

Szymon Cieśliński^{*}

**DER ALT-NEUE VAMPIR. DAS SCHAUERLICHE
UND DIE FIGUR DES NACHZEHRRERS IN *VAMPIRISMUS*
VON E. T. A. HOFFMANN**

1. Einleitung

Für das bessere Verständnis des Phänomens der Horrorliteratur scheint es sinnvoll zu sein, die klassischen Vertreter dieser Gattung, die ihre Grundlagen schufen, zum Gegenstand der Forschung zu machen. E. T. A. Hoffmann zählt sicherlich zu solchen Autoren, weil er eine ganze Menge von Stoffen der Schauer- und Horrorliteratur benutzt, funktionalisiert und popularisiert hat.

Die Analyse seiner Werke lässt annehmen, dass Hoffmann einerseits sich sehr gut im Werk seiner Vorgänger auskannte und andererseits von späteren Autoren stark rezipiert wurde und damit die Entwicklung der Gattung beeinflusste. Um nur einige Beispiele zu nennen: Der italienische Literaturwissenschaftler Mario Praz (1960, S. 114) stellt fest, dass Hoffmanns *Elixiere des Teufels* (1815–1816) durch den Roman *Der Mönch* (*Ambrosio* oder *The Monk*, 1795) von Matthew Gregory Lewis (1773–1818) inspiriert wurde.¹ Die polnische Wissenschaftlerin Anna Gemra vermutet auch einen Einfluss von Hoffmanns Werk auf die wahrscheinlich bekannteste Geschichte über die Ich-Spaltung in der Weltliteratur, *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886)

* M.A. Szymon Cieśliński, Universität Łódź, Philologische Fakultät, Lehrstuhl für Literatur und Kultur Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, 90-236 Łódź, Pomorska 171/173.

¹ Lewis gehört neben Horace Walpole, Ann Radcliffe und Charles Robert Maturin zu den Gründern der *gothic school* und der Gattung *gothic novel* (dt. Schauerroman). In seinem Roman *Mönch* führte er in die Konvention der Schauerliteratur die Figur des Teufels ein. Daher kann man ihn auch als den Vater von *satanic horror* betrachten (vgl. Has-Tokarz 2011, S. 62). Hoffmann greift die Grundidee des erwähnten Romans auf, was u.a. von Joshi und Dziemianowicz (2005, German Literature, S. 458) bemerkt wurde. Mario Praz (1960, S. 114) schreibt Folgendes dazu: „Medardus entspricht Ambrosius, Euphemie Mathilda und Aurelie Antonia; bei Hoffmann ist Aurelie das unschuldige Mädchen, da von Medardus geliebt und von dem geheimnisvollen Gespenst umgebracht wird, das Medardus‘ Doppelgänger ist.“

von Robert Louis Stevenson.² Dieselbe Forscherin unterstreicht auch die Rolle der Hoffmann'schen Erzählung *Der Sandmann* (1816), in der sie eine Art Ankündigung des Romans *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* (*Frankenstein or The Modern Prometheus*, 1818) von Mary Shelley erkennt.³ Selbst Edgar Allan Poe, der u.a. von Lovecraft (1973, S. 249–252) für den Vater der modernen Horrorliteratur gehalten wird, hat das Werk von Hoffmann sehr stark rezipiert und sich davon inspirieren lassen, was u.a. Palmer Cobb (1908) im Werk *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe* untersucht hat.

Der vorliegende Artikel setzt sich zum Ziel, eine in der Forschung wenig präsente Erzählung von E. T. A. Hoffmann zu untersuchen und zwar *Vampirismus*⁴ aus der Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819–1821), wobei der Schwerpunkt einerseits auf die der Angst- und Verunsicherungserweckung dienenden Mechanismen und andererseits auf die Besonderheit der Figur des Vampirs bzw. des Nachzehrers und ihre Funktion im Werk gelegt wird.

2. Cyprians Erzählung

In der erwähnten Sammlung von Erzählungen und Aufsätzen porträtierte E. T. A. Hoffmann seinen realen Freundeskreis, dem u.a. Julius Eduard Hitzig (1780–1849), Adalbert von Chamisso (1781–1838), Karl Wilhelm Salice-Contessa (1777–1825), David Ferdinand Koreff (1783–1851) und Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1832) angehörten (Hoffmann 2008, S. 1242). Die Rahmenhandlung der Sammlung bilden fiktive Gespräche der Freunde, in denen sie Probleme der Kunst und Literatur thematisieren sowie unterschiedliche Geschichten erzählen. Anhand der Briefe von Hitzig kann man schlussfolgern, dass Contessa für Sylvester, Koreff für Vinzenz und Hitzig für Ottmar stehen. In den drei anderen Figuren – Theodor, Lothar und Cyprian – glaubt man dagegen Hoffmann

² Gemra (2008, S. 341–360) betont u.a., dass im Fall beider Werke nicht das Elixier, sondern der freie Mensch für alles Grausame verantwortlich sei. Das Elixier sei nur ein Vorwand, der das bewusste Handeln rechtfertigen solle.

