

# Edgar Allan Poes Verhältnis zum Okkultismus

Eine literarhistorische Studie

von

Heinz Caspari

Dr. phil.

1 9 2 3

---

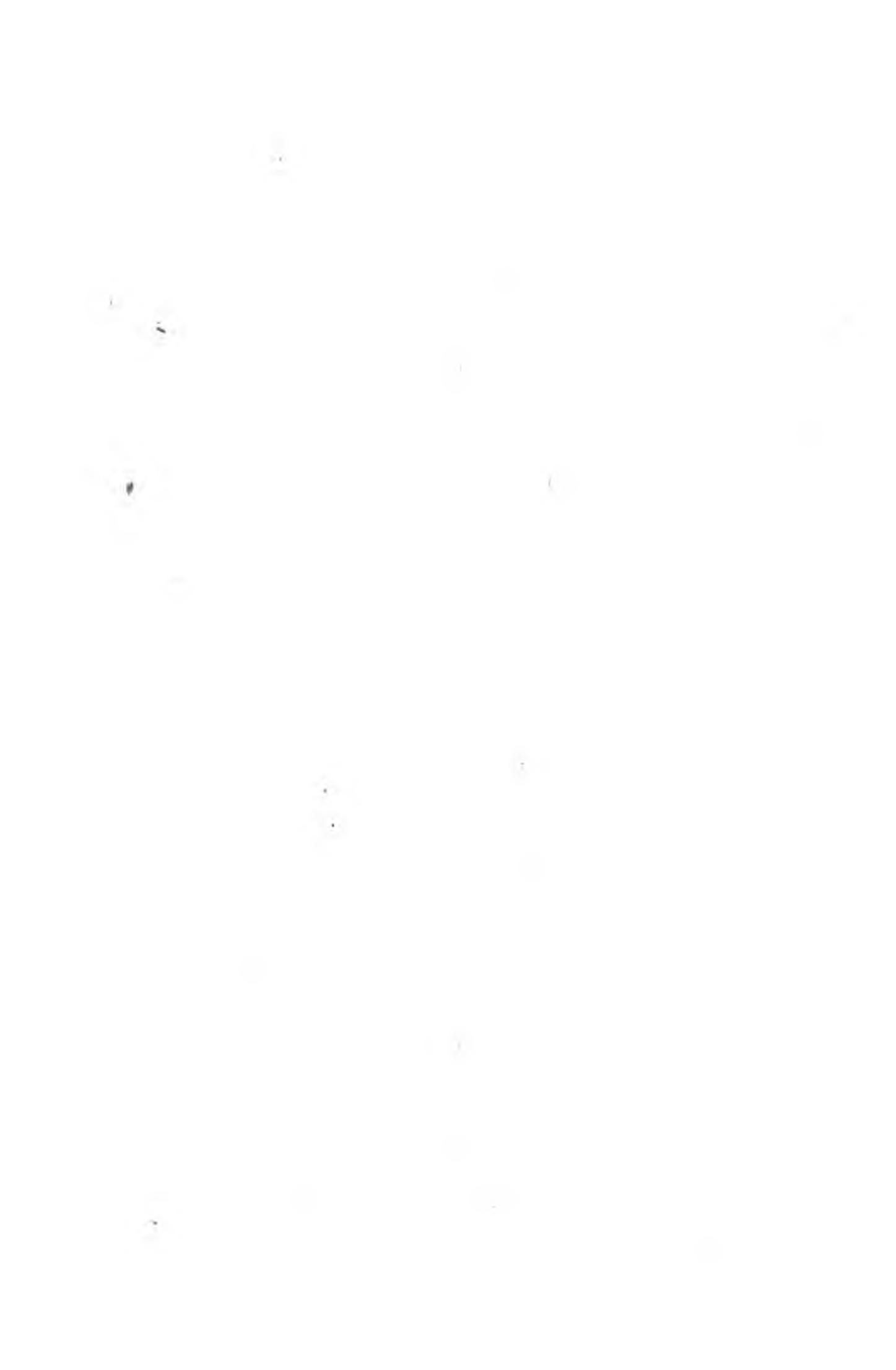
Wolf Albrecht Adam Verlag Hannover

Copyright 1923 by Wolf Albrecht Adam Verlag, Hannover

## Meinen lieben Eltern

They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions they obtain glimpses of eternity and thrill in awaking to find that they have been upon the verge of the great secret . . . they penetrate, however rudderless and compassless, into the vast ocean of the "light ineffable" and again, like the adventurers of the Nubian geographer, "*agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi.*"

ELEONORA (IV, 236.)



