

Owari, Mitsunori: Versteckspiel des Zeichens. Zu E. T. A. Hoffmanns ›Der Artushof‹. In: *Hoffmann-Jb.* 12 (2004), 52–67.

Patzelt, Johanna: Erfüllte und verfehlt Künstlerliebe. Ein Versuch über das Menschenbild E. T. A. Hoffmanns in seinem Phantasiestück ›Don Juan‹. In: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 80 (1976), 118–148.

Reinhardt-Becker, Elke: *Seelenbund oder Partnerschaft? Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit*. Frankfurt a. M. 2005.

Schlegel, Friedrich: Lucinde. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. 5. Bd., Erste Abt., München u. a. 1962, 1–92.

Steinecke, Hartmut: Die Liebe des Künstlers. Männer-Phantasien und Frauen-Bilder bei E. T. A. Hoffmann. In: Walter Hinderer (Hg.): *Codierungen von Liebe in der Kunstperiode*, Würzburg 1997, 293–309.

Steinwachs, Cornelia: Die Liebeskonzeption in E. T. A. Hoffmanns ›Die Elixiere des Teufels‹. In: *Hoffmann-Jb.* 8 (2000), 37–55.

Werber, Niels: *Liebe als Roman. Zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*. München 2003.

Willms, Weertje: *Geschlechterrelationen in Erzählungen der deutschen und russischen Romantik*. Hildesheim 2009.

Dirk Kretzschmar

8 Gespenster/Gespenstisches/Wiedergänger

Begriffe, Konstellationen, Funktionen

Woher die unendlich kolportierte Wendung vom ›Gespenster-Hoffmann‹ ursprünglich stammt, scheint heute kaum mehr eruierbar. Berühmt geworden ist Heinrich Heines Behauptung in der *Romantischen Schule*, Hoffmann habe »überall nur Gespenster« gesehen und sei darüber »selbst ein Gespenst geworden« (Heine 1976, 440). Bei genauerer Betrachtung muss dieses Urteil deutlich relativiert werden. Wirklich verbreitet ist bei Hoffmann v. a. die Metapher des Gespenstischen. Die Zahl der Texte hingegen, in denen vom Auftreten von Gespenstern erzählt wird, ist höchst überschaubar. Zum ›harten Kern‹ sind letztlich nur *Das Majorat*, *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* und die sogenannte »Spukgeschichte« aus den *Serapions-Brüdern* zu zählen.

Von den Gespenstern zu unterscheiden sind einerseits der Natur innewohnende Elementargeister, deren Darstellung sich in der Romantik und bei Hoffmann, etwa in *Der Elementargeist*, weithin an Paracelsus anschließt, andererseits weitere Spezies von Wiedergängern, d. h. wiederkehrenden Toten. Handelt es sich bei Gespenstern um die abgeschiedenen Seelen von Verstorbenen, die in die Welt der Lebenden zurückkehren, um dort noch etwas zu erledigen, zu büßen oder zu warnen, so ist ein Vampir »ein lebendiger Toter der Lebendigen das Blut aussaugt« (DKV IV, 1115). Im Verständnis der Zeit handelt es sich – komplementär zum körperlosen Gespenst – um wandelnde, zumeist seelenlose Leichname. Hoffmanns unbetitelte »gräßlich gespenstische Geschichte« aus den *Serapions-Brüdern* (1134), die von den Herausgebern der Hoffmann-Ausgaben meist als »*Vampyrismus*« betitelt wird, umkreist allerdings weniger diesen als Nekrophagie und Kannibalismus, und es ist mehr als fraglich, ob die alte Baroness und ihre Tochter wiederkehrende Tote sind. Auch eine weitere Gruppe von unheimlichen Gestalten bei Hoffmann hat einen unklaren Status: Ob der Ritter Gluck, der alte Maler Francesko aus den *Elixieren*, der explizit »kein Fantom« ist (DKV II.2, 214), ob Torbern aus den *Bergwerken zu Falun* oder Leonhard und Manasse aus der *Brautwahl* tatsächlich Wiedergänger oder nicht einfach ›Überlebende‹ sind, bleibt offen. Die Metaphorik allerdings rückt sie jeweils

aufs engste in die Nähe des Gespensts, auf das daher im Folgenden der Fokus gerichtet wird.