³ *Der Sandmann* sei u.a. als eine Geschichte des Versuchs, einen künstlichen Menschen zu schaffen, zu sehen. Was Gemra betont, schufen der alte Advokat Coppelius als Vertreter der alten Wissenschaft, der Alchemie und der Physikprofessor Spalanzani im Gegensatz zu Viktor Frankenstein kein lebendes, intelligentes Wesen mit freiem Willen und Gefühlen, sondern nur einen Automaten, eine Holzpuppe. Olimpia war jedoch imstande den Studenten Nathanael in sich verliebt zu machen und ihre Augen wurden zum Spiegel von Nathanaels Seele, was als Erfolg ihrer Konstrukteure betrachtet werden kann. Die Autorin fügt auch hinzu, dass *Der Sandmann* sich keiner so großen Beliebtheit wie *Frankenstein* vermutlich aus dem Grund erfreute, weil er zu stark in der Tradition der gothic school befestigt war (mehr dazu Gemra 2008, S. 249–252).

⁴ Da dieses Werk ursprünglich keinen Titel trägt, wird es oft entweder nach seinem Autor *Cyprians Erzählung* oder nach seinem Thema *Eine grässliche Geschichte, Der Vampyr, Eine Vampyr-Geschichte* und seit 1912 *Vampirismus* genannt (vgl. Hoffmann 2008, S. 1633).

zu erkennen. Theodor sei seine musikalische, Cyprian seine phantastische und Lothar seine ironische Erscheinungsform (Hoffmann 2008, S. 1243f.). Die Erzählung *Der Vampirismus* wird von Cyprian als zweite Geschichte des achten Abschnitts erzählt.

Die richtige Erzählung leitet – im romantischen Sinne – ein ironisches Gespräch der Freunde über die neuere englische Literatur ein. Nach einem kurzen Meinungsaustausch über Walter Scott und Lord Byron wendet sich die Konversation dem Thema des Vampirismus zu. Lothar stellt anhand seines Wissens⁵ fest, dass: „ein Vampyr nichts anders ist, als ein verfluchter Kerl, der sich als Toter einscharren läßt, und demnächst aus dem Grabe aufsteigt und den Leuten im Schlafe das Blut aussaugt, die dann auch zu Vampyrs werden“ (Hoffmann 2008, S. 1116). Dieses Thema regt Cyprian dazu an, die folgende rhetorische Frage zu stellen: „Warum sollte es dem Dichter nicht vergönnt sein, die Hebel der Furcht, des Grauens, des Entsetzlichen zu bewegen?“ (Hoffmann 2008, S. 1117) und somit beginnt eine Diskussion über das Grauenhafte in der Literatur.

Cyprian behauptet, auch das Schauerliche könne zum Stoff der Literatur werden, seine Freunde stimmen ihm zu und nennen dafür einige Beispiele.⁶ Theodor stellt sogar die These auf, man könne das Schauerliche für die Zwecke der Literatur instrumentalisieren, funktionalisieren und es damit für jeden Rezipienten erträglich machen.⁷ Lothar fügt dem hinzu, dass „die Fantasie durch sehr einfache Mittel aufgeregt werden könne, und daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken, als in der Erscheinung beruhe“ (Hoffmann 2008, S. 1118). Als eine Art Begründung bzw. Realisierung dieser Annahmen kommt gleich danach der Vorschlag, Cyprian könnte eine sich angeblich auf Fakten stützende Geschichte erzählen, was auch passiert:

Der Graf Hypolit kehrte nach langen Reisen in seine Heimat zurück und begann das neulich von seinem Vater geerbte Stammschloss zu verschönern. Eines Tages besuchte ihn eine entfernte Verwandte seines Vaters, eine alte Baronesse. Das Problematische dabei lag darin, dass der verstorbene Vater jeden vor ihr gewarnt und selber von ihr immer mit Abscheu gesprochen hatte. Ein Grund dafür war niemandem klar, da der Graf nur zu sagen pflegte: „es gäbe gewisse Dinge, über die es besser sei zu schweigen als zu reden“ (Hoffmann 2008, S. 1118).

Hypolit fühlte sich sehr unangenehm, nahm aber den Besuch an. Die Baronesse äußerte eine Klage über den ewigen Hass des alten Grafen und über das

⁵ Eigentlich beruft sich Lothar auf das Werk von M. Michael Ranfts Diaconi zu Nebra u.d.T. *Traktat von dem Kauen und Schmatzen der Todten in Gräbern, worin die wahre Beschaffenheit derer Hungarischen Vampyrs und Blutsauger gezeigt, auch alle von dieser Materie bisher zum Vorschein gekommene Schrifften rezensirt werden* (vgl. Hoffmann 2008, S. 1115ff.).

⁶ Ludwig Tiecks *Liebeszauber*, Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno*.

⁷ „In [...] märchenhaften Erfindungen [...] kann ja dieses Elend der Welt nur wie von muntern Farben gebrochen hineinspielen, und ich dächte, auch ein nicht starkes Auge müßte es auf diese Weise ertragen“ (Hoffmann 2008, S. 1118).

eigene Unglück. Ihr Gastgeber fühlte sich von ihrem aufrichtigen Ton berührt. Ihre Tochter Aurelie schien ihm darüber hinaus ein anmutiges Wesen zu sein. In Verwirrung gebracht, beschloss er, nicht nur die Warnungen des Vaters zu vergessen, sondern auch dessen Taten gutzumachen, indem er seine Gäste auf dem Schloss sehr freundlich aufnahm. Zwar entsetzte ihn die totenblasse und eiskalte Alte, doch die Schönheit und Anmut Aurelies verursachten, dass sie zu dritt im Schloss wohnen konnten.