## Vorwort.

Gegenstand dieser Studie ist es, das Verhältnis Edgar Allan Poes zum Okkultismus darzustellen, d. h. das gesamte Gebiet des Übersinnlichen in seinem Werke nach Art, Herkunft und Bedeutung für Technik, Stil und ästhetische Wirkung zu untersuchen. Dabei kann und soll nicht entschieden werden, was an den hier auftretenden okkulten Phänomenen gesund ist und was eine Folgeerscheinung der verschiedenen körperlichen und seelischen Störungen — Epilepsie, Dipsomanie, Delirium tremens — denen er durch Vererbung und Lebensverhältnisse unterworfen war, bildet. Über das Krankhafte bei Poe sind bereits recht umfangreiche Arbeiten erschienen<sup>1)</sup>, sodaß eine weitere Abhandlung hierüber Eulen nach Athen tragen hieße; außerdem erscheint mir eine solche Untersuchung — unbeschadet ihres wissenschaftlichen Wertes — ebenso unzeit und indiscret wie die Schnüffeleien nach dem Privatleben berühmter Staatsmänner. Ich halte es in dieser Beziehung mit E. Th. A. Hoffmann, der in seinen „Serapionsbrüdern“ einmal sagt:

Es gibt . . . sonst ganz wackere Leute, die so schwerfällig von Natur sind, daß sie den raschen Flug der erregten Einbildungskraft irgendeinem

Anmerkungen s. S. 245 ff.

1954-5

krankhaften Seelenzustande zuschreiben zu müssen glauben, und daher kommt es, daß man von diesem, von jenem Dichter bald sagt, er schreibe nie anders, als berauschende Getränke genießend, bald seine phantastischen Werke auf Rechnung überreizter Nerven und daher entstandenen Fiebers setzt. Wer weiß es denn aber nicht, daß jeder auf diese, jene Weise erregte Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes, geründetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert. <sup>1)</sup>

## Einleitung.

Name und Begriff des Okkultismus stammen von Riefewetter und werden von ihm folgendermaßen definiert:

Ich verstehe unter okkulten Vorgängen alle jene von der offiziellen Wissenschaft noch nicht allgemein anerkannten Erscheinungen des Natur- und Seelenlebens, deren Ursachen den Sinnen verborgene, *okkulte*, sind, und unter *Okkultismus* die theoretische und praktische Beschäftigung mit diesen Tatsachen, resp. deren allseitige Erforschung.

Der Okkultismus ist somit nach meiner Auffassung nichts mehr und nichts weniger als ein Teil der Anthropologie und der Naturwissenschaften überhaupt, dessen Konsequenzen der Philosophie zukommen . . . Sein letzter Endzweck ist, das Geschlecht unserer Tage, welchem der blinde Glaube mit Recht abhanden gekommen ist, von der Existenz einer außerhalb des Bereiches des Sinnenlebens bestehenden Welt und einer möglichen Verbindung mit derselben, resp. von der Fortdauer des eigentlichen Menschen nach Ablegung des Zellenleibes zu überzeugen.<sup>1)</sup>

Zum Okkultismus gehören demnach die Phänomene des Spiritismus, des Hypnotismus bzw. tierischen Magnetismus (Mesmerismus), des Som-

nambulismus, der Telepathie, der Telekinese, der Palingenese bzw. Metempsychose, des Hellsehens, des Hellhörens u. ä.

