur ist es in der zweiten Erzählung der Nachtstücke nicht die Imagination des Protagonisten, sondern die tatsächliche Handlungsebene, auf der sich das Geschehen abspielt, wobei das Moment psychologischer Profilierung eher in den Hintergrund tritt“⁹² Ein

⁸⁸ Fühmann, Franz zit. nach Steinecke, Harmut; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke; Text und Kommentar* S. 981

⁸⁹ Vgl. Steinecke, Harmut; in: Hoffmann, E.T.A (2009).: *Nachtstücke; Text und Kommentar* S. 984

⁹⁰ Hoffman, E.T.A. (2004): *Ignaz Denner*; S. 45

⁹¹ Ebd. S. 83

⁹² Weitin, Thomas: *Ignaz Denner* in: Kremer, Detlef (2009): E.T.A. *Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S. 187

großer Unterschied zum Sandmann ist aber, dass Anders die ganzen Vorgänge nicht nur nicht reflektierend über sich ergehen lässt, sondern seine Gedankengänge dem Leser offenbart werden und man seine Motivation klar verstehen kann.

Jentsch' Begriff der intellektuellen Unsicherheit findet auch seinen Platz in dieser Erzählung, jedoch nicht direkt wie es bei Olympia der Fall ist. Man fragt sich vielmehr, ob der Ignaz Denner überhaupt zur menschlichen Welt gehört oder er ein übernatürliches Wesen ist, als das wir über seine Beseeltheit zweifeln. Das Werk bleibt an der Schwelle der Entscheidung stehen, denn wenn man es wunderbar klassifizieren würde, würde das bedeuten, dass wir alles dem Denner/ Trabacchio glauben würden, als unheimlich wäre es nicht eindeutig zu klassifizieren, somit wäre dieses Werk bei Todorovs Ansatz als durch und durch Fantastisches zu bezeichnen. Durch dieses Spiel mit Wein, Traum, Rausch und Ermüdung lässt Hoffmann immer die Tür offen, um zu einer logischen und plausiblen Erklärung, welche die übernatürlichen Mächte ausschließen würde, genauso wie im *Sandmann* zu kommen. „Ebenso drängt die Allgegenwart der dämonischen Kräfte die möglichen psychologischen Erklärungen zwar zurück, aber verdrängt sie keineswegs ganz.“⁹³ Dieses *keineswegs ganz* lässt uns schwanken, somit wäre die Erzählung noch im *todorovschen* Sinne im Genre des Fantastischen, da der Limbo Zustand zwischen der Dämonenwelt und der Welt der natürlichen Gesetze erhalten bleibt. Viele Elemente erweisen das Unheimlichkeitspotenzial, wie es schon in diesem Kapitel dargestellt worden ist. Jedoch ist es wichtig zu betonen, dass es auch ein neues Merkmal einführt, nämlich die am Anfang erläuterte, die böse Vorahnung. Ein Merkmal bleibt unberührt und zwar die Kastrationsangst, welche in diesem Werk nicht zum Vorschein kommt und keinen Gebrauch hat. Somit würde dieses Werk auch einen Widerspruch entgegen dem freudschen Ansatz bilden, da nicht nur die Kastrationsangst nicht im Mittelpunkt steht, sondern sie überhaupt nicht vorhanden ist. Damit wäre die Analyse abgeschlossen.

⁹³ Steinecke, Harmut; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke; Text und Kommentar* S. 981

3.3. Die Jesuiterkirche in G.

Nicht anders wie auch in den ersten zwei Erzählungen beinhaltet diese auch eine Rahmenerzählung. Den Unterschied zu den vorherigen Rahmen bildet wohl, dass die gegenwärtige Handlung der Erzählung nur wenig mit dem eigentlichen Kern der Geschichte zu tun hat. Jedoch erfüllt sie auch eine wichtige Funktion, nämlich der Kontext der Binnengeschichte und die Motivation des weiteren Geschehens ist in ihr erhalten. Der Reisende ist gezwungen, in G., wahrscheinlich Glogau⁹⁴ zu bleiben, trifft sich dort mit einem Jesuitenprofessor, der seinen Widerpart in der Kunst- und Lebensanschauung darstellen wird. Durch Zufall sieht er auch den Maler Berthold, wessen Lebensgeschichte den Kern der Erzählung ausmacht, ohne diese wäre die Erzählung nur eine Diskussion zwischen zwei Fremden Kunstliebhabern gewesen. Diese Diskussion kennzeichnet die ganze Erzählung: „bestimmen Grundsatzfragen zum prekären Weltverhältnis der Kunst und des Künstlers in der Spannweite von Künstlerweihe bis zum Wahnsinn die Erzählung“⁹⁵ Dabei beläuft sich die Diskussion auf die Frage des Inneren gegen das Äußere, das göttliche, erhabene gegen das technische und mathematische. Der Reisende beteuert, dass aus dem Inneren Kunst und Inspiration kommen sollen, wären der Professor und der Maler anderer Meinung sind.

In der Binnengeschichte wird dann klar, dass Berthold auch ein Enthusiast wie der Reisende war, jedoch trieb ihn dieser in den Wahnsinn. Er war ein überaus talentierter Maler, der von Deutschland nach Italien zog, um dort seine Art zu verfeinern und weiterzuentwickeln. Dabei stößt er von Krise zu Krise hin, erstens sucht er nach seiner Künstleridentität, Natur- oder Historienmaler, danach denkt er, dass er nur die Technik besitzt jedoch nicht das Innere für die Kunst und will aufgeben, jedoch findet er sich bei einem Naturmaler wieder und es scheint, dass er die Krisen überbrücken wird, doch ein alter Mann bringt ihn durch seine Kommentare wieder zu Selbstbefragung, denn ihm fehle immer noch das Tiefe im Inneren in seinen Bildern. Berthold wendet sich wieder nach Innen und befragt sich selbst, im Traum beginnt ihm dieses fehlende Glied, als ein Licht zu erscheinen und alle sammeln sich um dieses Licht. “In einer konsequent produktionsästhetischen Abwendung vom Nachahmungsbegriff wird Berthold auf eine nach

⁹⁴ Vgl. Schneider, Sabine: *Die Jesuiterkirche in G.*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.56

⁹⁵ Ebd. S. 56

innen gewendete Visualität der Einbildungskraft verpflichtet, die zur Schau göttlicher Ideen befähigte“⁹⁶ Er verzweifelt, da er doch so nahe ist, endlich zum göttlichen, zum Inneren durchzubrechen und da erscheint sie ihm in der Gestalt einer wunderschönen Frau. Er ist entzückt und malt gleich Bilder. Das Blatt hat sich endlich gewendet, doch danach wird das Königreich Neapel von den Franzosen belagert und in der Bevölkerung brechen Krawalle aus, die tödlich für die verbleibende Adelsschicht enden, jedoch kann er die Prinzessin, durch Zufall zu ihr geführt, retten und flieht mit ihr nach Deutschland, wo sich ihre Liebe entfalten wird. Das Innere, das er endlich gefunden hatte, verliert er wieder und beschuldigt seine Frau und sein Kind deswegen. „Die Heirat ist jedoch Verrat an der Kunst und zieht den Verlust des Künstlertums nach sich.“⁹⁷ Mit der Heirat ist hier natürlich die Heirat vom göttlichen Ideal gemeint, was anscheinend unerreichbar bleiben sollte, damit es als Inspiration erhalten bleiben kann. Er nähert sich wieder dem Wahnsinn und hier setzt wieder das Unheimliche in der Erzählung an. „Der immer mehr in mein Innerstes hereinzehrende Gram, erzeugt von stets getäuschter Hoffnung, wenn ich immer vergebens Kräfte aufbot, die nicht mehr mein waren, versetzte mich bald in einen Zustand, der dem Wahnsinne gleich zu achten war“⁹⁸ Die Familie zieht weg und das nächste Mal wird Berthold, ohne Kind und Frau gesehen, was uns befürchten lässt, dass er seine Frau und sein Kind ermordet hat. Als der Ich-Erzähler Berthold darauf anspricht „„Rein sind diese Hände vom Blute meines Weibes, meines Sohnes! Noch ein solches Wort, und ich stürze mich mit Euch hier vom Gerüste herab““⁹⁹ Auch der Professor würde ihm keine solche Tat zutrauen. Nach einem halben Jahr verschwindet Berthold, nachdem er sehr heiter war und sein Gemälde vollendet hatte, man findet seinen Stock unweit der Oder und glaubt, er hätte Suizid begangen.