Die intratextuellen Funktionen dieser Gestalten sind – insbesondere, wenn man den weiten Bereich der Metaphorik einbezieht – so vielfältig wie die Kontexte, in denen sie auftreten, und die Erzählformen, in denen sie präsentiert werden. Gespenster scheinen die Präsenz eines Anderen der Normalität zu indizieren und Möglichkeiten ihrer Transgression zu eröffnen (vgl. Wilpert 1994, 210 f.): Sie überschreiten sowohl den Raum des aufgeklärten Konsenses über die Wirklichkeit wie die Denk- und Verhaltenskonventionen der bürgerlichen Welt und dienen damit nicht zuletzt der Verhandlung von Wirklichkeitsmodellen. Als Zwischenwesen lösen sie gängige Denkmuster und Oppositionen auf, und als Wiedergänger holen sie Vergessenes und Verdrängtes, auch kulturell Verdrängtes, in die Gegenwart zurück. Speziellere Funktionen von Spukphänomenen ergeben sich aus den verschiedenen Wissensgebieten, in denen sie angesiedelt werden: Epistemologie, Natur- und Geschichtsphilosophie, Psychologie und Psychopathologie, Traum, Somnambulismus und Magnetismus, aber auch dem Recht. Dieses ungeheuer facettenreiche und von der Forschung – mit Ausnahme von Wilpert (vgl. 1994, 208 ff.) – noch kaum vermessene Feld kann hier allenfalls skizziert werden.

Erzählformen und Genres des Gespenstischen

Die Art und Weise, in der bei Hoffmann vom Gespenstischen erzählt wird, ist vor dem Hintergrund der seit der Spätaufklärung etablierten Schauerliteratur zu sehen, deren Mechanismen und Wirkungen (wie etwa das angenehme Gruseln) immer wieder explizit benannt werden (vgl. DKV III, 207 f.; IV, 1115 ff.; V, 676 u. a.). Sie kontrastiert jedoch zugleich mit diesem Genre, insbesondere dadurch, dass der Status des Erzählten weithin im Unklaren gelassen wird. Wie erwähnt, gibt es bei Hoffmann nur wenige »echte« Gespenstergeschichten, d. h. solche, in denen Spuk als Teil der fiktiven »Realität« gesetzt wird, etwa durch die Verbürgung seitens mehrerer Zeugen. Auch hier aber wird das Erzählte der Perspektive mindestens einer Erzählerfigur zugeordnet, im Fall der *Serapions-Brüder* überdies noch einer zweiten. Zudem handelt es sich, wenn von Spuk die Rede ist, häufig um befangene, in das Geschehen involvierte, in ihrer Urteilsfähigkeit eingeschränkte und damit potentiell unzuverlässige Berichterstatter. Das zeigt sich etwa im *Sandmann*, wo der »Revenant« Coppola

(DKV III, 36) möglicherweise nur das mentale Produkt eines »abgeschmackten Geisterseher[s]« (37) und das Gespenstische das »Fantom unseres eigenen Ichs« (23) ist, oder im *Elementargeist*, wo der Erzähler sich durch seine Kopfverletzung, seine Krankheit und seine erotische Passion selbst in Frage stellt.

