

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2020

# Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020  
26. Jahrgang

## Ästhetik im Vormärz

herausgegeben  
von  
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

Publiziert von  
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2  
Print ISBN 978-3-8498-1728-2  
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Agnes Hoffmann (Basel)

„Mögen die Schauer, die in den Erzählungen wehen,  
die Leser immerhin ergreifen“

Die Fantastik der 1840er Jahre und der Horror der Restauration  
(Luise Mühlbach, Annette von Droste-Hülshoff, August Lewald)

Die literarische Fantastik ist ein Stiefkind des Vormärz. Zwar stand das Übernatürliche in Form von Gespenster- und Schauerliteratur beim deutschen Lesepublikum im selben Zeitraum hoch im Kurs<sup>1</sup>, und nicht wenige, auch namhafte Autor\*innen schrieben Werke, die sich dem Spektrum der Fantastik zuordnen lassen, wie dieser Beitrag im Folgenden zeigen wird. Aber die Begeisterung für fantastische Texte hatte im Allgemeinen einen zweifelhaften Ruf. Dies karikiert z. B. ein literaturkritischer Artikel im *Morgenblatt für gebildete Stände* von 1845: Er zeichnet eine Dame aus der Oberschicht, die sich von einem Freund heimlich mit den neuesten Bänden eines Gespensterromans aus der Leihbibliothek versorgen lässt, um sie im Verborgenen in ihrem Boudoir zu verschlingen; peinlich darum bemüht, dass ihre Leidenschaft nicht an die Öffentlichkeit dringt.<sup>2</sup> Den Verfasser\*innen fantastischer Literatur erging es kaum besser – man unterstellte ihnen wahlweise eine billige Anbiederung an das Publikum oder eine nicht zeitgemäße Orientierung an der romantischen Fantastik. Als August Lewald 1840 eine zweibändige Sammlung mit Schauergeschichten unter dem Titel *Mörder*

---

1 Friedrich Sengle. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur zwischen Restauration und Revolution, 1815-1848*. 3 Bde., Bd. II: *Die Formenwelt*. Stuttgart: Metzler, 1972. S. 937. In Sengles Studie wird die Literatur des Vormärz dem historisch weiteren Epochenbegriff ‚Biedermeier‘ untergeordnet; entsprechend ist er nicht an ihrer Abgrenzung als intellektuell und ästhetisch eigenständiger Epoche – etwa im Hinblick auf Diskursdynamiken, Schreibformen und Publikationsformate – interessiert, die diesem Beitrag die Einordnung fantastischer Texte aus den 1840er Jahren unter den Begriff ‚Vormärz‘ erlaubt. Zum Problem der Epochenabgrenzung allgemein siehe zuletzt Norbert Otto Eke. „Vormärz – Prolegomenon einer Epochenendarstellung“. *Vormärz-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke. Bielefeld: Aisthesis, 2020. S. 9-20, bes. S. 13-16.

2 A. v. Sternberg. „Gruppen aus der Gesellschaft“. *Morgenblatt für gebildete Leser* 39:126 (27. Mai 1845): S. 502f.; Verweis bei Sengle. *Biedermeierzeit* (wie Anm. 1).

und *Gesperster* veröffentlichte, nahm er im Vorwort solche Ressentiments vorweg: „Man wird mir sagen, ich wolle einer vergangenen Epoche in die Hände arbeiten, ich gemahne an Spieß<sup>3</sup>, ich wähle absichtlich einen solchen Titel, um den Leihbibliotheken in die Hände zu arbeiten, u. s. w.“<sup>4</sup>

Literaturkritik und theoretische Ästhetik der Epoche trugen entschieden zu dieser Abwertung bei. Fantastische Texte wurden – z. B. unter Bezug auf die literarische Romantik – als Gegenbild einer politisch progressiven, auf die „Wahrheit und Wirklichkeit“<sup>5</sup> der gesellschaftlichen Verhältnisse verpflichteten zeitgenössischen Literatur angeführt.<sup>6</sup> Der moderne Zeitgeist hat dagegen, wie Friedrich Theodor Vischer in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik* 1843 bündig erklärt, ein durch und durch prosaisches Naturell: „Die Phantasmen, die Mythen sind [...] zu Ende. [...] Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert.“<sup>7</sup>

Ein Blick auf die fantastische Produktion der Zeit straft diese Marginalisierung Lügen. Ausgehend von drei Beispielen aus den 1840er Jahren – Luise Mühlbachs Erzählung *Das fluchbeladene Haar* (1845), Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* (1842) und August Lewalds Erzählung *Das Gespenst um Mittag* (1840) – möchte mein Beitrag den

---

3 Christian Heinrich Spieß (1755-1799), deutscher Dramatiker und erfolgreicher Autor von Trivilliteratur.

4 August Lewald. *Mörder und Gespenster*. 2 Bde. Stuttgart: J. Scheible, 1840. Bd. 1. S. IV.

5 Ludolf Wienbarg. *Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet*. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1834. S. 299.

6 Bei Wienbarg wird die Literatur der vorangehenden Epoche, die in „einer von der Welt abgeschiedenen Sphäre, weich und warm gebettet in einer verzauberten idealen Welt“ (ebd.) entstanden sei, den jungdeutschen Texten gegenübergestellt, die „mitten im Strom der Welt“ (ebd.) an der Gegenwart teilhätten. In Literaturkritiken findet sich besonders in Bezug auf die Fantastik der Spätromantik der Topos der „Zerrissenheit“ und „Phantasterei“; exemplarisch etwa bei Joseph von Eichendorff. „Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland“. Zuerst in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 17 (1846), S. 273 ff. Zitiert nach: *Philosophie und Literatur im Vormärz. Der Streit um die Romantik (1820-1854). Quellenband*. Hg. Werner Jaeschke. Hamburg: Meiner, 1995 (= Philosophisch-literarische Streitsachen, 4,1). S. 326-354, hier S. 349.

7 Friedrich Theodor Vischer. „Entwurf einer neuen Ästhetik“. Friedrich Theodor Vischer. *Kritische Gänge*. Bd. 2. Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1844. S. 343-398, hier S. 371.

vitalen Zusammenhang herausarbeiten, den fantastische Texte im Vormärz zu poetologischen und zeitkritischen Fragen der Epoche unterhielten. Alle drei Werke erschienen in Magazinen und Sammelbänden, die sich in erster Linie an ein Lesepublikum aus dem mittleren und höheren Bürgertum richteten, das sich seinerseits über handelnde Figuren und Erzählinstanzen in den Texten repräsentiert fühlen konnte. Ihm oblag es – so die These – den ästhetischen Reiz von Schauerromantik und Horror zu genießen, oder die Texte außerdem als Angebote einer kritischen Auseinandersetzung mit Diskurs- und Machtverhältnissen ihrer Zeit zu begreifen.

Während es zwischen den drei Werken auf der Plotebene keine Berührungspunkte gibt, überschneiden sie sich strukturell, insofern sie die pragmatisch-realistische Schilderung sozialer Verhältnisse mit archaischen Narrationen von rachedurstigen Untoten, schicksalhafter Vergeltung und Bestrafung aus dem Jenseits kombinieren. Dies als bloße Stilzutat im Sinne eines ‚phantastischen Tons‘<sup>8</sup> abzutun, den die Texte bedienen, oder einen ‚Dualismus von Irrationalität und Realismus‘<sup>9</sup> an der Grenze zum Komischen zu vermuten, greift eindeutig zu kurz. Die folgenden Überlegungen werden zeigen, dass über die ästhetischen Mittel der Fantastik vielmehr eine Perspektive auf die Zeitumstände angeboten wird, die nicht anders als kritisch genannt werden kann. Gespenster, Revenants und Rachegeister werden als Ausgeburten ganz realweltlicher Missstände der Restaurationsepoche bestimmt, innerhalb derer sie für Gerechtigkeit oder zumindest für die Sichtbarmachung von Unrecht sorgen. Um es pointiert zu sagen: Der Verdacht liegt nah, dass es bei Lewald, Droste-Hülshoff und Mühlbach *aufgrund* von ungerechter Güterverteilung, Klassengegensätzen und sozialer Ungleichheit in der modernen Gesellschaft spukt. Ob diese Deutung trägt und was dies über den diskursiven Ort der Fantastik im Vormärz aussagt, soll im Folgenden unter Bezug auf die Texte sowie zeitgenössische Debatten um das Gespensterhafte in Kunst und Gesellschaft überprüft werden.

---

8 Sengle. Biedermeierzeit (wie Anm. 1). S. 943-951.

9 So Monika Ritzer. „Dass das Wunderbare nur scheinbar ist und bloßes Spiel? Realisationen des Phantastischen in der Literatur des 19. Jahrhunderts“. *Die magische Schreibmaschine: Aufsätze zur Tradition des Phantastischen in der Literatur*. Hgg. Elmar Schenckel et al. Frankfurt a. M.: Veuvvert, 2018. S. 139-172, hier S. 153.