Endlich entschied sich der in Aurelie verliebte Graf, sie zu heiraten. Er bat um ihre Hand und die Baronesse nahm glücklich den Antrag an. Doch am Hochzeitstag starb die Alte unter rätselhaften Umständen: sie wurde leblos im Park gefunden. Als die verschobene Hochzeit endlich stattfand, entschied sich Aurelie, ihr Geheimnis zu offenbaren und von ihrer Vergangenheit zu berichten: Der Grund für ihre Niedergeschlagenheit sei „das heillose Treiben der Mutter“ (Hoffmann 2008, S. 1124) gewesen. Nach dem Tode ihres Vaters traf sich ihre Mutter mit einem anderen Mann. Einerseits sorgte er für das hohe Lebensniveau der Baronesse, andererseits nutzte er ihre Abhängigkeit von seiner Person schamlos aus. Anfangs wurde Aurelie weder vom Baron noch von der Baronesse beachtet, doch im Laufe der Zeit wurden prächtige Kleider und ähnliche materielle Güter auch ihr zuteil. Eines Tages wollte der halbtrunkene Baron sie vergewaltigen. Dem Mädchen gelang es, sich zu verteidigen und zu fliehen, was aber den Fremden erboste. Die materialistische Mutter stand auf der Seite des Mannes und behauptete: „Aurelie müsse sich dem Willen des Fremdes hingeben, der sonst gedroht [habe], sie zu verlassen“ (Hoffmann 2008, S. 1127). Zutiefst entsetzt versuchte Aurelie, zu mitternächtlicher Stunde aus dem Haus zu fliehen, wurde aber von der Mutter und dem Baron ertappt. Ihr Schrei alarmierte die Polizei und der Mann wurde von ihr gefangen genommen.

Nach einer Zeit entfloh der Fremde aus dem Gefängnis und wurde vor dem Hause Aurelies wieder verhaftet. Nach diesem Ereignis kursierten Gerüchte über die Beziehung der Baronesse mit dem Verbrecher, der – wie es sich erwies – ein Scharfrichtersohn war, zumal er vor dem Gericht davon zu erzählen begann. Die Baronesse fühlte sich dazu gezwungen, das Haus zu verlassen und so kam sie in das Schloss des Grafen. Zwar fand Aurelie damit endlich Glück, doch ihre „von bösen Mächten“ (Hoffmann 2008, S. 1130) erfasste Mutter hat sie mit einem Fluch belegt, weshalb sie so depressiv wurde.

„Der Graf tröstete die Gattin so gut er es vermochte, unerachtet er selbst sich vom kalten Todesschauer durchbebt fühlte“ (Hoffmann 2008, S. 1130). Trotzdem fing Aurelie an, sich merklich zu verändern. „Während die Totenblässe des Antlitzes, das ermattete Auge auf Erkrankung zu deuten schien“ (Hoffmann 2008, S. 1130), ließ sich ihr Verhalten nicht so einfach erklären. Sie „floh selbst den Gemahl, schloß sich bald in ihr Zimmer ein, suchte bald die einsamsten Plätze des Parks“ (Hoffmann 2008, S. 1130), schien

vor irgendeinem Gram betroffen zu sein. Darüber hinaus verzichtete sie auf menschliche Speisen, insbesondere auf Fleisch. Auch ein berühmter Arzt konnte nichts dagegen leisten, zumal die Gräfin nicht einmal ein Medikament zu sich nehmen wollte.

Als Hyppolit erfuhr, dass Aurelie jeden Abend das Schloss zu verlassen pflegte, entschied er sich eines Nachts, ihr zu folgen. Am Ziel sah er „alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar“, die einen Männerleichnam gierig aßen. „Aurelie war unter ihnen!“ (Hoffmann 2008, S. 1133). Besinnungslos lief der Graf zum Schloss zurück. Als er am frühen Morgen zurückkam, versuchte er, sich davon zu überzeugen, dass all dies, was er gesehen hatte, „nur ein abscheuliches Traumbild“ (Hoffmann 2008, S. 1133) gewesen war. Doch als beim Essen Aurelie wieder das Fleisch verabscheute, geriet der Graf in Wut und rief: „Verfluchte Ausgeburt der Hölle, ich kenne deinen Abscheu vor des Menschen Speise, aus den Gräbern zerrst du deine Ätzung, teuflisches Weib!“ (Hoffmann 2008, S. 1133). Aurelie biss den Grafen, der sie wieder zu Boden warf. Die Gräfin starb und „[d]er Graf verfiel in Wahnsinn“ (Hoffmann 2008, S. 1133).

3. Angst und Verunsicherung. Das Spiel mit dem Leser

Was diese Handlung veranschaulicht, schließt E. T. A. Hoffmann an die traditionelle Schauerliteratur,⁸ an *gothic novel* an. Der Leser weiß von Anfang an, dass man es hier mit der Nacherzählung einer vermutlich auf Fakten basierenden Geschichte zu tun hat, doch in der Handlung überschneiden sich Realität und Fiktion, Alltag und Fantasiewelt.

Der Handlungsort ist typisch romantisch, nämlich ein Stammschloss und ein Friedhof, nur in diesem Fall liegen sie „in der schönsten anmutigsten Gegend“ (Hoffmann 2008, S. 1120). Da das Grausame schon in der Rahmenhandlung angedeutet wurde, wird durch diesen harmlosen, fast idyllischen Anfang bei dem Leser eine gewisse Distanz zu den Ereignissen geschaffen.