In solchen Konstellationen nähert sich der Text zum einen der psychopathologischen Fallgeschichte an (s. Kap. III.9). Zum anderen praktiziert Hoffmann in der Auflösung verlässlicher Parameter der Orientierung Verfahren, die später als Kennzeichen »phantastischer Literatur« beschrieben worden sind (vgl. Lachmann 2005; Schmitz-Emans 1986; Woodgate 1999; s. Kap. IV.11). Nicht nur wird die Perspektive der Zeugen des Spuks bzw. der Erzählerfiguren relativiert. Gegenüber den gespenstischen Ereignissen werden überdies konkurrierende Erklärungsmodelle in Stellung gebracht (vgl. Wilpert 1994, 211). Es sind häufig Gesprächsrunden, in denen solche Phänomene berichtet und kontrovers kommentiert werden, wie etwa im *Öden Haus*, im *Unheimlichen Gast*, im *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* oder im Rahmen der *Serapions-Brüder*. Das Erzählen (s. Kap. IV.7) inszeniert sich hier als ein kommunikativer, sich selbst kommentierender Vorgang, in dem zugleich epistemologische Standards, Wirklichkeitsmodelle und Wissensbestände der Epoche umgesetzt und verhandelt werden. So gut wie immer gibt es dabei in den Texten eine Instanz, die die »Realität« wunderbarer und spukhafter Phänomene bezweifelt und ihre Unvereinbarkeit mit den kulturell dominanten Weltdeutungsmodellen behauptet, einen »Klassifikator der Realitätsinkompatibilität« (Wünsch 1991, 36). Konkurrierende Erklärungsmodelle zeigen sich damit nicht nur im Vergleich zwischen den Texten, sondern auch in ihnen selbst, wobei nicht selten dem Leser die Entscheidung über die Deutungsangebote überlassen bleibt. Ein frühes Paradebeispiel für die von Tzvetan Todorov für die Phantastik beschriebene Struktur der *hésitation*, der Unschlüssigkeit von Figuren, Erzähler und Leser über den tatsächlichen Status des Erzählten (vgl. Todorov 1972, 31 ff.), ist *Der Sandmann*.

Rahmenbedingungen des Gespenstischen: Hoffmanns »Kritik« der Aufklärung

Indem Hoffmann das Erzählen als einen vielstimmigen Akt präsentiert, in dem heterogene Positionen kollidieren, sich wechselseitig relativieren und überprüft werden, praktiziert er nicht nur einen grundlegenden Perspektivismus, sondern spiegelt auch die

diskursive Situation nach der Aufklärung. Was Hoffmann in einigen seiner Texte als *hésitation* inszeniert, entspricht seiner eigenen »Zwitterstellung [...] zwischen Aufklärung und Romantik« (Lachmann 2005, 135).

Einerseits wird die Aufklärung, wie etwa in *Klein Zaches*, beißender Kritik unterzogen, sofern sie sich auf Utilitarismus, Materialismus und Rationalismus reduziert, der jede Form des Wunderbaren leugnet (vgl. DKV III, 544 ff. u. a.) – auch die Gespenster, wie u. a. der Seitenhieb auf Friedrich Nicolai in *Der goldene Topf* zeigt, der sich seiner »Fantasmata« (DKV II.1, 240) durch Ansetzen von Blutegeln am Gesäß entledigte. Gegen die so verstandene Aufklärung spricht nicht nur ihr buchstäblich bornierter Blick auf die Wirklichkeit. In geschichtsphilosophischer Sicht ist sie überdies der Kulminationspunkt eines Prozesses der Entzweiung, in dem der Mensch aus der ursprünglichen Einheit mit der Natur heraustritt, die hinfort nur noch in den Beschwörungen der Märchen-Magier und der Poeten fortlebt. Die einstmals verständliche Sprache der Naturlaute wird dem Menschen dabei zur bedeutungsschwangeren, aber unlesbaren »Hieroglyphe«, wie seit der Frühromantik betont wird. Das Eingangsgespräch im *Unheimlichen Gast* benennt die Kollateralschäden dieser Entwicklung: Die verdrängte Natur wird fremd und unheimlich, das ursprüngliche und selbstverständliche Wunderbare erregt nun »Grauen« und »Gespensterfurcht« (DKV IV, 724), und die einst mitteilbaren Laute der Natur werden zu »Geisterstimmen« (726): Das unheimliche Andere ist das Produkt der Entfremdung von der Natur, und damit vom Eigenen, ja, das Gespenstische erweist sich nicht zuletzt als Effekt einer Dialektik eben jener Aufklärung, die die Gespenster austreiben wollte. Damit bietet die Figur Dagobert nicht nur eine eigenwillige Hypothese zur Entstehung der Gespensterfurcht, sondern auch eine geschichtsphilosophische Motivation der tradierten schauerromantischen Requisiten, denn dass »das dumpfe Geheul des Sturmwindes, das Geprassel des herabstürzenden Hagels, das Ächzen und Krächzen der Windfahnen« (726) Grauen erregt, ist die epochentypische Signatur einer unheimlichen Wiederkehr des Verdrängten (s. Kap. IV.5).