## Prolog: Sittliches Schaudern bei Vischer, Auerbach und Mundt

Zu den zentralen Themen der literaturwissenschaftlichen Fantastikforschung gehört die besondere Beziehung von Fantastik zur gesellschaftlichen Ordnung. Denn fantastische Texte des 19. Jahrhunderts wurden spätestens seit Todorov primär als Produkte des bürgerlichen Zeitalters begriffen, dessen Phantasmagorien, Ängste und Begehren in ihnen mit dem Einbrechen des Übernatürlichen an die Oberfläche der gewohnten Welt dringen.<sup>10</sup> Dies gilt erst recht für Gespenstertexte, in denen diese Welt von Wesen heimgesucht wird, deren Existenz ihren Grundprinzipien – den Kategorien von Zeit und Raum, der Endlichkeit des irdischen Lebens und der physischen Finalität des Todes – widerspricht, und die zugleich, oft gewaltsam, auf diese Verhältnisse einwirken. Brittnacher sieht in der Gespensterfantastik daher einen Spiegel der fragilen Konstitution moderner Lebensbedingungen: „Es geht um die Angst vor einem Leben, auf dem der Schatten des Todes liegt, um die Hostilität der Welt und um die verlorengegangene metaphysische Ordnung.“<sup>11</sup>

10 Das Verhältnis von Fantastik zur bürgerlichen Gesellschaft wurde dabei im Nachgang zu Tzvetan Todorovs einflussreicher Einführung in die Fantastik von 1970 ganz unterschiedlich bestimmt; neben Todorovs Deutung als Sublimation gegenüber kulturellen Ängsten und der Triebökonomie des Bürgertums (in: Ders. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970) etwa als Subversion (vgl. Rosemary Jackson. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York: Routledge, 1981), Affirmation (u. a. Lars Gustafsson. „Über das Phantastische in der Literatur.“ In: Lars Gustafsson. *Utopien. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985. S. 9-25), als Beitrag zur Erinnerungskultur (vgl. Renate Lachmann. *Erzählte Phantastik. Zur Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002), als Ausdruck bürgerlicher Ideologie (u. a. José B. Monléon. *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton: University Press, 1990) oder als generelle Diskurskritik (Markus May. „Die Wiederkehr der Dinge. Fantastik als Diskurskritik“. *Phantastik und Gesellschaftskritik im deutschen, niederländischen und nordischen Kulturraum / Fantastique et approches critiques de la société. Espaces germanique, néerlandophone et nordique*. Hgg. Marie-Thérèse Mourey, Evelyne Jacquelin. Heidelberg: Winter, 2018 [= Beihefte zum Euphorion, 104]. S. 27-44.) u. a. m.

11 Hans Richard Brittnacher. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994. S. 50f. Nach Todorov gehören Gespenstererscheinungen im Rahmen seiner ontologischen Skalierung nicht mehr dem Fantastischen,

Auch die im Folgenden untersuchten Werke zeigen Existenzen, auf denen der „Schatten des Todes“ lastet, und die Texte sind nicht zimperlich in der Beschreibung von Angstreaktionen und Horror. Gespenster und übernatürliche Erscheinungen werden dabei, wie schon angedeutet, in ihrem intrinsischen Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Verhältnissen selbst dargestellt. Lebensangst und eine als lebensfeindlich erfahrene Welt sind insofern nicht etwas, was erst durch das Übernatürliche in die geschilderten Lebensumstände einbricht, sondern sie bestimmen diese Konstitution von vornherein wesentlich. Diese doppelte Perspektive ist für die weiteren Überlegungen entscheidend. Als Motiv ist die kausale Verknüpfung von gespenstischen Interventionen aus dem Jenseits mit irdischen Missständen wie Ungerechtigkeit und Armut natürlich aus klassischen Gespenstersagen bekannt<sup>12</sup>, doch vergelten sie dort entweder individuelles Fehlverhalten, oder stellen dort, wo systemische Strukturen in den Blick rücken, nicht deren Existenz zur Disposition, wie es in den Beispielen des Vormärz der Fall ist. Die Texte unterscheiden sich darin auch von der romantischen Fantastik, die zwar soziale Konflikte kennt<sup>13</sup>, aber strukturelle Dispositionen wie Klassenunterschiede oder diskursive Marginalisierung eher unterhalb der Beschreibungsebene thematisiert.

Interessanterweise wird dagegen zeitgleich mit der Entstehung der untersuchten Texte die Frage nach der sittlichen Dimension des Wunderbaren und, als einer seiner Unterformen, des Gespenstisch-Unheimlichen in der theoretischen Ästhetik diskutiert.<sup>14</sup> Dies, obwohl man alles Übernatürliche

---

sondern dem Bereich des Unheimlichen zu, vgl. Todorov. *Introduction* (wie Anm. 10), S. 29. Zu einer Kritik an Todorovs Klassifikation siehe Robert Stockhammer: „Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur“. *Der (Schauer)roman. Diskurszusammenhänge, Funktionen, Formen*. Hg. Mario Grizelj. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 13-42, hier S. 17f.

- 12 Dazu gehören z. B. die Heimsuchung hartherziger Adliger durch Weiße Frauen, Poltergeister o. ä. und umgekehrt das Auftauchen von Schutzgeistern bei der armen Bevölkerung; vgl. etwa die Belohnung eines fleißigen Jungen, dem aufgrund seines sozialen Standes ansonsten alle Aufstiegschancen verwehrt sind im Grimm'schen Märchen *Der Geist im Glas*.
- 13 Z. B. in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Das Majorat*. Dazu: Alain Muzelle. „La critique sociale dans Le Majorat (Das Majorat)“. In: Mourey, Jacquelin. *Phantastik und Gesellschaftskritik* (wie Anm. 10), S. 15-26.
- 14 Auch hier erweist sich die Todorov'sche kategorische Abgrenzung der Fantastik gegen das Wunderbare und Unheimliche als wenig hilfreich; vgl. oben, Anm. 11.

aus dem Gegenstandsbereich der zeitgenössischen Literatur eigentlich ausschließt – vor allem das „Märchenhafte“ sei, wie Berthold Auerbach 1846 in seinem Programm einer deutschen Volksliteratur schreibt, „zum irrenden Schatten geworden, der keine rechte Heimat mehr hat und aus dem lebendigen Zusammenhang gerissen ist.“<sup>15</sup> Doch wie es sich für heimatlose Untote gehört, spukt die Frage nach dem modernen Ort des Wunderbaren und Übernatürlichen weiter durch den Diskurs. Im Rahmen der modernen Literatur bleibt beides zwar bei Autoren wie Vischer, Auerbach oder Theodor Mundt weitgehend ausgeschlossen, doch ihre historische und systematische Bedeutung wird im Rahmen anthropologischer Begründungsmodelle wieder in die Moderne eingeführt. Das Wunderbare hat bei ihnen eine klare Funktion in Bezug auf den Menschen und seine Orientierung auch in der modernen Welt: Grundsätzlich zeigt sich für alle drei Autoren in wunderbaren Phänomenen eine Überschreitung von Naturgesetzen im Hinblick auf bislang Ungesehenes, Unerwartetes und scheinbar Unmögliches. In früheren Zeiten halfen Wunder- und Märchenerzählungen dabei, unbegreifliche Naturzusammenhänge sinnlich zu erfassen und zu „anthropomorphisieren“<sup>16</sup>, z. B. indem Wetterkatastrophen auf das Eingreifen von göttlichen oder gigantischen Wesen zurückgeführt und damit in ihrem un-menschlichen Bezug auf die Menschenwelt verständlich wurde.<sup>17</sup> Mundt schreibt dem Wunderbaren in seiner Ästhetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit (1845) dabei eine grundsätzlich idealistische Dimension zu. Denn wenn im Fall der Literatur und Kunst z. B. „unerhörte Wesen, Gespenster, Kobolde und Hexen“<sup>18</sup> das Wirken höherer Mächte im Rahmen der Menschenwelt veranschaulichen, so demonstrieren sie die „Verwirklichung des sittlich und geistig Rechten“<sup>19</sup> bzw. dessen Überlegenheit gegen und über die Grenzen der Naturgesetze hinaus.

---

15 Berthold Auerbach. *Schrift und Volk. Grundzüge der volksthümlichen Literatur. Angeschlossen an eine Charakteristik J. P. Hebels*. Leipzig: Brockhaus, 1846. S. 100. Ein zeitgenössischer Ausnahmefall für eine sinnvolle Adaption märchenhafter Schreibweisen ist für Auerbach die Dichtung Hebels, wo er dies begrenzt sinnvoll findet.

16 Theodor Mundt. *Asthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit*. Berlin: M. Simion, 1845. S. 254.

17 Vgl. Auerbach. *Schrift und Volk* (wie Anm. 15). S. 109.

18 Mundt. *Asthetik*. (wie Anm. 16). S. 251.

19 Ebd. Mundts Beispiel für einen gelungenen literarischen Einsatz wunderbarer Elemente, denen durch den Bezug auf eine übergeordnete Sinndimension

Hierin fällt dem Wunderbaren selbst in der entgötterten Moderne ein Rest Bedeutung zu. Dies stellt auch Vischer in seiner Habilitationsschrift *Über das Erhabene und Komische* (1837) dar, wo er wie Mundt die kognitiv unmögliche und sittlich-vernünftige Doppelnatur des Wunderbaren ins Zentrum stellt und dies mit Überlegungen zu seiner ästhetischen Wirkung verbindet.<sup>20</sup> Sein zentrales Beispiel sind Gespenstererscheinungen, die er als exemplarisch ‚wunderbare‘ Überschreitungen von Naturgesetzen bestimmt:

Im Wunderbaren dagegen wird eine unendliche Macht vorgestellt, welche physisch wirkt, aber doch zugleich nicht physisch. Denn sie wirkt in der Natur, und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf, und ist doch mehr, als Natur. Ein Gespenst z. B. ist ein Wesen aus einer unbekanntem Welt mit einem Körper, vermöge dessen es uns erscheinen kann. Dieser Körper hat aber diejenigen Eigenschaften, die eben den Körper zum Körper machen, Schwere, Tastbarkeit u. s. w. nicht. Es ist also ein Körper, der kein Körper ist. [...] Dieser Widerspruch, so leicht er von dem Verstande durchschaut wird, ist, wenn er als Bild vor die Phantasie tritt, von ungeheurer Wirkung.<sup>21</sup>

Vischers Problematisierung der wirklich/unrealistischen Zwitternatur übernatürlicher Wesen mag wie ein sophistisches Scheingefecht anmuten, erlaubt ihm aber ein kunstkritisches Argument, das mit heutigen Theorien der Fantastik durchaus mithalten kann: Der ästhetische Reiz übernatürlicher Ereignisse in der Kunst speise sich aus genau dieser Logik ihrer Un/Natur – als Phänomene beschäftigen sie die Einbildungskraft, gleichwie schwerlich sie sich ins „reguläre Realitätssystem“<sup>22</sup> ihrer Rezipient\*innen integrieren lassen. Jedoch ist Vischer nicht, wie heutige Theorien, an den ontologischen

---

„innere[] Bedeutung“ (ebd., 256) zufällt, ist Shakespeare, wohingegen er für „anderweitige Spukbilder“ und „Geistererzählungen“ (ebd., 257) seiner eigenen Zeit kein gutes Wort übrig hat.