Das dunkle Geheimnis über das Schicksal seiner Frau und seines Kindes bleibt aber offen. Dass er das Gemälde beenden konnte, suggeriert aber, dass die eventuell verstorben sind, denn seine Gabe schien gebunden an seine Frau zu sein oder glaubt er das zumindest und somit wirts zu seiner Realität. „Auch hier jedoch steht eine geheimnisvolle Macht im Hintergrund, die

⁹⁶ Schneider, Sabine: *Die Jesuiterkirche in G.*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.58

⁹⁷ Scherer, Stefan: *Künstler / Außenseiter*; in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S. 510

⁹⁸ Hoffman, E.T.A. (2004): *Die Jesuiterkirche in G.*, S.106

⁹⁹ Ebd. S.108

Entfaltung und Verlöschen von Bertholds Künstlertum bewirkt.“¹⁰⁰ Dadurch das alles offen bleibt, behält die Erzählung bis zum Ende das Unheimliche bei, obwohl es anders als in den ersten zwei Erzählungen lange dauert, bis es überhaupt ansetzt, es setzt erst in der Vorgeschichte von Berthold und zwar auch dort erst nachdem er, seine Gabe zu verlieren, scheint. Diese Offenheit gehört auch zum Merkmal der dunklen Vorahnung, welche ein dunkles Ereignis suggeriert. Die Figur von Berthold hilf dabei, diese zu verstärken und Ähnlichkeiten mit Nathanael sind auch ein Faktor dabei.

Ähnlichkeiten mit Nathanael sind unübersehbar, der Künstler, der in sich schaut, um das Erhabene zu finden, um das Ideal darzustellen, ist für die beiden das Wichtigste im Leben. Berthold trachtet genau wie Nathanael nach der Liebe aber auch gleichzeitig nach dem künstlerischen Ideal. Jedoch beide scheinen deswegen psychisch zu zerfallen und wahnsinnig zu werden.

Die zweite Überschneidung findet man im Motiv des gefährdeten Blicks: „Neben dem prominenten Motiv des gefährdeten Blicks im Sandmann zählen dazu auch das verhängte Gemälde Bertholds in der Jesuiterkirche in G., welches dessen unvollendete Vergangenheit insistieren lässt...“¹⁰¹ Hier könnte man nach Freuds Thesen den Verlust der malerischen Gabe als Ersatz für die Kastrationsangst deuten, welche ihn genau wie Nathanael zum Wahnsinn führen würde. Diese künstlerische Gabe, die Berthold als das Göttliche ansieht, ist sein ganzes Dasein, ohne sie fühlt sich Berthold als Nichtsnutz und daher hängt an dieser Gabe so viel von seiner Lebensenergie, was auch in der Erzählung dargestellt wurde. Diese Gabe erscheint in der Figur der Prinzessin, jedoch schwindet diese, sobald er sie heiratet, daher bleibt die Möglichkeit, dass Berthold etwas mit dem Verschwinden seiner Frau und seines Kindes zu tun hat, offen, verstärkt durch die Beendung des Gemäldes und Bertholds vermeintlichem Suizids am Ende der Erzählung.

Die intellektuelle Unsicherheit ist in dieser Erzählung eine ganz andere, als die die Jentsch gemeint hatte. Hier hat man es mit einem offenen Ende zu tun, einer nicht Klarstellung des Schicksals der Prinzessin und dem Kind von Berthold, genauso wie seiner. Im todorovschen Sinne ist die Erzählung überhaupt nicht zu analysieren, da sie weder unsere Naturgesetze

¹⁰⁰ Steinecke, Harmut: *Jesuiterkirche in G*; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 990

¹⁰¹ Weitin, Thomas: *Nachtstücke* in: Kremer, Detlef (2009): E.T.A. *Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S. 166

überschreitet, noch diese Überschreitung in Frage kommen würde, somit wäre auch die *Hesitation* in diesem Werk unauffindbar. Die Erscheinung des göttlichen Ideals wäre der einzige Punkt, wo diese in Frage käme, doch sehr stark sind die Zweifel schon von Beginn an, werden auch wenig später bestätigt, dass es keine göttliche Erscheinung war. Damit wären die unheimlichen Merkmale in dieser Erzählung nicht zu finden, bis auf Freuds Ansatz der Kastrationsangst und der dunklen Vorahnung als Ausnahmen, welche dann das einzige Unheimliche in der Erzählung bilden, was aber genügt um den unheimlichen Moment im Werk zu erzeugen und dank dem offenen Ende, bleibt dieses auch nach dem Lesen erhalten. Dies ergibt dann ein sehr wichtiges Resultat, was bezeugt, dass nur wenige Merkmale des Unheimlichen ausreichen, um Unheimlichkeit in einer Erzählung zu erreichen.

3.4. Das Sanctus

Bis jetzt waren es ein Dichter, ein Maler und jetzt wird die Stimme der Sängerin Bettina zum Mittelpunkt der Erzählung. Diese Stimme hätte sie nämlich beim Verlassen der Kirche zur Zeit des Sanctus verloren: „Als Vorbild für Bettina könnte Hoffmanns Bekannte Elisabeth Marcuse gedient haben, die nach einem kirchlichen Gesangsvortrag ihre Stimme verloren hatte, was nach Hoffmanns Interpretation darum geschehen sei, weil sie beim Sanctus die Kirche verlassen habe“¹⁰² Die Erzählung selbst wird in medias res mit einem Gespräch zwischen einem Arzt und einem Kappellenmeister, der vom Arzt verlangt, dass er die Sängerin, wenn er sie nicht heilen kann, vergiften soll. Der Arzt verteidigt seine Nichtheilung der Sängerin, dadurch dass er behauptet, dass die Ursache ihrer Leiden nicht physisch, sondern psychisch ist. Das ist der Punkt, wo sich der reisende Enthusiast einschaltet und eine Binnengeschichte als mögliche Auflösung Bettinas Krankheit präsentiert, welche der Arzt nicht hören möchte, aber der Kappellenmeister zeigt sich sehr interessiert, zusätzlich weil er denkt, aus der Geschichte eine Oper machen zu können. Die Geschichte ist über den letzten Feldzug gegen die Mauren und die Eroberung Granadas. Während der Belagerung wird nach einer Schlacht Zulema, eine maurische Sängerin, festgenommen und lässt sich zum Christentum bekehren. Sie hätte genau wie Bettina ihre

¹⁰² Knöferl, Eva: *Das Sanctus*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.59

Stimme, beim Verlassen der Kirche zur Zeit des Sanctus verlassen. Als später Granada endlich kapituliert, singt Zulema ihre Mauren in die Kirche führend ein letztes Mal und danach stirbt sie vor Isabella und Ferdinand. Die Erzählung endet mit der Genesung von Bettina, die diese Binnenerzählung heimlich mitgehört hat.

„Das Nächtliche ist in diesem Werk nicht als Entsetzliches und Bedrohliches ausgeprägt, sondern nur als rätselhafte, unerklärliche Erscheinung.“¹⁰³ Damit wurde schon Steinecke zufolge beschrieben, dass das Unheimliche den Weg in diese Erzählung nicht finden kann. Höchstens kann der Stimmenverlust als etwas unheimliches gedeutet werden, doch es wird abgeschärft dadurch, dass die Sängerin mit voller Stimme sprechen kann, was aber auch wiederum es zum Unerklärlichen abhebt. Da man aber keine Bedrohung fühlt, wird das Unheimliche nur zur Randerscheinung, da von keinem anderen Merkmal die Rede sein kann. Vielmehr steht im Mittelpunkt die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft, sowie auch die psychologischen Krankheiten, für denen Heilung Hoffmann den Dichter kompetenter als den Mediziner einstuft. Das Ende der Erzählung kann als Bestätigung dienen, dass Hoffmanns Absicht, die Freiheit der Kunst zu betonen, war: „Dieser Umstand könnte als humoristische Einkleidung des Kerngedankens der romantischen Autonomieästhetik interpretiert werden, der die Freiheit der Kunst von allen institutionellen (und auch religiösen) Bindungen einfordert.“¹⁰⁴ Unter dem Umstand ist gemeint, dass Bettina am Ende weder in der Kirche, noch in irgendeiner anderen Institution singt.

3.5. Das öde Haus

Wie Titel schon suggeriert, steht das Haus als Leitmotiv der Erzählung im Mittelpunkt der ganzen Ereignisse. Durch die Rahmenöffnung erfährt man schon, dass uns Theodor von etwas Wunderlichem berichten wird, wo auch sofort der Unterschied zum Wunderbarem thematisiert wird. Auch besprochen wird die Sehergabe: „... die Fähigkeit, im Gewöhnlichem das Außerordentliche zu sehen.“¹⁰⁵ „Sie ermöglicht es ihm, signifikante Begebenheiten zu

¹⁰³ Steinecke, Harmut: *Sanctus*; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 997

¹⁰⁴ Knöferl, Eva: *Das Sanctus*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.61

¹⁰⁵ Steinecke, Harmut (2004): *Die Kunst der Fantasie*; S.298

beobachten, die andere nicht erfassen können.¹⁰⁶ Wie angedeutet, erzählt seinen Freunden Theodor die Geschichte vom öden Haus und seine Erfahrung mit ihm.