Andererseits stehen Hoffmanns Texte selbst in vielerlei Hinsicht in der Tradition einer selbstkritisch ihrer eigenen Grenzen bewussten Aufklärung. Zwar erscheint die Leugnung des Wunderbaren (einschließlich des Gespenstischen) als Akt einer stumpfen und philiströsen Weltsicht, doch wird das Wunderbare (s. Kap. IV.11) dabei vielerorts aus dem su-

pranaturalen in den weltimmanenten Bereich verschoben, etwa wenn Balthasar in *Klein Zaches* als »Wunder« (DKV III, 581) gerade die alltäglichen, aber dennoch geheimnisvollen Lebens- und Reproduktionsvorgänge der Natur selbst begreift. Ähnliches gilt letztlich auch für die bekannte Begriffsbestimmung in *Das öde Haus*. Hier schickt Theodor seiner Erzählung eine mit dem Philosophen Johann August Eberhard vorgenommene Definition des Wunderbaren voraus. »Wunderbar« sei dasjenige, »was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen, oder [...] ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint« (164). Doch wird in dieser vielfach »abgepufferten« Formulierung zunächst lediglich eine Relationsbestimmung der fraglichen Phänomene zur menschlichen Erkenntnis und zum aktuellen Stand des Wissens vorgenommen, keineswegs aber die Existenz eines de facto die Naturgesetze überschreitenden Übernatürlichen konstatiert – allerdings auch mitnichten ausgeschlossen.

»Geisterseher« wie Nathanael im *Sandmann* (DKV III, 37), Alexander im *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (DKV IV, 173) oder Dagobert im *Unheimlichen Gast* (724) sind in diesem Horizont daher höchst problematische Gestalten. Zwar sind sie poetische Gemüter mit dem Drang, die schlechte Normalität zu überschreiten, doch folgt die nicht selten sarkastische Kritik an ihnen selbst aufklärerischen Mustern, rekapituliert diese jedenfalls in einem hohen Maße, wie bereits der Begriff zeigt, der nicht nur an Friedrich Schiller anschließt, sondern auch an Immanuel Kants *Träume eines Geistersehers* von 1766, einen der maßgeblichen aufklärerischen Texte gegen den »Aberglauben« (s. Kap. III.10). Gespenster sind gerade darum für die Aufklärung eine so entscheidende Provokation, weil mit ihnen der säkulare und immanente Zugschnitt der »Wirklichkeit« auf dem Spiel steht – und weil zugleich doch ihre Nichtexistenz epistemologisch nicht bewiesen werden kann. Hoffmann rekapituliert die Argumente dieses Diskurses komplett – freilich wiederum nur als Puzzleteile eines umfassenderen Argumentationsfelds: Seine Texte resümieren die Leugnung von Gespenstern, die »natürlichen« Erklärungen für sie, die Möglichkeiten der Täuschung, die Pathologisierung der Gespenstergläubigen und vieles andere. Keineswegs aber vollzieht er dabei den Anschluss an die schlichten »Aufklärungen« im Gefolge des Schauerromans.