- 20 Offenbar beziehen sich beide Autoren auf Solgers Überlegungen zum Wunderbaren in dessen *Vorlesungen zur Ästhetik* (ed. posth.1829), die Vischer in seinem Text als Quelle nennt. Im Gegensatz zu Hegel, der auf das Wunderbare nur in Bezug auf die indische Mystik eingeht, unternimmt Solger den Versuch, eine überhistorische Funktion des Wunderbaren zu bestimmen. Vgl. Karl Wilhelm Ferdinand Solger. *Vorlesungen zur Ästhetik*. Hg. und eingeleitet Giovanna Pinna. Hamburg: Meiner, 2017 (= Philosophische Bibliothek, 698). S. 122f.
- 21 Friedrich Theodor Vischer. *Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen*. Stuttgart: Imle und Krauß, 1837. S. 67.
- 22 Uwe Durst. *Theorie der fantastischen Literatur*. Tübingen: Francke, 2001. S. 89ff.

oder semiotischen Herausforderungen interessiert, die sich in diesem ‚Bruch‘ oder ‚Riss‘ im Gewohnten zeigen<sup>23</sup>, sondern ihm ist, wie Mundt, letztlich vor allem die Bestimmung einer vernünftigen und sittlichen Funktion des Übernatürlichen ein Anliegen:

Das Wunderbare geht am Leichtesten in's Furchtbare über. [...] Das Gespenst hat einen Körper, mit dem es uns mißhandeln, der aber von dem unsrigen nicht verwundet werden kann, weil es ebensolche wieder kein Körper ist. Dies ist schauerhaft; das Wunderbare als ein Zerstörendes ist das Schauerhafte. In der Kunst ist es besonders mit Erfolg angewandt worden, um die sittliche Ordnung gegen die Willkür des Subjects zu retten. Der Geist des Ermordeten steigt hervor und schüttelt seine blutigen Locken; die Marmorstatue tritt mit schwerem Schritte in das Haus des Lebendigen und schleudert den Frevler, den die menschliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, den Rachegeistern entgegen.<sup>24</sup>

Vischer zitiert hier frei aus dem Motivrepertoire der Schauerromantik, um seine Ausführungen zu illustrieren. Das Unheimliche von Gespenstererscheinungen mache sie in der Kunst erst recht zu Sinnbildern für die Überlegenheit der „sittlichen Ordnung“, in deren Namen ihr Handeln erklärbar wird, über die Naturgesetze. Weder der ästhetische Reiz des Übernatürlichen noch sein „Erfolg“ bei der Vermittlung des Wahren, Guten und Schönen genügen jedoch für Vischer, Mundt und andere, es als angemessenen Gegenstand der zeitgenössischen Literatur zu nobilitieren.<sup>25</sup> Das Wunderbare als ästhetische Kategorie wird hingegen so umstandslos einer vernünftig-sittlichen Zweckbestimmung untergeordnet, dass der Merkmalsreichtum, den z. B. die Poetik

23 Vgl. die ‚hésitation‘ (dt. ‚Unentschlossenheit‘) über die Kategorisierung übernatürlicher Ereignisse, die für Todorov zentral ist; Louis Vax beschreibt das Erscheinen des Fantastischen im Text als ‚Einbruch‘ bzw. ‚irruption‘ (*L'art et la littérature fantastique*. Paris: Presses universitaires, 1960. S. 5); auch bei Roger Caillois ist immer wieder von einem ‚Bruch‘/‚rupture‘ die Rede (z. B. in: *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1965. S. 161).

24 Vischer. Über das Erhabene und Komische (wie Anm. 21). S. 67f.

25 In sehr engen Grenzen erkennen die Autoren wunderbare Elemente auch bei einzelnen zeitgenössischen Autoren an; so Auerbach in Bezug auf J. P. Hebel, Vischer, vereinzelt in Mörikes Dichtung. Für Vischer bildet dagegen das Humoreske und Komische ein modernes Pendant zur reflexiven Überschreitung des Realen durch das Wunderbare in älterer Literatur.

der Aufklärung und der Romantik in sie eingetragen hatten<sup>26</sup>, in weite Ferne gerückt scheint.

Dennoch gelingt dem ästhetischen Diskurs über die anthropologische Begründung des Fantastischen ein interessanter Brückenschlag, indem sie den ‚primitiven‘ Märchenglauben früherer Zeiten als gleichursprünglich mit dem Orientierungsbedürfnis aufgeklärter Menschen in der modernen Welt bestimmen: Zwar braucht es im Industriezeitalter keine übernatürlichen Erzählungen mehr, um abstrakte Wirkungszusammenhänge wie z. B. die Mechanik einer Dampfmaschine als wunderbare Ereignisse in den menschlichen Erfahrungshorizont einzurücken.<sup>27</sup> Aber die ‚entgötterte‘ Moderne hat ihre eigenen blinden Flecken, die den Texten zufolge beispielsweise im Verhältnis von zweiter zu erster Natur (Mundt) und von Individuen zur „sittlichen Ordnung“ (Vischer) liegen. Als Instrumente der Erschließung komplexer Daseinsbedingungen haben das Wunderbare und Fantastische demnach auch in der Moderne nicht ausgedient. Die folgenden Textanalysen werden zu fragen haben, ob oder in welcher Weise die einzelnen Werke solche Anforderungen umsetzen.

### Revolutionäre Heimsuchung in Luise Mühlbachs „Das fluchbeladene Haar“

Luise Mühlbachs Erzählung erschien zwischen 1844 und 1846 gleich dreimal – als mehrteilige Journalpublikation in der *Allgemeinen Moden-Zeitung* aus Leipzig (1844) und im *Münchener Morgenblatt* (1845) sowie 1848 in einer Textsammlung Mühlbachs.<sup>28</sup> Über die Rezeption ist bis auf einen abschätzigen Kurzkommentar zum Erstabdruck (in der *Zeitung für die elegante Welt*, 1844) nichts bekannt, aber die schiere Tatsache, dass der Text bis

26 Vgl. Karlheinz Barck. (Art.) „Wunderbar“. Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hgg. Karlheinz Barck, Friedrich Wolfzettel et al. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. S. 730-774, bes. S. 748-761. Zu konkreten Beispielen s. auch Nicola Gess. *Staunen. Eine Poetik*. Göttingen: Wallstein, 2019 (= Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik, 11). S. 45-86.

27 So ein Beispiel Auerbachs für die Funktionsverschiebung des Wunderbaren in der Moderne. Vgl. Auerbach. *Schrift und Volk* (wie Anm. 15). S. 102f.

28 Luise Mühlbach. *Federzeichnungen auf der Reise. Novellen und Bilder*. Berlin: Mylius'sche Buchhandlung, 1846. S. 255-290.

1877 noch in zwei weiteren Journalen publiziert wurde<sup>29</sup>, lässt davon ausgehen, dass die Verleger davon ausgehen konnten, mit Mühlbachs Text ein Publikum anzulocken. Dies wundert kaum angesichts einer Erzählung, die mehr als genug Spektakel bietet: einen schauerromantischen Plot inklusive blutiger Horrorszene und einem klassischen Gothic Castle, und dies vor einem historischen Panorama, das sich von einem Sklavenaufstand in den Westindischen Kolonien über die Französische Revolution bis in die Gegenwart des mittleren 19. Jahrhunderts erstreckt. Formal setzt *Das fluchbeladene Haar* auf größtmögliche Unmittelbarkeit – in der Binnenerzählung werden die übernatürlichen Ereignisse großteils szenisch geschildert, inklusive melodramatischer Stimmungszutaten (knarrend aufgehende Türen, flackernde Lichter u. a.); aus der Perspektive der Rahmenerzählung kommentiert eine Erzählerfigur das Geschehen, ordnet es historisch ein und verbindet es mit der Jetztzeit. Für die Journalversion wurde noch eine zweite Rahmenerzählung hinzugefügt, die das Erzählte mit einer Diskussion zum Genre der Gespenstergeschichte verbindet – eine strukturelle Disposition, die sich als Erzählverfahren in vielen fantastischen Texten des Realismus findet, die wenig später ab der Jahrhundertmitte ihre Erfolge feierten.<sup>30</sup>

Vorab eine kurze Darstellung der Erzählhandlung. Mit dem Titel des Textes ist auch sein Leitmotiv benannt: Durch die Ahnenreihe eines englischen Adligen geistert ein Fluch, dessen Geschichte im Rahmen einer kleinen Runde erzählt wird, die sich anlässlich der Hochzeit des Adligen, Lord Henry Clarke, am Rand der Feierlichkeiten vor einer Reihe von Portraits der Frauen der Familie zusammengefunden hat. Die Urszene des Fluchs ereignete sich demnach mehrere Generationen vor Lord Clarks Heirat auf einer britischen Plantage in St. Domingo, wo die niederträchtige Tochter des Besitzers, Cordelia, ihr ganz diesseitiges Unwesen trieb, indem sie die afrikanischen Versklavten grausam misshandelte und eine von ihnen, nachdem diese sich an einem versuchten Aufstand beteiligt hat<sup>31</sup>, zusammen mit

29 *Bilderwelt. Monatsblätter zur Veranschaulichung bemerkenswerther Gegenden und Ereignisse, wie zur Belehrung, Unterhaltung und Erheiterung* (1851) sowie im *Duxer Wochenblatt. Organ für Gemeinde-, Bezirks- und montanistische Interessen* (1877). In der Forschung blieb die Erzählung bisher gänzlich unberücksichtigt.