Er fühlte sich durch die Alleen durch bis zum öden Haus in der Residenzstraße angezogen. Er beginnt, das Haus jeden Tag zu beobachten und sich die merkwürdigsten Dinge über das Haus auszumalen. Eines Tages sieht er dann durch seinen Operngucker im Fenster des Hauses die Hand einer jungen Frau. „Erstarrt blieb ich stehen, ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres, unverwandt blickte ich herauf nach dem verhängnisvollen Fenster, und wohl mag ein sehnsuchtsvoller Seufzer meiner Brust entflohen sein.“¹⁰⁷ Theodor scheint schon in dem Bann des Hauses zu stehen, jeden Tag beobachtet er es und denkt sich dabei alles Mögliche aus. Der scheinbare Arm hegt Misstrauen beim Leser, da schon angedeutet wurde, dass Theodor sich wünscht etwas zu sehen, aus dem Wunsch könnte, dann die Illusion durch den Operngucker festgemacht werden. Später in der Bäckerei erfährt er vom Bäcker, dass das Haus einer Gräfin gehörte und dass in ihm nur ein alter Verwalter mit seinem Hund wohnte. Der Bäcker behauptet auch, dass es im Haus spuken würde, dass er verschiedene Stimmen hören würde, jedoch beteuert der Verwalter, dass es im Haus nicht spuken würde. Theodor träumt von einer Frau. Im Fenster sieht er wieder die Frau, seines Traums, doch sie scheint todstarre Augen zu haben. Hier springt sofort die Assoziation zu Olympia und ihrem starren Blick. „die Täuschung eines lebhaft gemalten Bildes wäre möglich gewesen, hätten sich nicht Arm und Hand zuweilen bewegt.“¹⁰⁸ Als er aber einen Taschenspiegel von einem italienischen Straßenverkäufer kauft, wird seine Wahrnehmung verändert: „...in den schärfsten deutlichsten Zügen die holde Engelsingestalt meiner Vision...“¹⁰⁹

Die Ähnlichkeit mit Nathanael ist unübersehbar, die sensible Natur des Theodors, die wunderschöne Frau mit dem starren Blick im Fenster, ein Perspektiv in diesem Fall ein Spiegel, der die ganze Wahrnehmung verhindert, der italienischen Straßenverkäufer und das Evozieren eines Kindheitstraumas, welches auch bei Nathanael eintritt, nach der Begegnung mit einem italienischen Straßenverkäufer. „der Spiegel Theodors [...] sie alle markieren visuelle

¹⁰⁶ Gaderer, Rupert: *Das öde Haus*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.61

¹⁰⁷ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das öde Haus*; S.129

¹⁰⁸ Ebd. S. 135

¹⁰⁹ Ebd. S 136

Darstellungstechniken, über die Hoffmann die Unfälle der Aufklärung im ständigen Übergang von Sehen und Erzählen in den Blick nimmt.¹¹⁰ Das Kindheitstrauma, das er wieder durchlebt, stammt genau wie Nathanaels aus der Volkssage. Es besagt, dass wenn Kinder nachts in den Spiegel zu lange schauen, zeigt sich ein schauriges Gesicht, welches dann die Augen der Kinder erstarren lässt. Das hätte Theodor durchlebt und danach in Ohnmacht gefallen und stark erkrankt. Die Verbindung und Ähnlichkeit von Theodor und Nathanael ist auch in diesem Vorfall zu beteuern, wo aber diese Erzählung vom Sandmann abweicht, ist die Erzählperspektive: „Schließlich erlaubt die Ich-Erzählung die psychologische Ausleuchtung der Gedanken und Motive des Helden...“¹¹¹ Diesen Einblick bekommen wir bei Nathanael nicht, deshalb kann man hier von einer Unheimlichkeitsabnahme sprechen, wobei eine große Verdichtung der unheimlichen Elemente in dieser Szene zum Vorschein kommt. „Die Fähigkeit des wahrnehmenden Subjekts vom unreflektierten Anwenden der Denkform zum reflektierenden Wahrnehmen und Denken überzuwechseln, ist bestimmend sowohl für die Intensität des psychischen Zustands, das mit „unheimlich“ überschrieben werden kann, als auch für den (verbalen bzw. nonverbalen) Umgang mit diesem Zustand.“¹¹² Somit ist die Selbstdiagnose und der Gang zum Arzt und die Beichte, eine Art von erlösendem Faktor des Unheimlichen, jedoch ist die Ernsthaftigkeit des Arztes auch zur Unheimlichkeit beitragend, da er durch seine Ernsthaftigkeit dem angeblichen Spuk Gewicht verleiht, welches ihn dann näher an das Unheimliche im todovorschen Sinn rückt und man die Ereignisse schwieriger Theodors Einfallsreichtum zuschreiben kann.

Fließend eingebaut in die Erzählung ist die Diskussion über den Magnetismus, der Theodor beiwohnt. „Gibt es geheimnisvolle tätige Kräfte, die mit bedrohlichen Angriffen auf uns zutreten, so kann uns dagegen nur irgendeine Abnormität im geistigen Organismus Kraft und Mut zum sieghaften Widerstande rauben.“¹¹³ So wird eine natürliche Verteidigungslücke gegen den Magnetismus und dem fremden Einfluss eröffnet, welche wir bei Nathanael und Theodor an ihren fixen Ideen und der Veranlagung zum Fantastischen deuten können, welche mit geistiger Krankheit grenzt, bei Nathanael auch in diese überfließt. „Das Motiv des bezwingenden Blicks,

¹¹⁰ Weitin, Thomas: *Nachstücke*; in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S.165

¹¹¹ Steinecke, Harmut: *Das öde Haus*; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 1006

¹¹² de Rentiis, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen* S.102

¹¹³ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das öde Haus*; S.143

das sich im englischen Verb to mesmerize erhalten hat und so in die Alltagspsychologie eingegangen ist, wird hierbei vielfach variiert. [...] Das öde Haus (1817) [...] steigern diese Konstellationen noch, indem sie experimentell das Geschlechterverhältnis umkehren und Magnetiseurinnen auftreten lassen, die allesamt für die Überschreitung ihrer ›natürlichen‹ Frauenrolle bestraft werden.¹¹⁴ Bestraft wird sie die Gräfin von Z., welche sich herausstellen, in dem öden Haus lebt und ihr Wahnsinn für den Spuk verantwortlich ist. Bevor sich Theodor von der Diskussion über den Magnetismus abwendet, hört er noch eine Erzählung über einen Obristen, der am selben Tag wie seine Geliebte, vom Nervenschlag stirbt. Durch die Geschichte motiviert begibt sich Theodor zum öden Haus, um endlich die Mysterie aufzuklären.

Im öden Haus angekommen wird er von einer ihm erscheinenden jugendlichen Frau mit ausgebreiteten Armen auf ihn zulaufend und mit dem Worten: „Willkommen süßer Bräutigam“¹¹⁵ empfangen. Als sie nähergekommen war, bemerkte er ihr altes und wahnsinniges Gesicht, doch er blieb erstarrt und konnte sich nicht bewegen, jedoch wird er vom alten Verwalter gerettet, indem er der Alten einen Peitschenschlag androht. Von ihm wird er gebeten, das ganze Ereignis zu verschweigen, damit er nicht arbeitslos wird. „Momente des Magnetismus kennzeichnen u. a. die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Angelika und Theodor“¹¹⁶ Der Magnetismus bietet sich als Erklärung Theodors Besessenheit vom öden Haus und der alten Frau, die ihm als junge Frau erscheint. Eines Abends bei Gesellschaft lernt er Edwine von S. kennen, welche optische Täuschung ausgeschlossen, wie das Ebenbild aus dem Spiegel aussieht. Danach erfährt er die ganze Geschichte von Angelika von Z., der wahnsinnigen Frau im öden Haus, welche durch die Hilfe einer Zigeunerin den Grafen von S., der ihre Schwester heiratete, obwohl er in Angelika zuerst verliebt war, verzauberte und ihn so als Geliebten wiedergewann. Der Graf starb im öden Haus vom Nervenschlag. Die Verbindung wird von der schon erzählten Geschichte vom Obristen und Graf von S. durch den plötzlichen Nervenschlag erstellt, eine Frau stirbt, die andere verfällt dem Wahnsinn. Das entführte Kind wird nie wiedergefunden. Die Frau, die zunächst Edwine genannt wird, ist eigentlich Edmonde. Dieses Kind stammt von der

¹¹⁴ Barkhoff, Jürgen: *Magnetismus, Mesmerismus, Somnambulismus, Hypnose*; in: Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013): *Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch*, S. S.416

¹¹⁵ Hoffman, E.T.A. (2004):: *Das öde Haus*; S.145

¹¹⁶ Neumeyer, Harald: *Nachtsücke. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.46

Beziehung von Angelika und dem Grafen und wurde der Gabrielle als ihr einzelnes untergeschoben.

„Die Binnenerzählung vernetzt Elemente aus der Kriminalliteratur mit den zeitgenössischen Diskursen der Optik und der Psychiatrie, nicht ohne diese ironisch zu verstellen.“¹¹⁷ Viele Deutungsmöglichkeiten bleiben offen, denn nichts wird wirklich bestätigt, nur Andeutungen und Verbindung sind möglich. Genau wie im *Sandmann*.