Dass es ihm vielmehr um eine erweiterte und neue Sicht der Realität geht, die auch wissenschaftlich bislang unerklärliche Phänomene als offene Stel-

len des Weltbilds akzeptiert, zeigt *Das öde Haus*. Hier ist es der Ich-Erzähler Theodor selbst, der bereits die Einwände seiner Hörer antizipiert, also deren mögliche Reaktionen bereits in den Erzählakt integriert. Seine unheimlichen Wahrnehmungen am öden Haus unter den Linden, in dem es »häßlich spuken« soll (DKV III, 170), versucht Theodor, der sich nach eigenen Worten »von jeher als Geisterseher gebedete« (167), selbstkritisch durch natürliche Erklärungen zu entkräften (vgl. 168 f.) – eine Strategie, die nach der Lektüre von Johann Christian Reils *Rhapsodien* von 1803 in die Selbstpathologisierung mündet (vgl. 181). Erst die Begegnung mit einem weiteren Mediziner bietet für das vermeintlich Gespenstische eine dritte Erklärungsmöglichkeit zwischen dem »fixen Wahnsinn« (s. Kap. III.19) einerseits und der Dämonie eines supranaturalen »bösen Prinzips« andererseits (181 f.), nämlich die interpsychische Beeinflussung durch einen »magnetischen Rapport« (184; s. Kap. III.13). So wird hier zwar die Entzauberung des gespenstischen Geschehens vorgeführt, aber nicht im trivialen Sinne einer bloßen Ent-Täuschung durch ein banales *explained supernatural*, sondern im Rückgriff auf eine zwar immanente, aber doch alternative Sicht der Natur.

Wissensgebiete und Verhandlungsfelder

Unter der skizzierten Perspektive verwundert es nicht, dass Gespenster häufig als Reflexionsfiguren sehr »diesseitiger« Probleme erscheinen, freilich solcher Probleme, die wesentliche Strukturen mit dem Gespenstischen teilen. Dass das Gespenst in Bereichen eine Rolle spielt, die man zunächst nicht mit ihm in Verbindung bringt, sei hier nur angemerkt: Im *Majorat* etwa erwächst es aus einer juristischen Problematik (s. Kap. III.16), aus der Wiederkehr obsoletter Sozialstrukturen, die die titelgebende Institution bewirkt. Vor allem anderen aber sind reale oder vermeintliche Gespenster nicht selten Repräsentanten innerer Instanzen und Impulse und ventilieren als solche psycho(patho)logisches Wissen der Epoche. Hier ist die Beziehung zu traditionellen Funktionen des Gespensts am deutlichsten, der Buße, dem Warnen und Mahnen.

In den *Elixieren des Teufels* muss der alte Maler Francesco als »Revenant« (DKV II.2, 120) umgehen, um seine Schuld abzubüßen, indem er seine Nachkommen vor deren Wiederholung warnt – wodurch er für Medardus zugleich zu einer der zahlreichen Abspaltungen seiner Person, zu seinem externalisierten Gewissen wird. Verstrickt sich hier die Fami-