30 Zum Zusammenhang mit der Fantastik des Realismus siehe ausführlicher weiter unten im Text.

31 Die Erzählung bezieht sich hier auf kein bekanntes historisches Ereignis; es wird berichtet, dass die Versklavten für die Idee der universellen Gleichheit aller

ihrer kleinen Tochter mit sadistischer Freude brutal zu Tode foltert. Eine Haarsträhne des Opfers ist die Tatwaffe dieses Mordes – Cordelia nimmt sie als Trophäe mit, als sie nach dem Vorfall nach England übersiedelt, wo sich inmitten des alten Europa der Fluch entfalten wird, den die ermordete Frau kurz vor ihrem Tod über sie gesprochen hat: „[A]lso wie Du jetzt mit einer Haarflechte Mutter und Kind getötet, so sey jedes Haar auf Deinem Haupt verwünscht und auf dem Deiner Kinder und Kindeskinde, so bringe Euer eigenes Haar Euch allen Fluch und Unglück.“<sup>32</sup>

Cordelias Xenophobie wird in der Erzählung von Beginn an sozialpsychologisch begründet – sie hat selbst eine schwarze Mutter, wobei die genaueren Umstände dieser Verbindung nur errahnt werden können; offenbar ist sie als Tochter des Farmers sozial anerkannt, aber muss aufgrund ihres dunkleren Hauttons (dem „verwünschte[n], bejammerte[n] Zeichen ihrer Abkunft“ (47) damit rechnen, sich nicht innerhalb der weißen Oberschicht verheiraten zu können: „Sie war eine Mestize, und um deßwillen konnte Cordelia nimmer hoffen, Gemahlin irgend eines reichen Plantagenbesitzers zu werden, denn die Mestizen waren verachtet und wurden geflohen“ (48). Die Erzählung macht explizit, dass in dieser eigenen Bedrohung durch soziale Verachtung und Statusverlust auch ihr Hass gegenüber den schwarzen Versklavten wurzelt, denen sie „um deßwillen [...] ewige Feindschaft geschworen“ (48) habe. Ihre hassvolle Natur verleiht Cordelia geradezu übernatürliche, teuflische oder dämonische Züge – wenn sie andere Menschen misshandelt, leuchten ihre Augen „in unheimlichem Feuer“ (48); der Text betont den Hass als ihr ureigenes Naturell (55) und vergleicht ihre Freude über die eigene Grausamkeit mit der von „Dämonen der Unterwelt“ (59).

Der eigentliche fantastische Horror beginnt allerdings erst danach, im alten Europa. Cordelia heiratet einen englischen Adligen, der durch einen Zufall von ihren unmenschlichen Schandtaten in den Kolonien erfährt.

---

Menschen kämpfen, was den Aufstand in die Nähe der französischen Revolution bzw. vor allem die Revolution im französischen Teil der Insel, Saint Dominique/Häiti von 1791 rückt, die tatsächlich ein Verbot der Sklaverei per Verfassung erreichte. Der Chronologie des Textes zufolge ist dies jedoch mindestens zwei Generationen von den Ereignissen entfernt, die demnach um 1750 stattgefunden haben müssten, zudem auf einer von Briten gehaltenen Farm im spanischen Teil St. Domingo. Es handelt sich also um einen sehr ungefähren fiktionalen Rekurs auf die realen Zeitverhältnisse.

32 Luise Mühlbach. „Das verfluchte Haar“. *Münchener Morgenblatt*, 6:11 (5. Februar 1845) – 6:18 (1. März 1845), S. 51. Alle weiteren Seitenzahlen im Fließtext.

Als er sich in der Folge von ihr distanziert und eine Affäre beginnt, begeht Cordelia einen weiteren heimtückischen Mord an seiner Geliebten – wie der Fluch es will<sup>33</sup>, bildet dabei eine blonde Haarlocke das *corpus delicti*, über das sie die Liebschaft entdeckt. Dem zweiten Mord folgt diesmal eine gerechte Bestrafung – der Geist der Toten aus San Domingo erscheint und erdrosselt sie mithilfe der ihr geraubten schwarzen Strähne. Der Fluch hängt auch in nachfolgenden Generationen über der Familie. Immer sind Haare im Spiel – die Großmutter des Lord Henry, die in Paris für ihr langes blondes Haar stadtbekannt war, versucht beispielsweise, während der *Terreur* den Adelsprozessen zu entgehen und als Fischersfrau verkleidet aus dem Land zu fliegen. Noch in Paris gerät sie in eine marodierende Gruppe von Revolutionär\*innen, doch die Perücke, die sie zu ihrer Kostümierung trägt, gibt ihr blondes Haar frei, für das sie in der Stadt berühmt ist – d.h. das Erkennungszeichen ihrer adligen Identität. Sie und ihr Mann werden direkt eingekerkert und am folgenden Tag guillotiniert. Bei allen Todesfällen, von denen die Erzählung episodisch berichtet, erscheint jeweils das Gespenst der Cordelia im Familiensitz – kein Rachegespenst, sondern eher eine unheimliche Untote, die keinen Frieden findet, solange der Fluch in ihrer Familie weiterwirkt. Dies tut er bis in die Erzählgegenwart hinein: Vor den Augen der Zuhörenden fallen von der Rückseite des Portraits der Cordelia die dort angebrachten schwarzen Haarsträhnen herab, die als unheilvolles Zeichen auf die überhistorische Präsenz des Fluchs verweisen; die Ahnfrau selbst erscheint, und als die Anwesenden sich im Hauptsaal der Feier einfinden, ist Lord Henry soeben dabei, seine Braut zu erstechen, nachdem er entdeckt hat, dass es sich bei ihrer vermeintlichen Haarpracht um eine Perücke handelt. Anschließend stößt er sich selbst die Tatwaffe ins Herz.

Zur Profilierung des gesellschaftlichen Orts der übernatürlichen Ereignisse ist noch einmal die Frage nach der strukturellen Motivation des Fluchs zu stellen. „Wir sterben alle am Haar“ (72) erklärt Lord Henry zwischen dem Mord an der Braut und seinem Suizid, „[w]ie es die Ahnfrau gewollt [...]“. Siehst Du, Dein Blut ist emporgespritzt, ein neues Opfer, mein Kind.“ (ebd.). Worauf bezieht sich die Feststellung, Cordelia habe genau dies gewollt; welchem Zweck sollte hier über Generationen ein Familienmitglied nach dem anderen geopfert worden sein? Im Kurs der Erzählung legen verschiedene

---

33 Erste Hinweise auf die Affäre erhält sie durch eine Traumerscheinung der ermordeten Sklavin, die ihr später auch den Weg zu dem Schloss weist, wo sie beide in flagranti ertappt und ihre Nebenbuhlerin tötet.

Elemente nah, ein intergenerationelles Schuld- und Strafphantasma zu vermuten, als dessen Kehrseite sich der Fluch im Geschlecht der Clarks über Generationen tradiert hat. Der ursprüngliche Fluch bestraft Cordelias Grausamkeit, mit der sie sich an den Versklavten schuldig gemacht hat, als sie ihrerseits deren Freiheitsstreben bestrafen wollte. Der Exzess der Gewalt rührt dabei, wie die Erzählung weiß, im Kern aus ihrer eigenen unsicheren gesellschaftlichen Position her – dass sie sich selbst für ihre schwarze Mutter ‚verwünscht‘, lässt sich als Vorlage für die Verwünschung ihrer eigenen Nachfahren durch die misshandelte schwarze Sklavin (und Mutter) lesen; beides wurzelt in der feudalen Ordnung einer Sklavenhaltergesellschaft und den Machtverhältnissen und Ängsten, die diese erzeugt. Die Konstellation wiederholt sich zwei Generationen später im revolutionären Paris, wo einem weiteren Familienmitglied eine Bestrafung bzw. Verhaftung durch den dritten Stand droht, wobei die Pariser Lady Clarke versucht, durch Camouflage an den dritten Stand der Neuordnung der gesellschaftlichen Ordnung zu entkommen; auch hier greift der Fluch ein, um ein Individuum in seine Schranken zu weisen, das seinen Platz in der Gesellschaft auf dem Rücken des dritten Standes durchzusetzen versucht. In den nachfolgenden Generationen bringt die Wahrung der gesellschaftlichen Stellung der Familie Clarke zwar keine so dramatischen Rettungsversuche mehr mit sich – was historisch in den Generationen nach 1789 angesichts eines in Europa deutlichen Machtverlusts des Adels auch wenig Sinn ergäbe. Doch soziale Verantwortung bleibt ein blinder Fleck der Familie Clarke. Die Angst vor dem Fluch prägt offenbar nach wie vor die Partnerwahl<sup>34</sup> und damit die Fortsetzung der Linie, und seine fantastisch-phantasmatische Macht wird am Ende der Erzählung noch einmal ins Bild gesetzt, als Lord Henry mit „wahnsinnigem Lächeln“ (72) seine persönliche Unschuld gegenüber einem Minuten zuvor begangenen Femizid beteuert, nur um gleich darauf die schicksalhafte Strafe zu empfangen, als er die schwarzen Haarflechten wie hoffmanneske

---

34 Der Vater von Lord Henry heiratete aus Furcht vor dem Fluch eine kahlköpfige Frau, die starb, als sie gegen seinen Willen ein Haarwuchsmittel ausprobierte (das sich als vergiftete Salbe entpuppte). Und auch in seiner eigenen Beziehung scheint die Frisur seiner Partnerin – bzw. die Tatsache, dass sie volles Eigenhaar hat, für ihn offensichtlich ein existentielles Thema gespielt zu haben, wie die Ereignisse auf der Hochzeitsfeier zeigen. Beide Male steht für die Männer bei der Wahl scheinbar die größtmögliche Differenz zum vermeintlichen Opferschema des Fluchs in der vorangehenden Generation im Vordergrund.