Diese Erzählung trägt die wesentlichen Züge des Unheimlichen in sich. Dass Hoffmann ein Meister der Erzeugung des Unheimlichen ist, wird auch in dieser Erzählung bestätigt. Der Reihe nach wird der Erzähler Theodor als Geisterseher von seinen Freunden genannt, welches er auch selber zugibt. Schon mit diesem Zug hat Hoffmann in die todorovsche *Hesitation* fürs ganze Werk vorbereitet. Wir können uns nie sicher sein, ob das was Theodor sieht, der Wirklichkeit entspricht oder nicht. Theodor an sich erinnert stark an Nathanael, dies wurde schon vorgestellt, nur das Theodor die Macht der Reflexion besitzt, scheint den Unterschied zu machen. Auch ein großer Unterschied zum *Sandmann* bildet die mangelnde Bedrohung, da wir schon wissen das Theodor die Geschichte erzählt, somit hat man keine Sorgen um sein Wohlbefinden. Weiterhin kann man die Figur der Angelika und die Hinterfragung, ob es ein Gemälde ist, also die Frage der Beseelung auch auf Olympia übertragen. Die Wahnsinnsanfälle und Starrheit des Blicks erzeugen denselben Effekt wie Olympias Benehmen. Der stark angedeutete, aber nie bestätigte Magnetismus spielt eine große Rolle und trägt auch zum Unheimlichen bei. Der scheinbare Wiederholungszwang, sowie das Augenmotiv und das Kindheitstrauma sind alle Überschneidungspunkte, weshalb dieses Werk in dieselbe Kategorie wie der *Sandmann* einzuordnen ist. Den einzigen Punkt, den man kaum findet, ist das Doppelgänger Motiv, bis dann doch das mit Edwine und Edmonde aufgeführt wird. Dies wären alle Elemente, die dazu führen, dass sich der Effekt des Unheimlichen im Werk manifestiert.

3.6. Das Majorat

Das Majorat ist die längste Erzählung im Erzählzyklus und berichtet die Untergangsgeschichte des Majoratswesens der R..schen Familie. „Die Ursache dafür findet sich

¹¹⁷ Lieb, Claudia: *Das öde Haus*; in: in: Kremer, Detlef (2009): E.T.A. Hoffmann *Leben–Werk–Wirkung* S.199

nicht in Krankheit oder Krieg, sondern in den fatalen Konsequenzen einer Rechtsordnung, die nicht mehr in die Zeit passt: Das Rechtsinstitut des Majorates in Hoffmanns Erzählung repräsentiert eine solche überkommene Ordnung, die den Keim des Unterganges bereits in sich trägt¹¹⁸ Der älteste Sohn erbt den Titel und das Gut unabhängig davon, ob er der geeignetste dafür ist oder nicht, was Neid, Zwietracht, Hass, Unglück und Habgier in die Familie bringt, welche die Familie letztendlich in das Verderben stürzen.¹¹⁹ Das Werk deutet auch an die Umbruchszeit, in der sich gerade die Gesellschaft in Preußen befindet, nämlich zwischen Adel und den Bürgern, diesen Konflikt stellt es auch dar. „Im Majorat setzt sich diese Linie auf zivilrechtlicher Seite fort, wobei der verhängnisvolle Erbrechtsstreit unter den Söhnen des alten Herrn ein weiteres Grundthema der Nachtstücke variiert: die existentielle, meist bedrohliche Bedeutung von Genealogie.“¹²⁰ Mit der Linie meint Weitin, die Linie die Hoffmann darstellt: „Tür zu den dunklen Räumen des Rechts und gibt den Blick frei auf die Nachtseiten der Wahrheitstechniken in der zeitgenössischen Strafjustiz.“¹²¹ Das Werk bekam auch sehr gute Kritiken und Bewertungen, was nicht üblich für diese Sammlung war.

Die Erzählung beginnt mit einer Vorgeschichte des Freiherrn Roderich von R., dessen Söhne im Mittelpunkt der Verfallsgeschichte stehen werden. Der Freiherr gründet das Majorat um die Wurzeln des Geschlechts festzulegen und die Macht des Hauses nicht schwachen zu lassen. Roderich hatte sich vereinsamt und sich der Astronomie gewidmet. Die Erzählung wird dann in die Gegenwart überleitet, nämlich als der Enkel von Roderich, auch Roderich genannt, im späten Herbst wie üblich nach R...siten kommt und uns vom Ich-Erzähler Theodor präsentiert wird, der mit dem Onkel und Justitiar des Hauses V. als Lehrling mitkommt. Dort angekommen erleben sie in der ersten Nacht einen Spuk im Rittersaal, der angelehnt an den eingestürzten Turm ist, wo durch dessen Einsturz der Freiherr Roderich umgekommen ist. Dieser Spuk wird, wie man es schon von Hoffmann kennt, mit gewissen Fragezeichen über die Zurechnungsfähigkeit des Erzählers vorgetragen. Theodor gönnt sich nämlich vor dem Vorfall ein Glas Punsch zu viel und liest noch dabei den Geisterseher von Schiller. Typische Einführung von Bezweifelbarkeit des Erzählers, Nathanael war ein Kind, das kurz nachher krank wurde,

¹¹⁸ Mangold, Hartmut: *Das Majorat*; in: Ebd. S.204

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S. 204

¹²⁰ Weitin, Thomas: *Nachtstücke*; in: Kremer, Detlef (2009): E.T.A. Hoffmann *Leben–Werk–Wirkung* S.167

¹²¹ Ebd. S. 167

Theodor fantastisch veranlagt und dieser Erzähler womöglich betrunken und fantastisch veranlagt, was ihr Erzähltes unglaubwürdiger wirken lässt. „Setze ich nun noch hinzu, daß ich zwanzig Jahr alt war und mehrere Gläser starken Punsch getrunken hatte, so wird man es glauben, daß mir in meinem Rittersaal seltsamer zumute wurde als jemals“¹²² Dort setzt der erste Punkt des Unheimlichen in dieser Erzählung ein. Doch nicht wie üblich ändert jetzt Hoffmann den Verlauf und der Großonkel hätte dasselbe geträumt. Sein Großonkel scheint das Ganze aber schon zu kennen und bannt wacker die nächste Nacht den Spuk aus dem Zimmer. Der junge Theodor zeigt sich verblüfft und im Ganzen zeigt sich V. wie eine Schutzfigur nicht nur für die Familie R., sondern auch für Theodor, die soweit in ihrem Heldentum geht, dass: „In seiner Sprache, in seinen Gebärden lag etwas Übermenschliches, das mich mit tiefem Schauer erfüllte.“¹²³ Der Justitiar scheint jedem Ereignis überlegen zu sein. Theodor hat die Macht zu reflektieren, was am Unheimlichkeitseffekt nagt, aber der Spuk wird durch einen hoffmannschen beliebten Faden, nämlich den Liebeswahn, ersetzt und der Unheimlichkeitseffekt nimmt wieder Schwung. Theodor beginnt sich, hoffnungslos in die Gräfin Seraphine zu verlieben. Seine Liebe wird zum Wahn, es grenzt sogar am Magnetismus, wie sehr er sich von der Gräfin angezogen fühlt. „Theodor, der sich als unreifen Adoleszenten zeichnet, wird von »Traum« und hypertropher Phantasie beherrscht, die ihn in eine Form der Realitätsverkennung, ja an den Rand des Wahnsinns treiben“¹²⁴ Stark an Nathanael und an Theodor aus der Erzählung *das öde Haus* erinnernd scheint Theodor, langsam dem Liebeswahn zu verfallen, das Einzige, was ihn noch bei Sinnen hält, ist sein Großonkel, der ihn ständig warnt und daran erinnert, dass er nichts in einer solchen Beziehung zu suchen hat. Gleich dem Anstieg der Liebe zu Seraphine, kommt der Hass zum Grafen von R., so stark, dass man sich denken kann, dass Theodor etwas ihm antun würde, doch dafür scheint Theodor, zu sensibel zu sein.

V.s Rat, den er immer gerne an Theodor weitergibt, gleicht Nathanael und Claras Auseinandersetzung. Wieder steht die Ratio gegen das Gefühl, Aufklärung gegen Romantik. „V. appelliert an den »gehörigen Menschenverstand«, vertritt das Realitätsprinzip und damit partiell aufklärerische Positionen – »Aufklärung« betreibt er explizit auch mit Blick auf das Verbrechen.