lie (s. Kap. III.12) in einem gespenstischen Wiederholungszwang in die Ursünde des Stammvaters, die ausschweifende Sexualität (s. Kap. III.7), so wird im *Sandmann* ein individuelles Trauma durch den »Revenant« (DKV III, 36) Coppola wiedererweckt. In den *Bergwerken zu Falun* hingegen eröffnet »der gespenstische Alte« Torbern (DKV IV, 234) einen zugleich verheißungsvollen wie tödlichen metaphorischen Entwicklungsweg. Als »bekannte Gestalt« (212) gehört er immer schon zu Elis und ist Teil seines Inneren – ebenso wie das Ziel seiner Reise, das Berginnere, das Elis zuerst im Traum betritt und das sich mit seiner Tiefendimension, der Mutterfigur und der Erinnerung an den erotisch aufgeladenen Urzustand einer Einheit mit der Natur als Raum des eigenen und wie des kollektiven Unbewussten interpretieren lässt. Gespenster erwachsen aus dem eigenen Inneren. Sogar in der sog. »*Spukgeschichte*« ist eine solche Lösung angelegt, wenn es über die »tief in sich gekehrte« Adelgunde (DKV IV, 389) heißt, es sei »jedesmal nach der Erscheinung ihr zu Mute [...] als wäre ihr Innerstes mit allen Gedanken hinausgewendet und schwebte körperlos außer ihr selbst umher, wovon sie krank und matt werde« (391; vgl. Auhuber 1986, 23 ff.). Insbesondere die Sexualität ist »gespensteraffin« (vgl. Jennings 1984, 63 ff.), wie besonders das *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* zeigt. Am *Öden Haus* – und *Der unheimliche Gast*, *Der Magnetiseur* sowie *Das Majorat* wären hinzuzufügen – ist mit den Themen Somnambulismus und Magnetismus (s. Kap. III.13) bereits sichtbar geworden, dass bei Hoffmann psychische Prozesse und Strukturen die Ichgrenzen überschreiten. Das Gespenstische erscheint hier als Effekt interpsychischer Beziehungen, Einflussnahmen und Machtergreifungen, die einerseits zum Ich gehören, es andererseits aber auch quasi enteignen.

Am Leitfaden des Gespensts ließe sich Hoffmanns literarische Psychologie rekonstruieren: die individuellen Prozesse, Strukturen und Topographien der Psyche sowie ihre interpsychischen Vernetzungen. Gespenstisch sind dabei u. a. die Struktur der Wiederkehr, der Zwang, ein Unerledigtes zu bearbeiten, sowie das Syndrom eines eingeschlossenen Ausgeschlossenen, das etwa in der Entfremdung von eigenen Regungen manifest wird, die dem Ich als ein unheimlich Fremdes von außen entgegenzukommen scheinen. Hoffmann nimmt hier bereits die Freudsche Bestimmung des Unheimlichen vorweg (vgl. Freud 1970; s. Kap. IV.5), wie sich gerade an den Einleitungspassagen des *Unheimlichen Gasts* zeigen ließe. Ein bewusst eingesetzter anthro-

pologischer Effekt der Arbeit mit der Kategorie des Gespensts ist dabei die Auflösung tradierter begrifflicher Oppositionen, etwa der von Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen (vgl. Schmitz-Emans 1986, 83). Hoffmann unterstreicht diesen mit dem Gespenst verbundenen Aspekt etwa im *Majorat*. Wenn zum einen der alte Daniel bereits vor seinem Tod im somnambulen Zustand die stereotype Rückkehr an den Ort seines Verbrechens (s. Kap III.18) praktiziert, die er später als Gespenst immerfort wiederholen muss, und wenn zum anderen seine Erscheinung vor dem Erzähler zugleich von dessen Großonkel im Traum miterlebt wird, dann beginnen die starren Grenzen zwischen den Subjekten, zwischen Leben und Tod, Traum und Realität, Innen und Außen zu verfließen. Das Gespenst ist ein Drittes, eine Gestalt des Sowohl-als-auch und zugleich des Weder-noch, die das Verständnis von Wirklichkeit nicht nur insofern irritiert, als sie selbst aus einem Raum des kulturell ausgegrenzten ›Aberglaubens‹ (s. Kap. III.10) wiederkehrt, sondern auch insofern sie begriffliche Grundstrukturen dieser Wirklichkeit zu provozieren und aufzusprengen dient.