„Schlangen“ mit „blitzenden Augen“ (72) als drohende Bestrafung auf sich zukriechen sieht. Mit dem melodramatischen Ausruf „Ich bin unschuldig, ich habe Euch nicht gemordet, Ihr Neger! Ich habe auch meine Braut nicht gemordet! Die Haarflechten haben's getan [...]! Ihr sollt mich nicht würgen! Ihr nicht, ich selbst, ich selbst!“ (72) rückt er den begangenen Mord und seine (Selbst-)Bestrafung in einen übergenerationellen Schuldzusammenhang mit den Taten, die sich hundert Jahre entfernt auf der Plantage ereigneten und für die er dennoch – darauf lässt die starke Abwehr schließen – als Abkömmling des Adelsgeschlechts eine vage Verantwortung empfindet.

Der Fluch und die Gespensterphänomene lassen sich nicht anders als von den sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen her verstehen, die in der Erzählung geschildert werden. Mit ihnen wird nicht einfach ein individuelles Fehlverhalten gerächt, sondern sie werden als Manifestationen systemischer Verhältnisse bzw. der soziopolitischen Umbrüche zwischen Absolutismus, Revolution und Restauration dargestellt. Die beiden Rachegeister und der Geist der Ahnfrau erscheinen vor allem dort, wo der Adel mit Macht das Festhalten an alten Verhältnissen durchsetzen will – dies trifft im übertragenen Sinn auch noch auf die nachfolgenden Generationen zu, wo die männlichen Abkömmlinge der Familie offenbar regelmäßig versuchen, ihre Partnerinnen aus Sorge vor dem Fluch daran zu hindern, ihre Haartracht modisch (durch Haarwuchsmittel oder eine Perücke) zu verändern und damit durch ihren Konservatismus erneut den Fluch auf die Familie ziehen.

Mühlbachs Erzählung mag teilweise übertrieben konstruiert und melodramatisch erscheinen, doch liefert sie ein anschauliches Beispiel für den kritischen bzw. ideologischen<sup>35</sup> Einsatz fantastischer Mittel. Tatsächlich lassen sich die übernatürlichen Ereignisse dabei als Manifestationen der sittlichen Ordnung im Sinne Vischers deuten, insofern durch sie individuelle Hybris geahndet bzw. die fehlende Verantwortung gegenüber dem sozialen Gemeinwesen eingefordert wird. Deutlich wird, dass für Mühlbach dabei das „sittlich und geistig Rechte“ (Mundt) eindeutig nicht mit der real existierenden gesellschaftlichen Ordnung zusammenfällt: In ihrem Text von 1845

---

35 In der Fantastik-Theorie haben v. a. Rosemary Jackson und José Monléon auf die ideologische Dimension hingewiesen, die sich fantastischen Texten grundsätzlich zuschreiben lässt, wenn man sie als Beschreibung oder Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse im Sinne einer letztlich politischen Perspektivierung versteht. Vgl. Monléon. *A Spectre is Haunting Europe* (wie Anm. 10). S. 14f. Jackson. *Fantasy* (wie Anm. 11). S. 36-56.

besteht das Unrecht vielmehr im Wunsch, die feudalistischen Verhältnisse zu restituieren und den Fortbestand der Familie strukturkonservativ, ohne Anpassung an die Anforderungen einer neuen Zeit, sichern zu wollen.

### Exkurs: Gesellschaft, Erzählung und Geheimnis

Für die Journalversion wurde *Das fluchbeladene Haar* mit einer zweiten Rahmenerzählung versehen, die das Geschehen, mutmaßlich vor allem die deftigen Gewaltszenen, als Fiktion auf Distanz rückt, wobei zugleich der Wirklichkeitsbezug von Schauergeschichten und ihre affektive Wirkung thematisiert werden. Denn Gegenstand des äußeren Rahmens ist eine in einem Kreis von Freund\*innen aufgeworfene Frage, ob Geistergeschichten in der Moderne noch in der Lage sind, jemanden zu ängstigen. Der im Nachgang zur Binnenerzählung einsetzenden Stille folgt ein Sublimierungsversuch: „Vom ästhetischen Standpunkt ist diese Erzählung abscheulich, aber als Spukgeschichte hat sie ihre Wirkung getan“ (72) bemerkt einer der Anwesenden; die Erzählerin selbst entgegnet, man möge das Grauen nicht allzu ernst nehmen – „Es war ein Scherz, weiter nichts – nehmen Sie ihn als solchen auf –“ (72) Vergleichbare Strategien wurden als typisches Merkmal der realistischen Fantastik ab der Jahrhundertmitte z. B. bei Storm oder Fontane beschrieben. Mattala da Mazza spricht in diesem Zusammenhang von einer Domestizierung des Unheimlichen: Es werde „heimgeholt, verhäuslicht, im Alltag naher Vertrauter angesiedelt und zugleich gezähmt“<sup>36</sup> – beispielsweise durch Zeitkolorit und Gesprächssituationen, mit denen sich z. B. Leser\*innen der Journale, in denen die Geschichten zirkulierten, identifizieren konnten. Dies muss nicht zu einer Relativierung und Bagatellisierung der übernatürlichen Ereignisse führen,<sup>37</sup> etwa indem das Übernatürliche in den Bereich des Volksaberglaubens verschoben wurde.<sup>38</sup> Am Beispiel Mühlbachs

36 Ethel Mathala da Mazza. „Spuk als Gerücht. Theodor Storms Volkskunde“. *Wirklichkeit und Wahrnehmung. Neue Perspektiven auf Theodor Storm*. Hgg. Elisabeth Strowick, Ulrike Vedder. Bern u. a.: Lang, 2013 (= *Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik*, Bd. 27). S. 107-129, hier S. 122.

37 Christian Begemann. „Realismus und Fantastik“. *Die Wirklichkeit des Realismus*. Hgg. Veronika Thanner, Joseph Vogl und Dorothea Walzer. Paderborn: Fink, 2018. S. 97-114, hier S. 98.

38 Vgl. am Beispiel von Theodor Storm: Mathala da Mazza. Spuk als Gerücht (wie Anm. 36). S. 114-117.

wird deutlich, dass die rahmende Einordnung letztlich weder das Unheimliche der geschilderten Ereignisse noch ihre affektive Wirkung auf ihre Zuhörer\*innen desambiguiert, vielmehr bleibt das Fantastische als Teil des Gesellschaftlichen ein lebendiger Beweis von dessen irrationalen und phantasmatischen Anteilen.<sup>39</sup>

Dass diese im Vormärz auch und gerade jenseits der literarischen Fantastik in unterschiedlichen Diskursfeldern zum Gegenstand wurden, ist bekannt: Nicht nur hatten Spiritismus, Okkultismus, tierischer Magnetismus etc. starke Konjunktur. Sondern in vielen zeitgenössischen Theorien der Gesellschaft und ihrer Institutionen – v. a. Religion, Ökonomie und Politik – standen neu die imaginären Anteile der zivilisatorischen Fundamente menschlichen Zusammenlebens im Zentrum.<sup>40</sup> Daraus resultieren begriffliche Neujustierungen, die nicht selten die Aufnahme buchstäblich fantastischer Elemente in die Beschreibung der Verhältnisse notwendig machten, im Großen (der Theoriebildung) genau wie in einfachen Beschreibungen der Verhältnisse. Das revolutionäre Geschehen im Juli 1830 lässt sich, folgt man Karl Marx,

---

39 Wie nah Mühlbach mit ihrer Erzählung gesellschaftlichen Themen der Zeit kam, stand Leser\*innen der Journalfassung im *Münchener Morgenblatt* theoretisch unmittelbar vor Augen: Einzelne Episoden des Textes teilen sich den Seitenspiegel mit Annoncen des Blattes, die in erster Linie die Anzeige von Hochzeiten und Verstorbenen sowie Werbung für Kolonialprodukte umfassen, vgl. Mühlbach. *Das fluchbeladene Haar*. (wie Anm. 32). S. 65.

40 Vgl. die zentrale Stellung von phantasmatischem Begehren und Projektion in Marx' Theorie des Kapitals und der Ware oder in Feuerbachs Religionskritik; die Idee des Imaginären taucht zeitgleich in diversen Kontexten auf, z. B. auch im Zusammenhang der politischen Repräsentation (exemplarisch bei Carl Ferdinand Julius Fröbel [Pseudonym: Ch. Junius]. „Kritik des Begriffes der politischen Repräsentation“. In: Ch. Junius. *Neue Politik*. 2. Bde. Mannheim: J.P. Grohe. Bd. 2. S. 139-159) oder des Geldes (siehe Gustav Julius. *Bankwesen. Ein neues Gespenst in Deutschland*. Leipzig: Otto Wiegand, 1846. In seiner Studie zur Fantastik des Realismus sieht Gregor Reichelt ebenfalls einen grundlegenden Zusammenhang zwischen der Fantastik um/nach 1850 und zeitgenössischen Theorien des gesellschaftlichen Imaginären, vor allem bei Marx und Feuerbach. In seinen Analysen ordnet er die historischen Begriffe unter eine allgemeine Theorie des Imaginären (u. a. unter Bezug auf Castoriadis' Begriff) unter, so dass die historische Dimension theoretisch im Schatten der übergeordneten Begriffsbildung steht und unterbelichtet bleibt. Siehe Gregor Reichelt. *Fantastik im Realismus. Literarische und gesellschaftliche Einbildungskraft bei Keller, Storm und Fontane*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

beispielsweise am treffendsten in die Erzählung einer fantastischen Metamorphose fassen: „Einen Augenblick schien die alte Ordnung der Dinge auf den Kopf gestellt zu sein, ja, die Dinge fingen an, sich in Menschen zu verwandeln.“<sup>41</sup> Dies ist eine Dimension des Fantastischen, die sich nicht mit den *ästhetischen Kategorien* des Wunderbaren oder Unheimlichen erschließen lässt, wie sie bei Vischer oder Mundt bestimmt sind: Wenn Marx über die Verdinglichung der Menschen im Industriekapitalismus spricht oder z. B. der Ökonom Gustav Julius in seinem Werk *Bankwesen. Ein neues Gespenst in Deutschland* (1846) die Kapitalbildung im Bankverkehr als „etwas Schauder-erregendes“ beschreibt, da eine unbegrenzte Wertschöpfung *über* Zinsen und Kredite ein fantastisch „immer neue Kapitalien mit Insektenfruchtbarkeit gebährendes Kapital“<sup>42</sup> befürchten lässt, so ist das Entscheidende an *diesem* Übernatürlichen keinesfalls seine Verweisfunktion im Hinblick auf die Macht einer sittlichen Ordnung, sondern das Übernatürliche dient hier figurativ dem Verstehen gesellschaftlicher Prozesse und ihrer Eigenlogik; statt idealer Prinzipien macht es vielmehr Strukturen zugänglich, die in Gesellschaften immanent wirksam sind, ohne dabei moralisch oder sittlich begründet zu sein.