¹²² Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.160

¹²³ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.166

¹²⁴ Begemann, Christian: *Das Majorat*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S. 65

So wiederholt sich hier die Konstellation von Nathanael und Clara aus dem Sandmann.¹²⁵ Wie sich das in Theodor widerspiegelt, sieht man hier: „...des Liebesunglücks in kindischer Selbstbetörung hatte in mir der alte Großonkel längst wegironiert, und wohl merkt' ich, daß die Baronin tiefer und mächtiger als noch bis jetzt eine Frau mich in meinem innersten Gemüt gefaßt hatte.“¹²⁶ So deutet er wirklich einen Bann, ja einen Wahn an, die die Baronin noch zusätzlich entfacht, denn sie zeigt sich begeistert von seiner Kunst, Musik und Dichtung. Doch ihr Gemüt gibt sich auch ganz sensibel und fragil. Die Geschichte vom Spuk im Schloss macht sie schon krank.

Auf den ersten Blick, so lange man noch den von Theodor erzählten Teil liest, scheint die Liebe zwischen ihm und der Baronin, sich als die Haupthandlung zu entwickeln und man vermutet, dass etwas zwischen den Beiden passieren wird und die dunklen Ahnungen der Baronin wären darauf bezogen. „Ach! nur zu sehr fühlt' ich, daß ich nicht stark genug war, mich selbst aufzurütteln aus dem Traum, der mich mit fantastischem Liebesglück neckte. Adelheid erschien mir beinahe als gemeine Kupplerin...“¹²⁷ Er gibt sich selbst als gefesselt als hilflos, Adelheid erscheint wie eine Art der Zigeunerin aus dem *öden Haus*. Sie erscheint immer dann, als Theodor sich zu beruhigen scheint und weckt in ihm die Leidenschaft und die blinde Zuneigung, die er zur Baronin fühlt. Nach einem Kuss mit der Baronin bricht im ihn der innere Kampf aus, der ihn weinend durch die Gegend treibt, er ihn einem Moment sogar die Büchse gegen V. richtet. „Das gemeinsame Erlebnis der Musik führt zu einer Liebesbeziehung, die ebenso zerstörerisch zu werden droht wie die Macht des Geldes für das Geschlecht von R..sitten.“¹²⁸ V. richtet ihn aber gerade und Theodor kämpft mit sich, wie ein Süchtiger gegen seine Schwäche. Er weint, schreit, rennt durch den Wald beim starken Gewitter. Die Liebesgeschichte kommt zum Ende nach einem Höhepunkt, bei dem sich Theodor und der Graf im selben Zimmer befinden. Da V. erkennt das Theodor nicht lange seinen Wahn noch kontrollieren werden kann, richtet er ihre Abreise ein. Endlich muss sich Theodor zugestehen, dass er in diesem Verhältnis nichts verloren hatte. Ab da an hat man eine kurze Unterbrechung zur Nachterzählung, wo uns von der Krankheit V.s berichtet wird und vom Brief der Adelheid,

¹²⁵ Ebd. S.65

¹²⁶ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.169

¹²⁷ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.178

¹²⁸ Steinecke, Harmut: *Das Majorat*; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 1017

zusammen mit einer Locke und einem Bluttröpfens, was wiederum zum Magnetismus führt. Doch die Krankheit V.s lässt Theodor nicht an die Baronin denken. Die Erzählung führt V. so ein:

„Höre, mein Sohn, das, was ich dir nur wie eine merkwürdige Geschichte, die sich wohl zutragen konnte, zu erzählen vermag. Bewahre tief in deiner Seele die Erkenntnis, daß die geheimnisvollen Beziehungen, in die du dich vielleicht nicht ungerufen wagtest, dich verderben konnten! - doch das ist nun vorüber!“¹²⁹ Wieder deutet er an, dass diese Beziehung zu Baronin kein Zufall und pure Liebe sei, sondern etwas das über dem Geschlecht der Familie von R. waltet und sie ins Verderben führt. Diese ganze Geschichte behält ihre Unheimlichkeit, dank einem wichtigen Merkmal und zwar der Grenzerfahrung. Die Leidenschaft der Liebe, die fast zum Wahnsinn führt, stößt an Grenzen der menschlichen Wahrnehmung, jedoch bleibt sie nachvollziehbar, da sie nicht die Grenze zum Wahnsinn überschreitet.

Der zweite Teil der Erzählung, wo V. der Erzähler ist, beginnt mit dem Einsturz des Turms, wo der Roderich, der Gründer des Majorats, jede Nacht seine astronomischen Beobachtungen anstellte. Mit dem Turm ging auch er in den Tod. Der Turm ist angelehnt an denselben Rittersaal, wo schon Theodor und V. gewesen waren.“ Gewiß war es nun wohl so, daß in jener verhängnisvollen Nacht der Freiherr, nachdem ihn der Jäger schon verlassen, noch einen Gang nach dem Turm gemacht und ihn dort ein plötzlicher Schwindel erfaßt und herabgestürzt hatte.“¹³⁰ Somit liefert Hoffmann Indiz nach Indiz, bis man zum Grund des Spukes kommt. Währenddessen wird die *Hesitation*, bis zur Aufklärung des Spukes beibehalten. Mit dem Einsturz des Turms wurden auch die astronomischen Instrumente begraben, die sehr viel Wert sind und deshalb stand Wolfgang, der Erbe des Majorats, jede Nacht an der Tür, die zum Turm aus dem Rittersaal führt. Dieses Fakt nutzen Daniel, der beleidigte Hausverwalter, und der erblose Bruder Hubert, um den Erben in den Tod zu stürzen, und seinen Tod dabei als Unfall erscheinen zu lassen. Dass Hoffmann gerade den Rittersaal gewählt hat, ist kein Zufall:

„Die seit dem 17. Jh. verbreitete und seit der Aufklärung und der Französischen Revolution zunehmend scharf kritisierte Rechtsform des Majorats bzw. des Fideikommisses bezweckt intentional eine genealogische und ökonomische Stabilisierung, die in Hoffmanns Erzählung jedoch gerade konterkariert wird: Am Ende sind alle Familienangehörigen tot. Dass die Stiftung im Dienst eines

¹²⁹ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.197

¹³⁰ Ebd. S.212

überlebten genealogischen und sozialen Modells steht, geht schon daraus hervor, dass gleich zu Beginn der Erzählung der »Gerichtssaal« sich als eingestürzt erweist, so dass das Recht nun im alten »Rittersaal« gesprochen, werden muss...¹³¹

Ein weiteres Merkmal des Unheimlichen liegt im Motiv des Brudermords, welches unter den Aspekt des Tabuthemas fällt. Dieser wird auf perfide Art und Weise durch den Hausverwalter Daniel ausgeführt, so dass Rupert das Erbe für sich und nicht der erstgeborene Sohn Wolfgang haben kann. Dieser Plot von den beiden wird Schritt für Schritt von V. aufgeklärt, jedoch nicht gezielt wie ein Detektiv, sondern eher durch Ahnungen und Zufall, was ihn aber am meisten zu Entlarvung führt, ist das Schlafwandern von Daniel, der jede Nacht in den Rittersaal geht und dort an der eingemauerten Tür kratzt. Durch dieselbe Tür hat er den Wolfgang in den Tod gestürzt. Daniel versucht alles, um sein Schlafwandern zu verhindern, doch es gelingt ihm nicht und die grauenvolle Tat wird aufgeklärt. Rupert anscheinend gedrängt von einem schlechten Gewissen, geht in die russische Armee und fällt in einer Schlacht ein Jahr danach. Sein Sohn Rupert „Der Jüngling schien alle bösen Eigenschaften der Vorfahren in sich zu vereinen, er bewies sich als stolz, hochfahrend, ungestüm, habsüchtig gleich in den ersten Augenblicken seines Aufenthalts in R..sitten“¹³² setzt den Konflikt in der Familie weiter, indem er dem Roderich, Sohn von Wolfgang, das Erbe verweigert. Es wird nochmals betont, dass beim Antritt des Erbes, der Charakter des Erben verändert und er alle negativen Eigenschaften seiner Vorfahren übernimmt. V. gelingt es als Schutzengel der Familie wieder aufzutreten, indem es ihm gelingt, Roderich zum Erben zu machen. Der lebt aber auch nicht lang genug, um Nachfahren zu zeugen und als er stirbt, fällt der Majoratsbesitz an den Staat. Am Ende lässt Hoffmann noch einen Schimmer des Unheimlichen aufscheinen:

„In einer impressionistisch anmutenden Schlusspassage erzählt er, dass mit Roderichs Tod das Geschlecht der R..sitten ausgestorben, das Schloss völlig zerstört und dessen Steine für den Bau eines Leuchtturms verwendet worden sind, nicht jedoch, ohne zu bemerken, dass im Schlosse selbst „noch jetzt sich oft, zumal beim Vollmonde, grauenvolle Klagelaute in dem Gestein hören ließen.“¹³³

Das Motiv des Blicks durch ein Instrument wird in dieser Erzählung ein wenig indirekter angesprochen, jedoch ist in eine weniger prominenten Rolle als im *Sandmann*: „Die

¹³¹ Begemann, Christian: *Das Majorat*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S. 65

¹³² Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Majorat*; S.213

¹³³ Mangold, Hartmut: *Das Majorat*; in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S.208

astronomischen Instrumente des Majoratsherrn, die seine Nachkommen in den Abgrund reißen, sie alle markieren visuelle Darstellungstechniken, über die Hoffmann die Unfälle der Aufklärung im ständigen Übergang von Sehen und Erzählen in den Blick nimmt.“¹³⁴ Das Motiv der unwillkürliche Wiederholung finden wir im Schlafwandeln Daniels wieder, welche daraufhin zur Aufklärung des Mordes führt, aber auch für den Spuk sorgt, welcher ausschlaggebend für den Effekt des Unheimlichen in dieser Erzählung ist.