⁸ Die Schauerliteratur ist im Vergleich zur Horrorliteratur ein engerer Begriff und bezieht sich v.a. auf die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Schauerromane, deren Ursprung in England (*gothic school*) zu finden ist. Im *Sachwörterbuch der Literatur* (Wilpert 1989, Schauerroman S. 819) liest man, dass ein Schauerroman ein „bewusst auf Schauereffekte angelegter Roman [ist], der sich durch Schauplatz [...], unheimliche Requisiten [...], übersinnliche Phänomene und mysteriöse, übernatürliche oder erst später natürlich erklärbare Ereignisse mit raffiniertem Spannungsaufbau in sich steigernden Stufen des Schreckens bes. an die Phantasie der Leser wendet.“ Im Metzlerschen Literaturlexikon (Schweikle, Schweikle 1990, Schauerroman S. 412) fügt man noch dazu, dass es sich hier um „eine Hauptgattung der erfolgreichen Trivial- und Unterhaltungsliteratur“ handelt. Doch als Schauerromane gelten auch Werke, die literarisches Ansehen fanden und in den Kanon aufgenommen wurden (z.B.: Werke von Tieck oder eben von Hoffmann). Dabei muss aber betont werden, dass diese Werke – im Gegensatz zur Trivialliteratur – nicht der Gruselbefriedigung dienen, sondern das Schauerliche zu Zwecken eines literarischen Programms funktionalisieren.

Dafür, dass sich der Rezipient verwirrt und unsicher fühlt, sorgt der Erzähler, der sich ständig vom Erzählten distanziert, indem er u.a. den Konjunktiv benutzt. Darüber hinaus erteilt er manchmal die Stimme völlig den Protagonisten und lässt beispielsweise Aurelie ihre Geschichte selber erzählen. Dies erweckt den Eindruck, der Erzähler stelle die Glaubwürdigkeit der Gräfin in Frage und erschwert dem Leser die Identifikation mit ihr.

Die oben erwähnte fast zu ideale Harmonie wurde durch den Besuch der Baronesse gestört. Die Eindrücke Hyppolits nach der ersten Begegnung waren eindeutig negativ: „Niemals hatte eine Person, ohne im mindesten häßlich zu sein, in ihrer äußern Erscheinung solch einen widerwärtigen Eindruck auf den Grafen gemacht, als eben die Baronesse“ (Hoffmann 2008, S. 1121). Man könnte sich an dieser Stelle fragen, ob dies sich aus den ihm von seinem Vater aufgezwungenen Vorurteilen ergab oder eher ein schlechtes Vorgefühl war.

Seinem besten Willen beteuernfaßte er die Hand der Baronesse, aber das Wort, der Atem stockte ihm, eiskalte Schauer durchbebten sein Innerstes. Er fühlte seine Hand von im Tode erstarnten Fingern umkrallt, und die große knochendürre Gestalt der Baronesse, die ihn anstarnte mit Augen ohne Sehkraft, schien ihm in den häßlich bunten Kleidern eine angeputzte Leiche (Hoffmann 2008, S. 1121f.).

Würden diese Umstände nicht der Krankheit zugeschrieben, würden sie die Baronesse eindeutig in das Reich des Todes verweisen. Der Graf wird aber sofort davon beruhigt, „alles glühende Leben süßer Liebeslust kam ihm wieder, als er Aureliens Hand faßte und feurig an die Lippen drückte“ (Hoffmann 2008, S. 1122). Hyppolit glaubte, dieser Besuch sei im Grund eine glückliche Schicksalsfügung, da er eine Gattin fand, die ihm „das höchste Glück des irdischen Seins gewähren könne“ (Hoffmann 2008, S. 1122).

Die zwei im Kontrast zueinander stehenden Frauenfiguren sowie die von ihnen erregten Gefühle sorgen bei der Lektüre für das Gefühl der Unsicherheit. Doch alles Seltsame bzw. Schauerliche wird entweder vom Grafen oder vom Erzähler verharmlost. Was beispielsweise die Baronesse angeht:

Der Graf hat sich an das in der Tat seltsam gefürchte totenbleiche Antlitz, an die gespenstische Gestalt der Alten gewöhnt, er schrieb alles ihrer Kränklichkeit zu, so wie dem Hange zu düstrer Schwärmerie, da sie, wie er von seinen Leuten erfahren, oft nächtliche Spaziergänge machte durch den Park nach dem Kirchhofe zu (Hoffmann 2008, S. 1122f.).

Kurz danach erwies sich aber, dass die Alte doch von bösen Mächten besessen war. Und auch ihr Tod brachte keine Beruhigung. Aurelie glaubte lange, „die Tote werde erstehen aus dem Grabe, und sie hinabreißen aus den Armen des Geliebten in den Abgrund“ (Hoffmann 2008, S. 1125). Der Graf war der Meinung, dass „die tiefe Abscheulichkeit der Baronesse doch, war sie auch gestorben, einen schwarzen Schatten in sein Leben warf, das ihm sonnenklar gedünkt“ (Hoffmann 2008, S. 1130).