Es ist mithin kein Zufall, dass im selben Zeitraum nicht nur der soziale Roman als Gattung aufblühte, sondern zugleich die Kombination von Milieuschilderung und schauerromantischen Elementen ihre größten Erfolge feierte. Die *Blätter für literarische Unterhaltung* listen 1845 in ihrer ersten Ausgabe gleich elf deutschsprachige Neuerscheinungen auf, deren Titel versprechen, die „Geheimnisse“ europäischer Städte von Paris und London bis Hamburg und Altenburg zu schildern, darunter die Übersetzung von Eugène Sues internationalem Bestseller *Les Mystères de Paris* (1842-43).<sup>43</sup> ‚Geheimnisvoll‘ sind die dargestellten Verhältnisse nicht, weil sie auf geistvolle Weise verrätselt sind – wie es z. B. die junghegelianische Deutung des Romans unterstellt hat, die Marx in *Die heilige Familie* (1845) scharfsinnig

---

41 Karl Marx an Arnold Ruge, März 1843. Zitiert nach „Briefe aus den Deutsch-Französischen Jahrbüchern“. Karl Marx, Friedrich Engels. *Werke*. Berlin: Dietz, 1976. S. 334-346, hier S. 341. Zuerst in: *Deutsch-Französische Jahrbücher*, Erste Doppellieferung, Februar 1844.

42 Julius. *Bankwesen* (wie Anm. 4). S. 74; vgl. auch die Ausführungen zur gespensterhaften Natur des Geldes in: Anonym. „Das Geld“. *Blätter der Zukunft* 1:1 (1845). S. 3-6.

43 *Blätter für literarische Unterhaltung* 1:1 (1845). S. 1.

dekonstruiert –,<sup>44</sup> sondern weil sie versprechen, die unter der „glänzenden Oberfläche“ der Gesellschaft verborgenen „Gebrechen der socialen Einrichtungen“<sup>45</sup> gewissermaßen induktiv *über die* „grauenvollen Bodensätze von Elend, Verbrechen, Verwilderung“<sup>46</sup> ansichtig zu machen.<sup>47</sup>

Auch die literarische Fantastik des Vormärz hat zur Entdeckung und Erforschung solcher Geheimnisse etwas beizutragen. Dies gilt nicht nur für eindeutig dem Genre zugehörige Texte wie Mühlbachs Erzählungen; etwa zeigt sich an einem Paradebeispiel literarischer Gesellschaftsschilderungen, Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* (1843), wie innerhalb von Texten, die umstandslos dem Realismus zugerechnet werden<sup>48</sup>, die Integration fantastisch-übernatürlicher Elemente eine neuartige Perspektive auf die im Gemeinwesen inkarnierten Denkweisen und Institutionen und ihrer „Gebrechen“ erlaubt. Schauplatz des Textes ist ein vom industriellen und kulturellen Fortschritt des 18. Jahrhunderts – die Handlung spielt zwischen 1750 und 1788 – mehr oder weniger abgeschnittenes Dorf in Westfalen, in dem sich Armut und geringer Bildungsstand konstant halten, und wo sich Traditionen, Moralvorstellungen und Rechtsbegriffe weitgehend autochthon entwickelt haben. Die sozialen Verhältnisse im Dorf B. werden aus der Perspektive einer auktorialen Erzählinstanz beobachtet, die das Geschehen

---

44 Karl Marx und Friedrich Engels. *Die heilige Familie, oder: Kritik der kritischen Kritik*. In: Marx/Engels Werke (wie Anm. 41) Bd. 2. Berlin: Dietz, 1957 [1845].

45 Blätter für literarische Unterhaltung (wie Anm. 43), S. 3.

46 Ebd.

47 Dass sich die Mysterienromane in der Perspektivierung der Verhältnisse, vor allem in der Erzeugung von Ambiguität durch die Schilderung systemischer und zugleich nicht vernunftgemäß-rationaler Strukturen, auch mit Strategien fantastischer Literatur vergleichen lassen, hat Roger Bozzetto am Beispiel von Sues *Mystères de Paris* gezeigt. Roger Bozzetto. „Eugène Sue ou le fantastique d'un romantique“. *Europe* 643:4 (1982). S. 101-110. Zu Marx' Blindheit gegenüber dieser Handhabung der erzählerischen Perspektive bei Sue, die sich gerade nicht als falsche Totalisierung, sondern als fantastisch-imaginäre Freisetzung des Blicks zu erkennen gibt, vgl. Pierre Macherey. *A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 1990. S. 224.

48 Vgl. Hartmut Laufhütte. „Annette von Droste-Hülshoffs Novelle ‚Die Judenbuche‘ als Werk des Realismus“. *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Hg. Michael Titzmann. Berlin/New York: de Gruyter, 2011 (= *Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*). S. 285-304.

bis in die Figurenperspektiven hinein mitverfolgt und sich abgesehen von allgemeinen Erläuterungen und Randbemerkungen dabei weitgehend mit Urteilen zurückhält; augenscheinlich motiviert von einem quasi-ethnologischen Interesse, diesen Mikrokosmos vormoderner Lebensweisen in seiner systemischen Logik zugänglich zu machen. Aus dieser Warte werden die Ereignisse im Dorf geschildert, zu denen u. a. sog. Holz- und Jagdfrevel, zwei Morde und eine Selbsttötung gehören, sowie die Auseinandersetzung mit staatlichen Institutionen wie dem Gericht und der Polizei.

Am Rande des Geschehens ereignet sich eine Reihe von übernatürlichen Ereignissen. Die Hauptfigur Friedrich Mergel erlebt als Kind, wie sein Vater in einer stürmischen Nacht mit blau angelaufenem Gesicht tot im Wald geborgen wird, nachdem seine Mutter ihm zuvor erklärt hat, der alkoholabhängige Vater werde „fest“<sup>49</sup> vom Teufel gehalten. Später geht die Erzählung um, dass der Verstorbene als „Gespenst des Brederholzes“ (9) nachts Betrunkenen, Hirtenjungen und Holzarbeitern erscheine. Und noch Jahre später behaupten zwei Knechte in einer schicksalhaften Nacht – in der sich ein Mord ereignet, dessen Friedrich verdächtigt wird –, sie seien vom untoten Geist des alten Mergel im Wald verfolgt worden. Der Gespensterspuk ist dabei eingelassen in einen Kontext, in dem Gottesfurcht und Aberglaube das Weltbild bestimmen – und so hat auch ein unheimlicher Onkel von Friedrich das Gesicht eines „feurigen Mannes“ (11), dessen roter Rock „wie Feuerflammen“ (ebd.) um ihn lodert, und sein vermutlich unehelicher Sohn Johannes Niemand ist ein mindestens so unheimlicher Doppelgänger Friedrichs: Sein wortkarges, verschlossenes und mageres „verkümmertes Spiegelbild“ (14), das im sozialen Gefüge noch viel weniger einen Platz hat als er. Nicht zu vergessen die titelgebende „Judenbuche“ im Wald, in die nach dem Mord an einem Mitglied der jüdischen Gemeinde ein Fluch über dessen Mörder eingeritzt wird.

Im Rahmen der geschilderten Dorfwirklichkeit scheint das Übernatürliche somit vollständig kongruent mit dem Aberglauben, der diese regiert, und in dieser Hinsicht eigentlich kein fantastischer ‚Riss‘ oder ‚Einbruch‘ in eine wunderlose Welt – aber auch nicht in einem erkennbaren Sinn märchenhaft. Anders als Mühlbachs Erzählung bietet die Novelle keine ohne

---

49 Annette von Droste-Hülshoff. *Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigten Westphalen. Historisch-kritische Ausgabe in 14 Bde.* Tübingen: Max Niemeyer, 1978-1985. Band V,1: Prosa, Text. 1978. S. 7. Alle weiteren Seitenangaben im Fließtext.

Weiteres zugängliche Sinndimension der übernatürlichen Ereignisse an; das gespenstische Erscheinen von Friedrichs Vater ist mit keiner konkreten Botschaft oder Konsequenz verbunden, und am Ende bleibt unklar, ob sich der Fluch der Judenbuche erfüllt hat oder nicht. Dennoch verhelfen auch in diesem Text gerade die fantastischen Elemente dazu, etwas von der gesellschaftlichen Ordnung und den „Gebrechen“ ihrer Institutionen anschaulich zu machen.