Ein weiterer Zug des Unheimlichen ist in den Erzählern zu suchen, genau wie beim *Sandmann* und *das öde Haus* sind es unzuverlässige Erzähler: „Die Darstellung durch die beiden Erzähler ist von zahlreichen Unstimmigkeiten – Verwechslungen von Namen, erheblichen Dissonanzen in der Chronologie der erzählten Ereignisse und Unwahrscheinlichkeiten – geprägt, die einen unzuverlässigen Erzähler nahelegen...“¹³⁵ Dieses erzeugt wie schon erläutert wurde, dass jedes Ereignis, insbesondere, die die sehr unwahrscheinlich erscheinen, mit einer Dose von Verdacht genommen werden. Sie werden vom Leser hinterfragt, ob sie überhaupt geschehen sind oder ob das Illusionen, optische Täuschungen waren. Wie bis jetzt in der Arbeit dargestellt wurde, ist die *Hesitation* ein Muss für Hoffmann, die auch in diesem Werk das Unheimliche zum Vorschein bringt. „Aber, wie in den meisten Nachtstücken sind es auch hier nicht nur unbegreifliche, dunkle Mächte, die das Verhängnis herbeiführen, sondern in erster Linie menschliche Handlungen und Charaktereigenschaften: Neid, Mißgunst, Stolz, Haß, Rachsucht, Goldgier, Machtstreben.“¹³⁶ Die unheimliche Macht, die das ganze Werk durchsiedet und das Hauptmotiv ist und bleibt wie der Titel schon verrät das Majorat, das mit sich das Unheil über denjenigen bringt, der sein Besitzer wird. Dieses Unheil besteht eigentlich aus Charaktereigenschaften, die für Menschen, denen die Macht zum Kopf steigt, typisch sind. Alle anderen unheimlichen Merkmale sind um dieses Motiv herum aufgebaut.

3.7. Das Gelübde

Das Gelübde ist wieder eine Erzählung von Hoffmann in der die Liebe und der Wahnsinn zusammen auftreten. Wieder ist diese Liebe so stark ausgeprägt, dass sie zum Wahnsinn führt

¹³⁴ Weitin, Thomas: *Nachstücke*; in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S.166

¹³⁵ Begemann, Christian: *Das Majorat*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S. 64

¹³⁶ Steinecke, Harmut: *Das Majorat*; in: Hoffmann, E.T.A.: *Nachtstücke. (2009); Text und Kommentar* S. 1016

und deshalb sind „Momente des Magnetismus) kennzeichnen u. a. die geheimnisvollen Beziehungen zwischen Angelika und Theodor in *Das öde Haus* sowie Hermenegilda und Stanislaus in *Das Gelübde*.“¹³⁷ Da hat man auch schon die erste Verbindung zum früheren Werken, was diese aber spezifisch erscheinen lässt, ist das die Frau nicht als Magnetiseurin suggeriert wird, sondern es in der Luft steht, wer der Magnetiseur sein könnte.

Hoffmann beginnt die Geschichte anachronistisch und geht dann zurück, um den ganzen Zusammenhang darzubieten. Dabei haben die beiden Teile der Erzählung für sich eigene Merkmale des Unheimlichen.

Im ersten Teil der Erzählung kommt eine verschleierte, schwangere Frau ins Haus eines Bürgermeisters, der die Bitte seines Grafen erfüllt, indem er sie aufnimmt. Die Frau verbreitet Unheimlichkeit und Grauen in der Familie und auch im Ort, dadurch das sie ihren Schleier nie abnehmen möchte und über sie verschiedene Geschichten entstehen. Dazu noch ist ihr Benehmen sehr verschlossen und eigen. Als man sie ohne Schleier sah, sah man nur, dass sie eine Maske trug. „Cölestine war in einen automatähnlichen Zustand gesunken, der die Hausfrau mit neuer Angst und Pein erfüllte, so daß sie ganz inbrünstig zu Gott flehte, sie nur von dieser unheimlichen Fremden zu befreien.“¹³⁸ Daher wäre hier Jentsch` intellektuelle Unsicherheit über die Beseeltheit eines Menschen, das tragende Merkmal des Unheimlichen. „Es dominiert einerseits die Unentscheidbarkeit zwischen Lebendem und Totem, die im Sandmann und im Öden Haus aus dem visionären Blick der Protagonisten entsteht. Die Totenlarve Hermenegildas im *Gelübde* spielt mit der Erinnerung daran“¹³⁹ Die Geschichte endet mit der Entführung des Neugeborenen und dem Tod der Hermengilda, sowie auch des Kindes.

Daraufhin erfährt man die Vorgeschichte Hermengildas und warum sie so endete und ihr Kind mit ihr. Die Geschichte ist engverbunden mit dem polnischen Freiheitskampf. An der Planung und Diskussion sind Stanislaus und Hermengilda als jüngste Mitglieder beteiligt. „Ein wesentliches Moment der Erzählung ist die politische Situation Polens, aus der sich die exzessive Vaterlandsliebe, die zu den übersteigerten Erwartungen an den Geliebten, führt.“¹⁴⁰ An dieser

¹³⁷ Neumeyer, Harald: *Nachtstücke*, Herausgegeben von dem Verfasser der *Fantasiestücke in Callots Manier*; in: Lubkoll, Christine und Neumeyer, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung*; S.47

¹³⁸ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Gelübde*; S.238

¹³⁹ Weitlin, Thomas: *Nachtstücke*; in: Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung* S.165-166

¹⁴⁰ Steinecke, Harmut: *Das Majorat*; in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 1023

scheitert Stanislaus in Hermengildas Augen, da er die Freiheit des Vaterlandes nicht erkämpft und sie verlangt von ihm, dass er erst zurückkehrt, wenn er die Freiheit Polens gewähren kann. Danach aber entfacht erst ihre Liebe für ihn. Hermengilda ist im Begriff, ihren Verstand zu verlieren und der erste Ausbruch des Wahnsinns erfolgt, als sie die falsche Nachricht von Stanislaus' Tod bekommt. „Hermengildas überreizter Zustand schien, übergehen zu wollen in wirklichen hellen Wahnsinn, der sie zu tausend Torheiten trieb.“¹⁴¹ Von diesem Augenblick an kommt Jentsch' Ansatz wieder zum Vorschein nur in einem anderen Aspekt. Der Wahnsinn, wie von Jentsch beschrieben, vermittelt das Unheimliche durch die automatischen, nicht rationell kontrollierten Handlungen, welche sich in Hermengildas Ausbrüchen manifestieren. Ein weiteres Merkmal setzt mit Xaver an, nämlich das Doppelgänger Motiv. Schon bei seiner Ankunft wird er als Stanislaus von Hermengilda und Graf Nepomuk erkannt, doch anders als in den anderen Erzählungen besteht hier keine Unsicherheit, ob es die ein und selbe Person ist. Xaver verliebt sich selbst in die wunderschöne Hermengilda, die jedoch lebenslange Treue dem Stanislaus geschworen hat. Doch Xaver weiß die wahnsinnige Liebe, die Hermengilda zu Stanislaus empfindet zu nutzen, um sich ihr zu nähern und sieht dort seine Chance, ihr Herz für sich zu gewinnen. Eines Tages jedoch nach Monaten, die sie mit Xaver verbrachte, schließt sie sich bei der Kammerdienerin ein und als Nepomuk Xaver um Hilfe bittet: „Er bat den Grafen Xaver, die Gewalt, die er über Hermengilda gewonnen, jetzt zu ihrem Heil zu üben, wie erstaunte er aber, als Xaver es nicht allein durchaus verweigerte, sich Hermengilden auf irgend eine Weise zu nähern, sondern sich auch in seinem ganzen Wesen auf eigene Art verändert zeigte...“¹⁴², was sehr merkwürdig vorkommt. In der Nacht vorher scheint etwas, passiert zu sein, etwas das ihr Verhältnis im Grunde erschüttert hatte.

Diese Nacht dient dann als perfekter Ausgangspunkt für die *Hesitation*, welche durch Hermengildas Erklärung für die Schwangerschaft angeboten wird. In dieser Nacht erscheint ihr ihr Stanislaus und sie vermählen sich, er wird aber später im Gefecht von feindlichen Reitern getötet. Das wäre die wunderbare Option und auf der anderen Seite steht das Benehmen von Xaver, der sich sehr gestört zeigt, welches bezeugt, dass er sich seiner Schuld bewusst wäre und diese Situation ausgenutzt hat, um sich Hermengilda zu nähern. Diese *Hesitation* nimmt

¹⁴¹ Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Gelübde*; S.242

¹⁴² Hoffman, E.T.A. (2004): *Das Gelübde*; S.247

eindeutlich an Stärke an, als sich Hermengilda als unwiderrufbar in ihren Angaben zeigt. Als es endlich aufgeklärt wird und Xaver sich als Vater zu erkennen gibt, fällt die Erzählung im todorovschen Sinne in das fantastisch-unheimliche Genre.