Ein ähnliches Kontrastmodell verwendet Hoffmann bei der Schilderung der männlichen Protagonisten. Dem edlen Grafen wird der Fremde, der „Urian!“⁹ gegenübergestellt, der von Aurelie wie folgt beschrieben wurde:

Der Fremde hatte, unerachtet er wohl beinahe vierzig Jahre alt sein mochte, ein sehr frisches jugendliches Ansehen, war von hoher schöner Gestalt, und auch sein Antlitz mochte männlich schön genannt werden (Hoffmann 2008, S. 1126).

Er verhielt sich aber „linkisch, gemein, pöbelhaft“ (Hoffmann 2008, S. 1126) und wurde zu einer fast teuflischen Figur. Man weiß nicht, ob er als ein einfacher Verbrecher, als Scharfrichtersohn oder eher als ein Dämon, ein Vampir zu betrachten ist. Dieser dämonisierte Mann stieß auch einen Fluch gegen Aurelie aus: „Warte verruchter Satan, höllische Hexe, ich wird dir dein Hochzeitmahl eintränken!“ (Hoffmann 2008, S. 1127). Mit diesen Worten wird das Schicksal des Mädchens vorherbestimmt, zumal eine ähnliche Prophezeiung auch von der Baronesse geäußert wurde:

Du bist mein Unglück, verworfenes heilloses Geschöpf, aber mitten in deinem geträumten Glück trifft dich die Rache, wenn mich ein schneller Tod dahin gerafft. In dem Starrkampf, den deine Geburt mich kostet, hat die List des Satans (Hoffmann 2008, S. 1129f.).

Die Mutter Aurelies deutete an, dass das Geschehen von irgendwelchen teuflischen – d.h. übernatürlichen – Mächten gelenkt wurde. Man könnte dagegen polemisieren, doch selbst in der Handlung wurde die Gültigkeit rationaler Erklärungen angefochten: Seit Aurelie sich zu verändern begann, wurde ein berühmter Arzt zu ihr herbeigeholt. Wie der Erzähler mitteilt, stellte dieser Arzt fest, dass „bei der großen Reizbarkeit der Gräfin all die bedrohlichen Erscheinungen nur auf eine frohe Hoffnung der beglückten Ehe deuten können“ (Hoffmann 2008, S. 1130). Da er sich in den medizinischen Vorgängen auskennen sollte, könnte man ihm Recht geben, doch erstens scheint diese Diagnose äußerst oberflächlich zu sein und zweitens wurde die Autorität des Arztes schon in der nächsten beschriebenen Szene heftig angefochten: Indem derselbe Arzt beim Essen von schwangeren Frauen und ihren Gelüsten erzählte, nannte er u.a. solch ein Beispiel eines seltsamen Verhaltens:

So hatte die Frau eines Schmidts ein solch unwiderstehliches Gelüste nach dem Fleisch ihres Mannes, daß sie nicht eher ruhte, als bis sie ihn einst, da er betrunken nach Hause kam, unvermutet mit einem großen Messer überfiel, und so grausam zerfleischte, daß er nach wenigen Stunden den Geist aufgab (Hoffmann 2008, S. 1131).

Dass Aurelie dabei in Ohnmacht fiel, fand der Arzt gar nicht merkwürdig. Er belehrte nur sich selber, solche grausamen Geschichten „im Beisein der nervenschwachen Frau“ (Hoffmann 2008, S. 1131) zu erzählen, sei keine gute Idee.

⁹ Die Bezeichnung *Urian* bezieht sich im deutschsprachigen Raum auf einen unerwünschten Gast bzw. auf den Teufel (Hoffmann 2008, S. 1127).

Seine endgültige Diagnose besagte, dass „etwas im Spiele sei, was außer dem Bereich jeder getreu menschlichen Wissenschaft liege“ (Hoffmann 2008, S. 1131f.). Und da er der Kranken nicht zu helfen imstande war, „verließ [er] das Schloß unter irgend einem Vorwande“ (Hoffmann 2008, S. 1132).

Zwar auch danach versuchte der Erzähler den Leser davon zu überzeugen, dass das Seltsame gar nicht so seltsam sei, jedoch der Eindruck, man habe mit ‚Unheimlichem‘ zu tun, wurde trotzdem immer stärker, zumal der Graf sich dafür entschied, den Grund der Veränderung seiner Geliebten zu entdecken. Als Hypolit erfuhr, dass Aurelie ihm höchstwahrscheinlich jeden Abend zu dem Tee irgendwie narkotisches Mittel zugab, damit er dann einen so tiefen Schlaf hat, dass sie unbemerkt das Schloss verlassen kann, trank er eines Abends keinen Tee und tat so, als ob er tief schliefe, um dann Aurelie folgen zu können.

Selbst die Beschreibung dieses doppelten Betrugs erzeugt eine richtig große Spannung, zumal die Anzeichen des künftigen Grausamen mehrmals signalisiert wurden. Als weitere Mittel zur Steigerung dieser Spannung gelten die Handlungszeit und der Handlungsort. Man hat es in der Erzählung mit einer gewissen Zeit- und Raumtopographie zu tun: Der Urian versuchte, Aurelie spät in der Nacht sexuell zu belästigen, auch der Versuch Aurelies zu fliehen fand zur mitternächtlichen Stunde statt, ebenfalls wie ihre späteren Spaziergänge zum Friedhof:

Es war eine mondhelle Nacht, so daß der Graf Aureliens, in ein weißes Schlafgewand gehüllte Gestalt, unerachtet sie einen beträchtlichen Vorsprung gewonnen [hat], auf das deutlichste wahrnehmen konnte (Hoffmann 2008, S. 1132f.).