Diese liegen, wie Droste-Hülshoffs „Sittengemälde“ von Beginn an klarstellt, unter anderem in der Unzulänglichkeit der zeitgenössischen Rechtsinstitutionen die gesellschaftlichen Verhältnisse in der Peripherie Westfalens von staatlicher Seite durch angemessene Gesetzgebung und Rechtsprechung zu regulieren:

Unter höchst einfachen und häufig unzulänglichen Gesetzen waren die Begriffe der Einwohner von Recht und Unrecht einigermaßen in Verwirrung gerathen, oder vielmehr, es hatte sich neben dem gesetzlichen ein zweites Recht gebildet, ein Recht der öffentlichen Meinung, der Gewohnheit und der durch Vernachlässigung entstandenen Verjährung. (3)

Statt verbindlicher Rechtsnormen bilden „Überzeugung“ (ebd.) und „inne[s] Rechtsgefühl“ (ebd.) im Westfalen des 18. Jahrhunderts – d. i. vor der Durchsetzung des preußischen Landrechts (1794) bzw. des *Code Napoléon* (1807) – demnach die eigentlichen Maßstäbe sittlichen Handelns; die Novelle wirbt für Sympathie für diese in Tradition und Gewohnheit wurzelnde Selbstregulierung der inneren Ordnung der Gesellschaft<sup>50</sup>, rückt jedoch im Verlauf des Geschehens die daraus resultierende „Verwirrung“ immer stärker ins erzählerische Zentrum. Zwei Morde, die beide einen Verdacht auf Friedrich Mergel werfen, lassen sich aufgrund fehlender Indizien nicht auf objektiver Rechtsgrundlage aufklären, führen aber – zumindest vorübergehend – zu einer Anklage Friedrichs, zu dessen Flucht und am Ende mutmaßlich zu seinem Suizid; ob dieser aus echtem Schuldgefühl oder aufgrund des Drucks äußerer Schuldzuweisung geschieht, oder ob sich

---

50 Entsprechend wird in der Einleitung das Rechtsgefühl aufgewertet: „Es ist schwer, jene Zeit unparteiisch ins Auge zu fassen [...]. Denn wer nach seiner Ueberzeugung handelt, und sey sie noch so mangelhaft, kann nie ganz zu Grunde gehen, wogegen nichts seelentödtender wirkt, als gegen das innere Rechtsgefühl das äußere Recht in Anspruch nehmen.“ Droste-Hülshoff. Die Judenbuche (wie Anm. 49). S. 4.

gar sein Doppelgänger Johannes aufgrund des einen oder anderen erhängt hat, bleibt ungewiss.<sup>51</sup> Die Gründe für diesen Selbstmord eines zentralen Charakters, bzw. die Frage, ob er am Ende durch einen Fluch sterben musste oder aufgrund des Unvermögens der gesellschaftlichen Institutionen (des Rechts und der Dorfgemeinschaft), die darin versagt haben, den Verdächtigten auf der Basis verbindlicher Normen als Schuldigen oder Unschuldigen (d. h. durch Bestrafung oder Entlastung von Verdacht) in die symbolische Ordnung zu integrieren, bleiben ein irritierendes ‚Geheimnis‘ innerhalb des Sozialpanoramas.

Über die erzählerische Perspektivierung sorgt die Novelle hier und auch an anderen Stellen gleichsam dafür, dass im geschilderten Sittengemälde weiße Stellen auf der Leinwand bleiben: Sinnzusammenhänge werden nicht final vereindeutigt, eine fantastische Kausalität wird als Deutungsperspektive auf den Tod des alten Mergel und mindestens einen Mordfall nicht ausgeschlossen, und zugleich fehlen verlässliche externe Instanzen, welche einen alternativen narrativen Ordnungszusammenhang stiften könnten. Mit der Schilderung sozialer Verhältnisse, in denen Verelendung und Kriminalität an der Tagesordnung sind, und deren rechtliche Regulierung durch die zentralisierten preußischen Rechtsinstitutionen und ihren Beamtenapparat eher verhindert als gefördert wird, begibt sich die Novelle dabei auf die Höhe der zeitgenössischen Sozial- und Rechtskritik des mittleren 19. Jahrhunderts. In ihnen wurde zeitgleich die Bedeutung des Gewohnheitsrechts als juristischer Bezugsgröße<sup>52</sup>, das Fehlen adäquater Instrumente für den angemessenen Umgang mit sog. Holzfreveldelikten, die vor allem vom armen Teil der Bevölkerung verübt wurden<sup>53</sup>, oder auch die Frage der Anwendbarkeit von statistischen Methoden der Wahrscheinlichkeitsrechnung im Kriminalrecht,

---

51 Die Identifikation des Leichnams erfolgt zuletzt über eine Narbe, derzufolge es sich, entgegen der Annahme, um Friedrichs Doppelgänger Johannes handelte. Zu möglichen Deutungsvarianten dieser Identifikation siehe *Herausforderungen der Literaturwissenschaft: Droste-Hülshoffs ‚Judenbuche‘*. Hgg. Ulrich Gaier und Sabine Gross. Stuttgart: Metzler, 2018 (= *Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*). S. 32-34.

52 Georg Friedrich Pluchta. *Das Gewohnheitsrecht*. 2 Bde. Erlangen: Palm'sche Verlagsbuchhandlung, 1837.

53 Karl Marx. *Debatten über das Holzgesetz. Von einem Rheinländer*. Marx, Engels. Werke (wie Anm. 41). Bd. 1. Berlin: Dietz, 1976. S. 109-147. Zuerst in: *Rheinische Zeitung*, 298-307. (1842)

die, statistisch gesehen, eher zu einer Falschbeurteilung ‚unwahrscheinlicher‘<sup>54</sup> Fälle wie jenem Friedrich Mergels führen würden<sup>55</sup>, diskutiert.

### Gespentische Solidarität in August Lewalds *Das Gespenst um Mittag*

Abschließend soll noch einmal die diskurskritische Funktion des Fantastischen ins Zentrum gerückt werden, die in Lewalds Erzählung *Das Gespenst um Mittag* explizit an das Medium des Literarischen zurückgebunden wird. Sie spielt, als direktes Gegenstück einer Dorfgeschichte, im urbanen Milieu des zeitgenössischen Wiens. Die Schilderung von Lokalitäten, gesellschaftlichen Anlässen und sozialen Typen wechseln sich ab wie in einem unterhaltenden Bilderalbum der Zeit; die Wiedergabe von dialogischen Situationen, das Einspielen von Klatsch und Tratsch aus der Wiener Gesellschaft und der Einschluss einer kompletten Journalaneddote tragen zu dem kolloquialen Gesprächston bei. Ähnlich wie bei Droste-Hülshoff scheint die erzählerische Perspektive frei über dem Geschehen zu schweben; informierte und mitunter spöttische Kommentare über die lokalen Gegebenheiten sowie das erzählerische ‚Hineinzoomen‘ in unterschiedliche soziale Situationen und Gespräche weisen sie als auktoriale Erzählinstanz aus; über eine wiederkehrende direkte Adressierung des Lesepublikums (cf. „Wir sehen den Salon

---

54 Die Notwendigkeit, eine ‚unwahrscheinliche‘ Lösung des Kriminalfalls um den ermordeten Juden nicht auszuschließen, die Friedrich entlasten würde, kommentiert in der Novelle der mit dem Fall betraute Amtsrichter in einem Schreiben an die Gerichtsbeamten mit dem Ausspruch „Le vrai n'est pas toujours vraisemblable“ (Die Judenbuche, wie Anm. 41, S. 34). Das Zitat (das sich in leichter Abwandlung in Boileaus *L'art poétique* [1674] findet) greift Topoi der poetologischen Diskussion um Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Aufklärung auf: Auch bei Autoren wie Bodmer und Breitinger ist das Wahrscheinliche zwar Grenzbegriff der verstandesgeleiteten Imagination, wird aber z. B. im Fall des Wunderbaren in der Dichtung gewollt überschritten – um die Erkenntnis auf Neues und Mögliches hin zu öffnen.

55 So bei C. H. Schnufe. „Über die Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung auf Gegenstände des bürgerlichen Lebens, und insbesondere auf die Bestimmung der Wahrscheinlichkeit in Entscheidungen in Criminal- und Civilprozessen nach der Stimmenmehrheit.“ *Archiv des Criminalrechts. Neue Folge*. Hgg. Ernst Ferdinand Klein und Gallus Aloys Kleinschrod. Halle: Hemmerde & Schwetschke, 1841. S. 41-67.

und die anstoßenden Gemächer in gewohnter Weise beleuchtet<sup>56)</sup> wird das Lesepublikum unmittelbar als Zuschauer\*in des gesellschaftlichen Panoramas adressiert.

Nicht alles im zeitgenössischen Wien ist allerdings so heiter, wie der angeschlagene Ton es vermuten lässt. Von Beginn an rückt der Text soziale Tragödien in den Blick, die ihren Ursprung vorwiegend in der gesellschaftlichen Benachteiligung von Frauen und ihrer ökonomischen und sozialen Machtlosigkeit haben. Die beiden Hauptfiguren werden zu Beginn eingeführt: Victorine ist eine junge Frau im gerade heiratsfähigen Alter, sie begleitet eine ältere Dame, die Baronin von G., die sich schnell als Kupplerin zwischen Victorine und einem anwesenden Dritten, einem betagten Mann aus höheren bürgerlichen Kreisen, entpuppt. Die Zwangsheirat oder Zweck-Ehe aus ökonomischen Gründen bildet das Kernmotiv der Erzählung. Als sicheres Ticket in die höhere Gesellschaft bzw. Absicherung gegen den sozialen Abstieg war dieser Weg für die Baronin vorgezeichnet, die mit siebzehn Jahren einen alternden Adligen geheiratet hatte, um ihre gesellschaftliche Stellung zu halten, genau wie für Victoire und eine Reihe von weiteren jungen Frauen. „Solche Erscheinungen sind nicht selten unter den höheren Ständen“ (151), erklärt die Erzählinstanz, ebenso wenig das aktuelle Schicksal der Baronin, die als Witwe von der Sorge getrieben ist, den „glänzenden Schein“ des Adelsstatus durch das Veranstellen von Soirées und Bällen irgendwie zu halten, „diese verwünschte, gleißende Außenseite, welche die Menge täuscht und blendet und den inneren Wurmfraß den Augen der Welt entzieht.“ (153) Ein unglückliches Leben, das vollständig auf Bestätigung durch andere angewiesen ist, notfalls auf Liebhaber und Bewunderer von suspektem Ruf, die im Haus der Baronin inzwischen ein- und ausgehen – oder eben auf das symbolische Kapital ihrer Nichte Victorine, die sie zu sich geholt hat, damit sie ihren ‚Marktwert‘ in der Gesellschaft sichert. Die Erzählung beschreibt diese Lebensumstände als tragisch und strukturell motiviert: „Welche traurige Existenz! Wer, der sie näher kennt, möchte sie beneiden! Und doch ist das Leben vieler Vornehmen, das wir aus der Ferne anstaunen, nicht anders als das eben hier geschilderte.“ (152f.)