„Xaver macht sich die Ähnlichkeit zunutze, um Hermengilda zu umwerben und schließlich zu verführen; von ihm heißt es ausdrücklich, er sei „von dem sichern Takt fürs Böse im Innern geleitet.“¹⁴³ Somit gibt er sich typisch dem Doppelgänger Motiv bei Hoffmann als der Antiheld, der für den unheimlichen Effekt zuständig ist.

3.8. Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse

Am Anfang der Analyse schon in der Erzählung *Ignaz Denner* ist ein zusätzliches Merkmal des Unheimlichen zu beobachten, nämlich die dunkle Vorahnung, welche sich durch Freuds bösen Blick festmachen kann. Man kann nicht genau definieren, was passieren wird, aber man denkt sich schon, dass Denners Motive nicht aus reiner Nächstenliebe bestehen. Diese dunkle Ahnung wiederholt sich in der nächsten Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.*, wo sie im Unwissen des Schicksals von Bertholds Frau und Kind besteht und darin, das angedeutet wird, dass er der Mörder sein könnte. Diese Erzählung hat im Mittelpunkt des Unheimlichen diese Ahnung. Dieses Merkmal kann man in weiteren Erzählungen auch festmachen, wie zum Beispiel in *Das Majorat*, wo man diese um das Leben von Theodor verspürt. Auch der Mangel dieser Vorahnung kann als Unheimlichkeitsverringern gedeutet werden, da dieser Mangel im *Das öde Haus* den Faktor der Bedrohung rausnimmt. Daher kann man zum Schluss kommen, dass diese dunkle Ahnung auch zu einem Kernmerkmal des Unheimlichen gezählt werden sollte.

Die todorovsche Hesitation findet man in den Erzählungen wieder. Zum Beispiel ist sie im *Ignaz Denner*, in der Nacht, wo im Kerker Ignaz als eine teuflische Figur dem Andres erscheint, festzulegen. Vor dieser Szene ist Andres erschöpft und betrunken und fällt danach in einen tiefen Schlaf, genau wie bei Nathanael, welcher nach den Erscheinungen von Coppelius wird und daran sieht schon ein Muster, wie E.T.A. Hoffmann Hesitation erzeugt. Das nächste Beispiel findet man in *dem öden Haus*, wo uns schon von Anfang der Erzähler Theodor als

¹⁴³ Steinecke, Harmut: *Das Majorat*; in: Hoffmann, E.T.A (2009): *Nachtstücke.; Text und Kommentar* S. 1025

jemand, der einen Hang zum fantastischen und zum Fantasieren hat, vorgestellt wird und alles was er erzählt muss man unter großem Verdacht aufnehmen. Der zweite Theodor und ein weiterer Punkt, wo die Hesitation ansetzt, ist die Erzählung das Majorat. Theodor trinkt Wein, ist müde und dazu liest er von Schiller den Geisterseher. Es ist ein perfektes Rezept, das wiederum Hoffmann nutzt, um den Erzähler unglaubwürdiger darzustellen. Der Magnetismus dient auch als wichtiges Element in beiden Erzählungen, da er ständig den Weg zum Wunderbarem offenlässt. Daher hat man Hoffmanns Rezept zur Hesitation, so zu erfassen: einerseits sind die Erzählerfiguren, die entweder eine Veranlagung zum Fantasieren haben, oder durch Wein und die Umstände zu diesen grenzwürdigen Ereignissen kommen und somit wird Unschlüssigkeit erzeugt; auf der anderen Seite hat man es, mit der wahnhaften Liebe zu tun, welche den Weg für den Magnetismus öffnet, welcher wiederum zum Wunderbarem führen würde. So schafft es Hoffmann diese Hesitation in seinen Werken festzulegen.

Anders als Freud in seinem Essay beteuerte, sieht man schon in der zweiten Erzählung *Ignaz Denner*, dass die Kastrationsangst überhaupt nicht im Werk vorhanden sein muss, um dieses Unheimlich zu machen. Dennoch sieht man dieses Merkmal in der Erzählung *Die Jesuiterkirche in G.* wiederkehren und als eins von zwei unheimlichen Merkmalen, die in der Erzählung vorhanden sind, bildet es mit der dunklen Ahnung ausreichendes Material zur Erzeugung des unheimlichen Gefühls. Somit wird es durchaus als potentes Mittel zur Erzeugung des Unheimlichen dargestellt. Dies verstärkt zusätzlich das Vorkommen der Kastrationsangst in der Erzählung *Das öde Haus*, wo Theodor genau wie Nathanael ein Kindheitstrauma verbunden mit dem Augenverlust, was stellvertretend für die Kastration ist, erlebt hat und als solches findet es auch den Weg in die Erzählung hinein, wo es zu einem wichtigen Merkmal des Unheimlichen wird. Daher muss man schon Freud zustimmen, dass die Kastrationsangst unheimlich sein kann, aber wiederum auch widersprechen, dass diese im Mittelpunkt stehen muss, um ein Werk unheimlich zu machen.

Das Doppelgänger Motiv ist auch in den Figuren von Denner/ Trabacchio, wie auch in der Edwine von S. und der Frau aus dem Spiegel, der jungen Gräfin von Z. festgehalten, wie auch von Xaver und Stanislaus. In allen Fällen ist das Motiv Unheimlichkeitserzeugend. Im Falle von Denner führt es den Leser in die Welt des Doktor Trabacchio und seiner Wunderheilungen aber auch Experimenten, welche dann zum Resultat die todorovsche Hesitation hat, wo man sich

nicht entscheiden kann, ob jetzt Denner die Wahrheit sagt oder ob das nur eine Geschichte ist, um sein Leben zu retten. Im zweiten Fall bildet es eine Grenzerfahrung, eine Zuspitzung der Geschichte, wo man die Auflösung des Liebesdreiecks erfährt, in welchem die Gabrielle die mögliche Tochter ihrer Schwester, die Angelika mit ihrem Gatten gezeugt hatte, als ihre Tochter erzogen hat. Xaver nutzt diese Ähnlichkeit, um Hermengilda in seinen Bann zu ziehen. Damit kann man festlegen, dass das Doppelgänger Motiv an sich nicht unheimlich sein muss, sondern es viel mehr den Weg der Figur öffnet Unheimlichkeit zu erzeugen.

Grenzerfahrungen bilden der Mord an Andres` Kind, wie auch die Rettung von Andres durch den Bankier. Die Szene im öden Haus, wo Theodor sich in dem Haus befindet und die Gräfin auf ihn zu rennend sieht und als Theodor in Edmonde/Edwine die Frau aus dem Spiegel wiedererkennt. Die Liebe, die zum Wahn wird, und letztendlich einen Anfall bei Theodor (das Majorat) erzeugt, ist auch ein Moment der Grenzerfahrung. Auf der Hand liegt, dass diese Grenzerfahrung Verdichtungen und Höhepunkte der Erzählungen bieten, um welche dann die Erzählung herum aufgebaut sind. Somit erscheint das Merkmal der Grenzerfahrung ein starkes Mittel zur Unheimlichkeitserzeugung zu sein, aus dem sich dann weitere Merkmale bilden lassen.

Jentsch` intellektuelle Unsicherheit ist im *Ignaz Denner* umgewandelt, in die Unsicherheit, ob jemand ein Mensch oder ein Dämon wäre, und damit rückt sie näher dem todorovschen Ansatz, wo man sich fragt, ob ein Werk im Rahmen der natürlichen Gesetze bleibt oder es überschreitet. Diese Unsicherheit im Sinn von Jentsch findet man erst wieder im *öden Haus*, wo man zusammen mit Theodor sich nicht im klarem ist, ob es eine Frau oder nur ein Bild einer Frau wäre. Dazu noch folgt in derselben Erzählung der Wahnsinnsanfall von Angelika und sie wird durch einen Peitschenschlag ruhiggestellt, was zur Hinterfragung führt und unheimlich erscheint. Dieselben Elemente findet man in *das Gelübde* wieder, einer ist es der erste Teil der Erzählung, wo man im Unklaren ist, ob die verschleierte Figur wirklich beseelt ist, zweitens sind es die Wahnsinnsanfälle von Hermengilda, die denselben Effekt übermitteln.