Was dagegen die Ortsgestaltung betrifft, gilt das Schloss lange als ein ziemlich sicherer Zufluchtsort. Erst wenn man „durch den Park nach dem Kirchhofe“ (Hoffmann 2008, S. 1133) geht, die Mauer überschreitet und damit den Friedhof erreicht, wird man zum Zeugen des Grauenhaften:

Alte halbnackte Weiber mit fliegendem Haar hatten sich niedergekauert auf den Boden, und mitten in dem Kreise lag der Leichnam eines Menschen, an dem sie zehrten mit Wolfsgier (Hoffmann 2008, S. 1133).

4. Die Nachzehrer-Figur

Die im letzten Zitat themisierte Nekrophagie passt nicht ganz zu dem von Lothar skizzierten Bild eines Vampirs, da die Vertreter dieser bestimmten Klasse der Wiedergänger¹⁰ nicht zu Lebzeiten Leichen fressen, sondern als fortlebende

¹⁰ Vampire wurden im deutschen Sprachraum auch unter anderen Namen bekannt: Gier, Gierhals, Gierrach, Begierig, Unbegier, Blutsauger (Bächtold-Stäubli 1987, Nachzehrer S. 816). Der Glaube an sie war aber nicht in ganz Deutschland stark präsent, daher auch scheint der Oberbegriff „Nachzehrer“ bzw. die noch breitere Bezeichnung „Wiedergänger“ zutreffender.

Toten „den Lebenden das Blut aussaugen“ (Bächtold-Stäubli 1987, Nachzehrer S. 812–823). Hoffmann sollte dies auch wissen, doch er entschied sich für ein anderes Bild des Nachzehrers, nämlich: er hat das von John Polidori geschaffene und später u.a. von Joseph Sheridan Le Fanu und Bram Stoker popularisierte (und sexualisierte) Bild des sowohl vornehmen und edlen als auch gewalttätigen und blutdurstigen Vampirs¹¹ mit dem aus arabischen Kulturkreis stammenden Ghul amalgamiert.

Der Ghul sei im Volksglauben der Araber schon seit der vorislamischen Zeit präsent gewesen.¹² Im Laufe der Zeit, u.a. unter dem Einfluss vom Islam,¹³ hat sich die Vorstellung dieser Dämons weiterentwickelt, jedoch einiges daran blieb unverändert:

- Die Ghule sind gefährliche Dämonen, die den Dschinnen ähneln;
- Man kann sie vertreiben, indem man den heiligen Koran zitiert;
- Man kann sie mit einem einzigen Schwertschlag töten;
- Sie erschrecken und überfallen Wanderer in der Wüste bzw. in der Wildnis;
- Sie schließen sich manchmal einer Wandergruppe an, um an einem abgeschiedenen Ort ihre Teilnehmer zu töten und ihre Leichen zu fressen;
- Sie können ihre Gestalt verändern; oft nehmen sie die Gestalt einer attraktiven Frau an;
- Sie bewohnen v.a. Inseln.
- Sie können auch imstande sein, den Menschen, d.h. seinen Körper zu besseren (Al-Rawi 2009, S. 45–69).

Diese aus dem Volksglauben stammende Darstellung des Ghuls war im Europa des 18. Jahrhunderts nicht bekannt, daher kann man annehmen, dass E. T. A. Hoffmann sie auch nicht kannte. Das Wissen über Ghule lieferte ihm höchstwahrscheinlich die Lektüre der Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* in der ersten europäischen Übersetzung des französischen Orientalisten, Professor College de France, Antoine Galland (1646–1715), was u.a. Mario Praz (1960, S. 129) behauptet.

Doch Galland erlaubte es sich, das traditionelle Bild vom Ghul ganz stark zu modifizieren. Al-Ravi (2009, S. 55) beschreibt diesen Eingriff mit folgenden Worten:

¹¹ Gemeint sind Polidoris *Der Vampyr. Eine Erzählung* (*The Vampire*, 1819), *Carmilla* aus der Sammlung *In a Glass Darkly* (1872) von Le Fanu und Stokers *Dracula* (1897). Weitere Informationen über Vampire in der Literatur kann man u.a. bei Petoia (2003), Zwolińska (2002) und Gemra (2008) finden.

¹² Der vorislamische Ghul ist ein teuflisches weibliches Wesen, das seine Form ändern kann und die Wanderer in der Wüste angreift. Es kann mit einem Schwert besiegt werden (Al-Ravi 2009, S. 45–46).

¹³ Der Islam verursachte die Entstehung von zwei gegenseitigen Einstellungen zur Figur des Ghuls: Die Einen glaubten nach wie vor, dass Dämonen wie Dschinnen oder Ghule in der Welt existieren, die Anderen glaubten nur an den einzigen, allein wahren Gott, der über die Welt alleine regiert (Al-Ravi 2009, S. 46–48).

Galland mentioned that ghouls were male monsters that in ‘want of prey, will sometimes go in the night into burying grounds, and feed upon dead bodies that have been buried there’ [...]. In addition, he introduced the morbid character of Amina. Though she was newlywed, Amina preferred to accompany the ghouls in the graveyard at night.