Mediale und selbstreflexive Dimensionen des Gespenstischen

Es ist gerade der zuletzt skizzierte Aspekt, der das Gespenst auch zur poetologischen Reflexionsfigur qualifiziert. Der ›reisende Enthusiast‹ nämlich, die Erzählinstanz der *Fantasiestücke*, ist darum ein »Geisterseher«, weil er die »Grenzen« zwischen seinem inneren und dem äußeren Leben so fluide macht, dass man diese »kaum zu unterscheiden vermag« (DKV II.1, 325). Er lässt das von der Phantasie innerlich Geschaute äußerlich ins »Leben treten« (325), in das eigene wie in das des Lesers. Damit ist zunächst ein wesentliches Prinzip des Kunstwerks überhaupt angesprochen, das bei Hoffmann zumeist als die ihrer materiellen Manifestation vorausliegende innere Vorstellung gefasst wird (vgl. Matt 1971, 6f.). Zur Geisterseherei führt es dort, wo unkörperliche Phantasie und Realität nicht mehr unterschieden werden und erstere die Außenwelt zu bewohnen scheint: Das innere Bild wird zum Phantom, zu ›Geist‹ und ›Gespenst‹. Das ist der Fall des wahnsinnigen Einsiedlers Serapion, und Geisterseherei erscheint so, ebenso wie der Wahn, als Grenzphänomen des Serapiontischen Prinzips (s. Kap. IV.13). Unterstrichen wird das dadurch, dass Hoffmann seine mehr oder weniger wahnsinnigen künstlerischen Extremgestalten in den

Dunstkreis des Unheimlichen rückt: Serapion selbst ist schauerlich und unheimlich (vgl. DKV IV, 37f.), der »Serapionismus« »spukt[]« in seinen Adepten (37), und der vorgebliche Ritter Gluck bezeichnet sich als »abgeschiedene[n] Geist«, der zu büßen hat, dass er das »heilige« (innerliche) Kunstwerk an die äußerliche Welt von Publikum und Markt verriet (DKV II.1, 30).

Es ist signifikant, dass Hoffmann auch die Rezeptionsseite dieser Konstellation am Gespenst exemplifiziert. Es sind die Lektüren von Schauerliteratur, die die Phantasie des Lesers prägen, in ihr Gestalt annehmen und als solche spektral in sein eigenes Leben zu treten scheinen. Der junge Theodor im *Majorat* führt die Erscheinung des Gespensts zunächst (gut aufklärerisch, aber fälschlich) auf seine durch Schillers *Geisterseher* »überreizte Fantasie« zurück (DKV III, 207), und im *Elementargeist* gestalten sich der unheimliche O'Malley, seine Geisterbeschwörung und der weibliche Elementargeist selbst als »Bibliotheksphänomene« (Michel Foucault) nach dem Muster von Büchern, die Viktor gelesen hat: wiederum nach Schiller, dann nach Jacques Cazottes *Le diable amoureux* (1772) und Carl Grosses *Der Genius* (1791–95). Indem Bücher aus der inneren Welt der Rezeption projektiv nach außen treten, wirken sie als »Zauberspiegel«, in dem das literarisch passionierte Subjekt dann wieder sein »eignes Schicksal erblickt[]« (DKV V, 690). Hoffmanns Kunstgriff liegt darin, dass die ›Wieder-Holung‹ als ein grundsätzlicher Zug intertextueller Bezugnahme hier gerade an dem Themenfeld exemplifiziert wird, das sich besonders gut zu seiner Metaphorisierung eignet: Intertextualität produziert und ist selbst Wiedergänger, und zwar gleichermaßen für den dargestellten Leser wie auf der Textebene.

Das Gespenst als Metapher

Weit häufiger als das Auftreten ›realer‹ Gespenster ist bei Hoffmann die Metapher des Gespenstischen, wie schon aus dem Vorgegangenen deutlich geworden ist. Gespenstisch erscheint vieles, was nicht Gespenst ›ist‹. »Gespenstisch«, »gespensterartig« oder »spukhaft« ist der Maler Berthold in der *Jesuitenkirche* (DKV III, 120) ebenso wie Erasmus Spikher in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* (vgl. DKV II.1, 339) oder wie der von seinem immer wiederkehrenden inneren »Mordgespenst« (DKV IV, 838) umgetriebene Goldschmied Cardillac (vgl. 827) im *Fräulein von Scuderi* – neben vielen anderen. »Gespenstisch« sind die Brillen im *Sandmann* (DKV III, 36) und der