Abschließend lässt es sich behaupten, dass alle Merkmale gleichmäßig und in Kombination mit einander auftreten können, dabei ist nicht ein Merkmal über das andere zu stellen. Alle Merkmale haben ihr eigenes Gewicht und öffnen die Tür für das Unheimliche in jeder Erzählung. Doch Todorovs Merkmale der Hesitation und Grenzerfahrung zeigen sich am

Weitreichendsten, da sie sehr kombinierbar und anpassungsfähig scheinen. Das Unheimliche kann dabei beim Leser, muss es aber nie, auftreten und deswegen kann man immer nur von Unheimlichkeitspotenzial sprechen. Die Elemente und Merkmale, die in dieser Arbeit vorgestellt wurden und in der Analyse noch mit Beispielen belegt wurden, stellen Möglichkeiten für den Schriftsteller dar, um Unheimliches in seinem Werk zu erzeugen. Damit wäre die Analyse abgeschlossen und als wichtigstes Resultat ist neben dem Beleg aller Merkmale, die dunkle Ahnung hinzuzufügen.

4. Schlussfolgerung

Die Theoretiker, die die Merkmale des Unheimlichen in der Literatur definierten, haben mit gutem Grund E.T.A. Hoffmanns Werke als Beispiele in ihren Ausarbeitungen vorgeführt. In dieser Arbeit wurden diese Merkmale der Theoretiker Jentsch, Freud und Todorov anhand von Hoffmanns *Nachtstücke* analysiert und vorgestellt. Aus den Ansätzen liest sich klar heraus, dass ein solches Gefühl in der Literatur sehr wohl einen Platz hat. Diese Ansätze wurden einzeln vorgestellt und aus denen ließen sich folgende Merkmale für den unheimlichen Effekt in der Literatur definieren. Als erstes wurde aber definiert, was unter diesem Begriff zu verstehen ist, nämlich ist es sowohl das Gefühl des nicht-zu-hause Seins, als auch das Heimliche und uns verborgene.

Jentsch behauptete die intellektuelle Unsicherheit als das wichtigste Merkmal des Unheimlichen, dabei ist unter der intellektuellen Unsicherheit, diejenige gemeint in der man nicht entscheiden kann, ob ein Etwas belebt und umgekehrt ob etwas Unbelebtes beseelt ist oder nicht. Daher wäre schon auf die Frage, was ausgelassen werden muss, eine Antwort gegeben, nämlich eine klare Antwort auf diese Frage. In der Analyse wurde die Wichtigkeit dieses Merkmals vorgestellt. Zu dem gliedert auch Jentsch den Wahnsinn und seine Ausbrüche sowie Rauschzustände als automatenhaftes Benehmen, das auch diesen Effekt erzeugen kann. Jentsch legt aber auch einen wichtigen Punkt für die Analyse, nämlich, dass ein Werk unbedingt unheimlich sein muss, ist nie beantwortbar, denn es kann nur von einem potenziellen Moment des Unheimlichen gesprochen werden, da es immer subjektiv empfunden wird.

Freud geht einen Schritt weiter und stimmt Jentsch zu, aber er weist daraufhin, dass viel wichtiger als die intellektuelle Unsicherheit das Motiv des Kindheitstraumas ist, was dabei auch die Kastrationsangst darstellt, welche sich als ausschlaggebender Faktor für das Unheimliche seines Erachtens erweist. Er setzt noch hinzu, dass das Doppelgänger Motiv auch eine große Rolle dabei spielt genau wie die Wiederholungen bestimmter Vorgänge. Dass das Unheimliche nicht hauptsächlich auf dem Kindheitstrauma basiert, wurde in dieser Arbeit in der Analyse der Werke dargestellt.

Tzvetan Todorov legt die Grundlage für die Unterscheidung des Unheimlichen vom Wunderbarem, dabei kann aber sein Begriff der *Hesitation* auf intellektuelle Unsicherheit zurückgeführt werden, nur eine andere Art der intellektuellen Unsicherheit, die trotzdem ein bestimmender Faktor für das Unheimliche in der Literatur ist. Denn das Gefühl des Nicht-zu-Hause Seins sowie auch Etwas verborgenes trägt der Begriff der *Hesitation* in sich. Die Ambivalenz der Unentschiedenheit, die unter dem Begriff *Hesitation* zu verstehen ist, zeigt sich mit ähnlicher Funktion wie Jentsch' intellektuelle Unsicherheit, denn ob etwas eine Illusion oder ein Rausch oder wirklich passiert ist, ist ein wichtiger Faktor in der Erzählung, da gerade durch die Unglaubwürdigkeit des Erzählers sich das Unheimliche einstellen kann. Weitere Merkmale, die Todorov einführt, ist das Tabuthema und die Grenzerfahrung.

In der Analyse der Erzählungen wurden dann die Merkmale einzeln, dort wo sie vorhanden waren, gefunden und vorgestellt. Dies führte dann zu Erkenntnis, dass das Unheimliche in Hoffmanns Erzählungen durch verschiedene Merkmale, die schon benannt wurden, potenziell erzeugt wird. Dabei stehen die *Hesitation* und die Grenzerfahrung von Todorov heraus, die in jedem Werk solchen Charakters vorhanden ist. Sie sind die, die meines Erachtens, den Kern bilden, von welchem aus sich weitere Merkmale festmachen lassen. Wenn man von Auslassung spricht, muss eine klare Definierung der Gesetze der Natur im Werk ausgelassen werden, anders gesagt, muss diese Auslassung vorhanden sein. Diese *Hesitation* ist das *Unheim*, das sowohl geheimnisvoll als auch unbehaglich ist. Dieses Merkmal lässt sich mit anderen Merkmalen kombinieren, um damit eine stärkere Wirkung zu erreichen. Die Figuren, die Erzählperspektive, besonders der erzählerische Rahmen tragen alle dazu bei. Ohne die Umschaltung der Erzählperspektive wird es schwieriger für den Leser Nathanael zu misstrauen und seine Ratio in Frage zu stellen. Der erzählerische Rahmen baut im Majorat die Glaubwürdigkeit des Spuks im ersten Teil auf. Der Begriff der *Hesitation* ist also ausschlaggebend für das Unheimliche in einem Werk.

Literaturverzeichnis

- Binotto, Johannes (2013).: *Tat/Ort. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur.* Zürich-Berlin;
- Bouville, Valerie (2020): *The uncanny double in:* Hrsg. Bronstein, Catalina and Seulin, Christian: *On Freud's "The Uncanny"*, Routledge, New York;
- Brittnacher, Hans Richard und May, Markus (2013): *Phantastik Ein interdisziplinäres Handbuch*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart;
- Cixous, Helene (2006): *Die Fiktion und ihre Geister;* in: Herding, Klaus und Gehrig, Gerlinde: *Orte des Unheimlichen, Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst;* Vandenhoeck und Ruprecht; Göttingen; S. 38-57;
- Ellison, David (2001): *Ethics and aesthetics in european modernist literature, From the Sublime to the Uncanny*, Cambridge university press, Cambridge;
- Freud, Siegmund (2020): *Das Unheimliche*, Reclam Verlag, Ditzingen;
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2004): *Nächstücke;* EBook Project Gutenberg; <http://www.gutenberg.org/ebooks/6341> abgerufen am [27.03.2021]
- Hohoff, Ulrich (1988): *E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann* : Textkritik, Ed. Kommentar, de Gruyter; Berlin – New York;
- Jentsch, Ernst (1906): *Zur Psychologie des Unheimlichen;* in: *Psychiatrisch - Neurologische Wochenschrift*, Marhold Verlag, Halle an der Saale;
- Johnson, Laurie Ruth (2010): *Aesthetic Anxiety Uncanny Symptoms in German Literature and Culture;* Universität Wien, Wien;
- Klingeböck, Ursula (2015): *Zum (Nicht) Verstehen verdammt?* In: Hrsg. Mitterer, Nicola und Nagy, Hajnalka: *Zwischen den Worten. Hinter der Welt. Wissenschaftliche und didaktische Annäherungen an das Unheimliche..* Studien Verlag, Innsbruck; S. 210-227;
- Kremer, Detlef (2009): *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin
- Lubkoll, Christine und Neumeier, Harald (2015): *E. T. A. Hoffmann Handbuch; Leben – Werk – Wirkung;* J.B. Metzler Verlag, Stuttgart;

- de Rentiis, Dina (2016): *Figur und Psyche; Neudefinition des Unheimlichen*, Universität Bamberg, Bamberg;
- Röder, Birgit (2003): *A Study of the major novellas of E.T.A. Hoffmann*, Camden House, New York;
- Steinecke, Hartmut (2004): *Die Kunst der Fantasie, E.T.A. Hoffman Leben und Werk*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig;
- Steinecke, Hartmut: *Kommentar* in: Hoffmann, E.T.A. (2009): *Nachtstücke; Text und Kommentar*, Deutscher Klassiker Verlag, Ulm S. 921-1038
- Todorov, Tzvetan (1973): *The Fantastic, A structural approach to a literary genre*; The Press of Case Western Reserve University, Cleveland/ London;

Internetquellen:

- Duden: <https://www.duden.de> abgerufen am [01.12.2020]
- Oxford Dictionary:
<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/uncanny?q=uncanny>
abgerufen am [01.12.2020]