Diese neue gallandsche Darstellung des Ghuls wurde im Westen stark rezipiert (Al-Ravi 2009, S. 55–57) und daher auch glaubte man in Europa, Ghul sei ein leichenfressendes Monster und gerade dieses Bild ist auch in *Vampirismus* zu finden.

E. T. A. Hoffmann verbindet also bewusst Stoffe des Orients mit den der europäischen Schauerliteratur, was damals – so Lovecraft (1973, S. 37f.) – eine Seltenheit war.¹⁴ Aurelie wurde also nicht zum Vampir, sondern zum Nekrophagen. Das Leichenfressen wirkt wahrscheinlich sogar stärker als das Blutsaugen. Und dazu kommt noch die im zuvor genannten Zitat erwähnte Wolfsgier, weil Vampire lange mit Werwölfen in der Literatur verbunden wurden. Hoffmann verstärkte also gegen Ende der Erzählung das Schaurige und funktionalisierte es, um die endgültige Degeneration Aurelies bzw. die Erfüllung des Fluches zu schildern.

5. Fazit

Die Verunsicherung des Lesers scheint eine gezielte Strategie der Erzählung zu sein. Dank der Einführung von Konjunktivformen und indirekter Rede distanziert sich der Leser vom Erzählten sowie von den Aussagen der Figuren. Darüber hinaus wird die gesamte dargestellte Welt antithetisch geschildert. Der Handlungsort verbindet das Schöne und Anmutige, den Wohnsitz des Grafen mit dem Hässlichen und Grausamen, dem Friedhof, dem Ort des Toten. Die gespensterhafte Baronesse erscheint in Begleitung der sanften und süßen Aurelie. Die

¹⁴ Nach Lovecraft (1973, S. 37f.) sei William Thomas Beckford eigentlich der einzige Schriftsteller der Schauerliteratur, der sich von dem Orientalisch-Mystischen inspirieren ließ, während andere Autoren sich auf die europäische Kultur konzentrierten und die Tradition Walpoles und der gesamten britischen *gothic school* fortsetzten. Die arabische Kultur mit ihrer Mystik hat William Beckford in seinem bekanntesten, 1786 veröffentlichten Roman *The History of the Caliph Vathek* (Originaltitel: *Vathek, an Arabian Tale, from an unpublished manuscript: with notes critical and explanatory*) erfasst. Seine Hauptfigur ist ein junger Kalif und Herrscher von Samarah, Vathek, der überirdische Kraft und unbegrenztes Wissen begehrte. Verlockt von einem teuflischen Magier, entscheidet er sich, das unterirdische Reich des islamischen Höllenfürsten Iblis zu besuchen, um den Palast des unterirdischen Feuers mit allen seinen ungeheuren Reichtümern und Geheimnissen zu finden. Er besichtigt besessene Ruinen, uralte Paläste, ihre Terrassen, Türme und Keller, wird zum Zeugen von brutalen, blutigen Ritualen und Morden sowie besteht viele bizarre Abenteuer und Proben, um endlich sein Ziel zu erreichen. Die Höllenfahrt endet aber auf gar keinen Fall optimistisch. Vathek trifft andere Opfer von Iblis und sein Herz wird auf alle Zeiten in Flammen gesetzt. Bemerkenswert sind auch die sogenannten *Episoden* (*Episodes of Vathek*), die erst 1909 im Nachlass des Autors von Lewis Melville entdeckt und 1912 veröffentlicht wurden. Diese Parallelgeschichten zu *Vathek* beschreiben Schicksale von anderen Iblis-Opfer (Lovecraft 1973, S. 37f.).

unheimlichen und abscheulichen Eigenschaften der Baronesse werden zuerst mit ihrer Krankheit bzw. Betrübnis erklärt. Das gleiche betrifft die Charakteristik von Aurelie, die sich erst langsam und schrittweise zu einem Nachzehrer verwandelt. Auch nachdem Hyppolit ihre Geliebte beim Leichenfressen ertappt hatte, täuscht der Erzähler den Leser, indem er ihm ein ‚unschuldiges‘ Bild des Mädchens zeigt:

Als Hyppolit nach Hause zurückkehrte, kam er in das Schlafgemach, wo „die Gräfin, wie es schien, in sanftem, süßem Schlummer“ (Hoffmann 2008, S. 1133) lag. Er dachte, alles sei bloß ein Traum gewesen und erst, als die Gräfin das Fleisch „mit den Zeichen des tiefsten Abscheus aus dem Zimmer wollte, da trat die Wahrheit dessen, was er in der Nacht geschaut [hat], gräßlich vor die Seele des Grafen“ (Hoffmann 2008, S. 1134). Dieses Erwachen weckte in ihm so starke Gefühle, dass er sich nicht mehr kontrollieren konnte. Aurelie „biß ihn [dann] mit der Wut der Hyäne in die Brust. Der Graf schleuderte die Rasende von sich zur Erde nieder, und sie gab den Geist auf unter grauenhaften Verzuckungen. – Der Graf verfiel in Wahnsinn“ (Hoffmann 2008, S. 1134).