»Philistrismus« der beiden Kantianer im Rahmen der *Serapions-Brüder* (DKV IV, 22), »spukhaft« und »unheimlich« sind sogar Braut und Ehe im *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (134, 166). Besonders aufschlussreich sind die Fälle, in denen das buchstäbliche Auftreten von Gespenstern sich als Verlängerung und Literalisierung einer Metapher begreifen lässt – nach Todorov ein Kennzeichen des Phantastischen (vgl. Todorov 1972, 70). Wenn etwa der mörderische alte Daniel im *Majorat* nach seinem Tod umgehen muss, dann präsentiert er sich als Inbild jener »bösen Geister« (DKV III, 260), die der Freiherr Roderich durch die Stiftung des Majorats heraufbeschworen hatte, und wird nun buchstäblich zu dem zunächst nur metaphorischen Geist des Majorats (vgl. Janßen 1986, 68 ff.). Auch im *Fragment* ist das Erscheinen der toten Tante eingebettet in eine ganze Reihe von Metaphern des Gespenstischen (vgl. DKV IV, 132 ff.). Ähnliches gilt umgekehrt: Auch wenn der vermeintliche Ritter Gluck nicht buchstäblich der »abgeschiedene Geist« des Komponisten sein sollte (DKV II.1, 30), so verkörpert er doch metaphorisch dessen genialen »Geist«. Wenn also, was vorher im Text Metapher war, später zur Realität wird – und *vice versa* –, dann könnte man daraus zweierlei ableiten. Zum einen lassen sich die realen Gespenster rückwärts quasi als Fortschreibungen von Metaphern und damit selbst als Metaphern lesen, als rhetorischen Effekt: Die Metaphorik relativiert die »Realität« des Gespenstischen, indem sie dessen »Uneigentlichkeit« auf der Ebene des *discours* nahelegt – ein letztlich aufklärerisches Argument. Zum anderen aber gilt auch das Umgekehrte: Die Metapher macht auf etwas tatsächlich Gespensterartiges und Unheimliches im »einheimische[n] Kreis« des Alltags (DKV IV, 722) aufmerksam, sie zeigt eine Dimension an diesem auf, die ohne die Metapher ungesagt und ungesehen bliebe, und bewirkt einen Blickwechsel. Das Normale wird in dieser Metapher gewissermaßen »entautomatisiert« und verfremdet, mental distanziert und überschritten. Indem man es als ein Anderes wahrnimmt, wird es zu diesem. Es ist dies die Leistung »des spukhaften Geistes, Phantasus geheißenen«, dem der Dichter folgt (DKV III, 645).

Literatur

- Auher, Friedhelm: *In einem fernen dunklen Spiegel. E. T. A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin*. Opladen 1986.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe*. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1970, Bd. 4, 241–274.
- Heine, Heinrich: Die romantische Schule. In: Ders.: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*. Hg. von Klaus Briegleb. München/Wien 1976, Bd. 5, 357–504.
- Janßen, Brunhilde: *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den »Nachtstücken« von E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. u. a. 1986.
- Jennings, Lee B.: The Anatomy of »Spuk« in two Tales of E. T. A. Hoffmann. In: *Colloquia germanica* 17 (1984), 60–78.
- Lachmann, Renate: E. T. A. Hoffmanns Phantastikbegriff. In: Gerhard Neumann (Hg.): *»Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg 2005, 135–152.
- Matt, Peter von: *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971.
- Schmitz-Emans, Monika: Der durchbrochene Rahmen. Überlegungen zu einem Strukturmodell des Phantastischen bei E. T. A. Hoffmann. In: *MHG* 32 (1986), 74–88.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972.
- Wilpert, Gero von: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*. Stuttgart 1994.
- Woodgate, Kenneth B.: *Das Phantastische bei E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. u. a. 1999.
- Wünsch, Marianne: *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890–1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. München 1991.

Christian Begemann