Traurig ist vor allem auch die Existenz der Nichte, die bei den Abendgesellschaften der Baronin vorgeführt wird, wo „das unglückliche Wesen wie zur Schau prunkend dasitzen mußte am Spieltisch neben der kokettierenden

---

56 August Lewald. *Das Gespenst um Mittag*. In: Mörder und Gespenster (wie Anm. 4). Bd. 2. S. 145-180, hier S. 155. Alle weiteren Angaben im Fließtext.

Tante“, umgeben von „kalten Seelen“, die zu nichts anderem als „schaale[r] Bewunderung“ ihrer „Schönheit und Talente“ fähig sind. Die Szene mutet von Ferne an wie eine Anspielung auf E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) – nur dass die begehrte Frau in diesem Fall das Lebewesen ist und die seelenlosen (Un-)Wesen ihr soziales Umfeld, und sie nicht als Eigentum eines fanatischen Wissenschaftlers vorgeführt wird, sondern von ihrer eigenen Tante, die, wie die sozialpsychologische Erklärung herausgestellt hat, in erster Linie gesellschaftliche Zwänge zu diesem Verhalten führen, das letztlich ihre eigene gesellschaftliche Marginalisierung reproduziert.

Der Verknüpfungsversuch zu Beginn der Erzählung bildet die Urszene für die weitere Entwicklung der Handlung. Er wird sich noch mehrfach und in verschiedenen Konstellationen wiederholen, vor allem aber ruft die Verhandlung, in der ohne ausdrückliche Zustimmung der jungen Frau über ihr Schicksal bestimmt wird, das fantastische Eingreifen übernatürlicher Mächte auf den Plan. Diese sind von Beginn an Teil der erzählten Welt: Bereits in der Eingangsszene meint Victorine, in Sichtweite des Restaurantischen ein Gespenst zu sehen, und es stellt sich heraus, dass sie regelmäßig Visionen hat. Der Brautwerber will nicht ausschließen, dass es Dinge gibt, „von denen sich unsere Philosophie nichts träumen lässt“ (149); zu einem späteren Zeitpunkt wird er sogar eine Exorzistin anheuern, um Victorine von den Heimsuchungen zu befreien, die im Lauf der Erzählung häufiger werden und drohen, die Heirat zu verhindern. Grundsätzlich sind Spiritismus und Okkultismus in Lewalds Wien omnipräsent; bei Abendgesellschaften sind Gerüchte über Geistererscheinungen ein beliebtes Thema, und mit den Geistertheorien Justinus Kerners ist man ebenso vertraut, wie man sie als Aberglauben verachtet.<sup>57</sup> Besonders eine Erscheinung wird über den Kurs der Erzählung zum Stadtgespräch: ein Gespenst, das in Gestalt eines jungen Mädchens in verschiedenen Haushalten zur Mittagszeit erscheint. Man berichtet, dass es vor allem arme Familien besuche, die es „vielmehr seltsam stärke, als erschrecke“ (158):

---

57 Justinus Kerner (1786-1862) war ein deutscher Mediziner, der sich im Rahmen seiner naturwissenschaftlichen Forschungen besonders Themen des Somnambulismus und Spiritismus zuwandte. Seine Fallstudie der „Seherin von Prevorst“ erweckte internationales Aufsehen und auch das Interesse vieler Literat\*innen der Zeit, die mit Kerner persönlich verkehrten (u. a. Tieck, Arnim, Mörike). Erwähnung in *Das Gespenst um Mittag* auf S. 158f.

Gewöhnlich kam sie zur Mittagsstunde in die kleinen Wohnungen armer Bürger und setzte sich dort nieder, um Zeuge ihres ärmlichen Mahles zu seyn. War der erste Schreck überwunden, so blickten die Leute mit einer seltsamen Mischung von Befangenheit und Vertrauen auf die Erscheinung. Es lag eine Milde, ein Wohlwollen in ihr. (161)

Seine Solidarität mit dem niederen Bürgertum gilt besonders jungen Mädchen an der Schwelle zum Erwachsensein, die es nicht aus dem Blick lässt und teilweise bei ihren täglichen Erledigungen begleitet. Spätestens als die Erzählung berichtet, dass zur selben Zeit regelrechte Kupplerbanden den Heiratsmarkt Wiens unter ihrer Kontrolle haben, ist die weitere Plotentwicklung relativ absehbar: Das mittägliche Gespenst erscheint, um potenzielle Opfer unfreiwilliger Verheiratungen zu warnen, „als ob es die Schritte der Bedrohten hüten und bewahren, als ob es anzudeuten wünsche, daß man auch in ärmlicher Beschränkung glücklich seyn könnte“ (162). Victorine, in deren Fall offenbar Gefahr in Verzug ist, wird durch den Geist sogar körperlich verletzt, gekniffen und getriezt (158). Am Ende weigert sie sich, die Ehe mit dem Grafen S. einzugehen und findet ihr Glück in der soliden Partnerschaft mit einem Offizier. Die Herkunft des ungewöhnlichen Gespensts, das die junge Frauen Wiens, überspitzt gesagt, vor der Verdinglichung ihres Geschlechts im Tausch für gesellschaftlichen Aufstieg warnte, bleibt bis zum Ende der Erzählung ein Rätsel. Aufgeklärt wird alles durch die Veröffentlichung einer ‚wahren Begebenheit‘ durch einen jungen Literaten in einem ausländischen Journal, das irgendwann auch Victorine in die Hände fällt. Die psychologischen Ermittlungen eines Wiener Kriminalrichters hatten demnach Licht in einen rätselhaften Todesfall gebracht, der sich kurz vor dem Auftauchen des Mittagsgespenstes ereignete: Ein „verrufenes Weib“ (175), das sich als Kupplerin betätigte, war angeklagt worden, nachdem eine junge Frau in ihrem Beisein verstorben war – Tod den Nachforschungen zufolge nicht auf körperliche Gewalteinwirkung zurückging, sondern sie in dem Moment, wo sie gegen ihren Willen an einen älteren Mann verheiratet werden sollte, vor „Elend und Schmerz“ (179) über ihre ausweglose Lage verstarb.

Noch expliziter als die anderen untersuchten Texte spielt Lewald damit der Literatur seiner Zeit einen aufklärerischen Auftrag zu: Sie ist nicht nur das Medium, über das sich gesellschaftliche Verhältnisse beschreiben lassen, sondern indem es diese Beschreibungen erneut in den Diskurs einspeist, kann es innerhalb dieser Verhältnisse wirksam werden – und, wie es das Ende

von *Das Gespenst um Mittag* im Gegensatz zu Droste-Hülshoffs *Judenbuche* in Aussicht stellt, womöglich sogar ganz unumwunden Licht in gesellschaftliche ‚Geheimnisse‘ bringen. In allen drei Beispielen kam dem Fantastischen dabei die entscheidende Funktion zu, gesellschaftliche Verhältnisse und die in ihnen wirksamen Strukturen zur Anschauung zu bringen; die sozialen Missstände, die aus ihnen resultieren genau wie die transhistorischen Wiederholungszwänge, zu denen sie tendieren. Anders als z. B. die Programme der Jungdeutschen es forderten, geht in den untersuchten Texten damit kein Aufruf zur politischen Aktion einher; zugleich stehen die Perspektivierungen, die sie vornehmen und die Kritik, die sie ermöglichen, zeitgenössischen Theorien der Gesellschaft nah, die ebenfalls neue Aufmerksamkeit für die ‚Geheimnisse‘ sozialer Verhältnisse forderten und daraus den Reform- (oder Revolutions-)bedarf staatlicher und gesellschaftlicher Institutionen ableiten. Erzählerisch arbeiten die Texte dabei, wie sich gezeigt hat, auf unterschiedliche Weise mit der direkten Adressierung eines Lesepublikums, das sich über die gewählten Erzählinstanzen oder Figuren in der Rahmenhandlung repräsentiert finden und auf unterhaltsame oder unbequeme Fragen nach den inkommensurablen Aspekten der erzählten Welt einlassen konnte. Ästhetischer Schauer oder die ambivalente Angst-Lust des Fantastischen werden so zum Mittel von Neuperspektivierung und Kritik. Dies deutet auch August Lewald in seinem bereits zitierten Vorwort zu *Mörder und Gespenster* an:

Mögen die Schauer, die in den Erzählungen wehen, die Leser immerhin ergreifen; öffnen sich doch auch Aussichten darin, die den Blick nach oben ziehen, in Regionen des Friedens und der Liebe.<sup>58</sup>

Dem Lesepublikum fantastischer Texte oblag es demnach, den ästhetischen Reiz zu genießen, welchen die fantastischen Darstellungen bereithielten, oder sich – vorbei an Eingriffen der Zensur – vor dem Hintergrund einer von soziopolitischen und ökonomischen Spannungen geprägten Gegenwart durch die Texte in andere, (un-)mögliche Welten führen zu lassen, in denen Unrecht vergolten und Gerechtigkeit notfalls mit gespenstischer Gewalt durchgesetzt wird.

---

58 Lewald. *Mörder und Gespenster*. Bd. 1 (Wie Anm. 4), S. VI.