Dieser letzte Satz ist ein weiteres Zeichen dafür, dass Hoffmann – was in der Rahmenhandlung angedeutet wurde – das Grauenhafte funktionalisiert. Das Schauerliche selber macht das Werk nicht aus, sondern dient dem Autor nur als Hintergrund des Geschehens. Und vor diesem Hintergrund wird der Mensch mit allen seinen Schwächen und Nachtseiten präsentiert, analysiert und im Endeffekt auch verurteilt.

Der Biss des Vampirs/Ghuls ist nicht tödlich. Er ist wohl auch kein Grund für den Wahnsinn. Viel wahrscheinlicher scheint es zu sein, dass der Graf den Verstand verloren hat, weil er mit der bitteren Wahrheit über seine Geliebte konfrontiert wurde und begriff, dass sein Liebesglück eine Täuschung war. Die bisherige – fast utopische – Ordnung, an die er glaubte, ist zerstört worden. Es ist darüber hinaus nicht auszuschließen – darin besteht die Offenheit der Erzählung –, dass Hyppolit von Anfang an wahnsinnig war, und alle geschilderten Ereignisse Produkte seiner kranken Phantasie sind.

Der zentrale (schauerliche) Effekt des Textes beruht daher darauf, dass in die den Protagonisten und dem Leser vertraute Realität, die der realen und objektiven Welt ähnelt, eine fremde Erscheinung eingeführt wird, die die bisher herrschende Ordnung zerstört. Da der Textrezipient die dadurch geschaffene neue, ihm unbekannte und unvertraute Welt mit den Sinnen des Protagonisten kennen lernt und sie als wahre bzw. potenziell wahre wahrnimmt, wird bei ihm Grauen erregt.

Die eingesetzte Erzählstrategie, d.h. der bewusste, absichtliche Versuch, den Leser zu täuschen und damit auch zu überraschen bzw. zu erschrecken sorgt für die Spannung in der gesamten Geschichte, was an die schon erwähnten Worte Lothars, dass „die Fantasie durch sehr einfache Mittel aufgeregt werden könne, und daß das Grauenhafte oft mehr im Gedanken, als in der Erscheinung beruhe“ (Hoffmann 2008, S. 1118) anschließen lässt. Man könnte aber annehmen, dass

erst das Auftauchen des Übernatürlichen – das endgültige Bestätigung des Zusammenbruchs der Ordnung – für den eben beschriebenen Effekt verantwortlich ist.

Die Figur des Nachzehrers, die anstelle der einmal anmutigen Aurelie auftritt, verstärkt die Verfremdung und erregt sowohl beim Leser als auch beim Grafen starke, emotionale Reaktion. Und auch wenn die Quelle der Gefahr in dieser Szene beinahe sofort nach ihrer Enthüllung verschwindet, wirkt sie auf den Protagonisten und den Leser noch lange.

LITERATURVERZEICHNIS

- Al-Rawi A. (2009), *The Mythical Ghoul in Arabic Culture*. In: *Cultural Analysis*, 8, S. 45–69.
- Bächtold-Stäubli H. (Hrsg.), (1987), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. VI, Berlin.
- Cobb P. (1908), *The Influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe*, Chapel Hill.
- Gemra A. (2008), *Od gotyczmu do horroru. Wilkolak, wampir i monstrum Frankenstein w wybranych utworach*, Wrocław.
- Has-Tokarz A. (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin.
- Hoffmann E. T. A. (2008), *Die Serapionsbrüder*, Berlin.
- Joshi S. T., Dziemianowicz S. (2005), *Supernatural Literature of the World. An Encyclopedia*, Westport u.a.
- Lovecraft H. P. (1973), *Supernatural Horror in Literature*, New York.
- Petöia E. (2003), *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków.
- Praz M. (1960), *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München.
- Schweikle G., Schweikle I. (Hrsg.), (1990), *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart.
- Wilpert G. von (1989), *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart.
- Zwolińska B. (2002), *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej. Na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego*, Gdańsk.

Szymon Cieśliński

THE NEW-OLD VAMPIRE. THE HORRIBLE AND THE NACHZEHRRER [UNDEAD] FIGURE IN *VAMPIRISMUS* BY E. T. A. HOFFMANN (Summary)

E. T. A. Hoffmann is one of the most famous representatives of early German horror literature. He has been both, inspired by its predecessors, as well as having influenced the work of many of his successors, and hence the development of the whole genre.

The present article examines a story by E. T. A. Hoffmann, *Vampirismus* from the collection of short stories *Serapions Brüder* (1819–1821). Emphases are, on the one hand, on the mechanisms that cause readers' fear and uncertainty and, on the other hand, the peculiarity of the vampire or Nachzehrer figure and their function in the story.

Firstly, it will be shown that the vampire depicted in the work is not actually a vampire. We find here a ghoul; that is a demon from Arab culture. However, the ghoul has more to do with the monster outlined by Antoine Galland in his translation of the *One Thousand and One Nights* than with traditional folk beliefs.

Secondly, the author comes to the conclusion that Hoffmann has functionalized the Horrible. This element does not work by itself, but serves the author as the background of the action. And he is using this background to let the characters reveal all their weaknesses and dark sides.

The violation of the order ruling in the world as it is represented engages the reader and at the same time raises his fear. The resulting excited feelings and general alienation are further reinforced for the figure of the Nachzehrer that occurs instead of a formerly innocent, graceful girl. The emergence of the supernatural – the final confirmation of the breach of order – is responsible for the effect just described.

Key words: vampire, ghoul, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe, horror literature, gothic school.