Scharf auseinander halten muß man Okkultismus und Mystik. Diese ist nach Mehlis

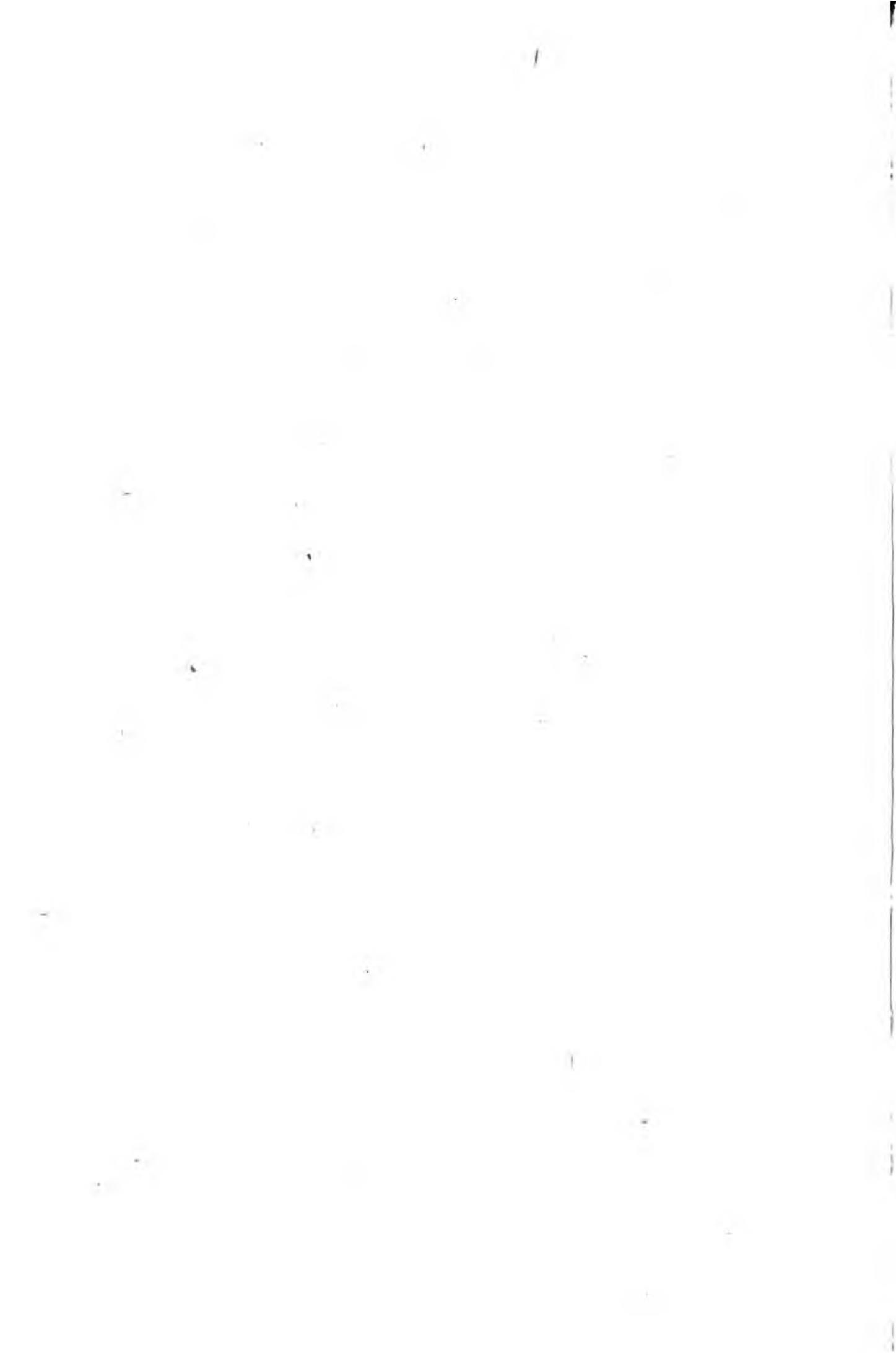
eine Form des religiösen Bewußtseins, in welcher die Überwindung der Distanz und des Gegensatzes zwischen der irrationalen Gottheit und der reinen Seele bis zur vollkommenen Wesensvereinigung *schon in diesem Leben* ersehnt und gefordert wird.<sup>1)</sup>

Derartige Gedanken aber finden sich weder bei Poe, noch überhaupt im Okkultismus. Eine okkultistische Mystik oder ein mystischer Okkultismus müßten erst geschaffen werden. Man muß also sehr vorsichtig mit den Worten „Mystik“ und „mystisch“ operieren. Im alltäglichen Leben nennt man zwar vieles „mystisch“, was in Wirklichkeit nur *mysteriös* ist, und ist sogar versucht, genau so, wie das seinerzeit Görres tat — damals gab es eben noch nicht den Begriff „Okkultismus“ — auch die okkulten Phänomene mit in die Mystik hineinzuziehen; aber „Okkultismus ist Wissenschaft oder Technik; mit beiden jedoch kann die Mystik nichts zu tun haben“ (Mehlis).

Ferner ist die Mystik nach Mehlis etwas a-logisches, während sich in den okkulten Phänomenen sehr wohl eine logische Aufeinanderfolge nachweisen läßt; die mystische Lehre besteht in Symbolen, die okkultistische in Begriffen und Worten.

Endlich muß man noch scheiden zwischen Mystik und Mystizismus. Dieser ist eine Verunstaltung der

reinen Formen der Mystik (Mehlis); man wendet den Begriff auch für bewußte Täuschung an. Seine Äußerung ist die Mystifikation — annähernd dasselbe wie der "hoax" —; als ein Mittel der Mystifikation kann aber sehr wohl der Okkultismus benutzt werden. So können zwar Okkultismus und Mystizismus, nicht aber Okkultismus und Mystik, und selten nur Mystik und Mystizismus vereint vorkommen.



# Erster Hauptteil. Allgemeines.

## Kapitel I.

**D**er größte und wertvollste Teil in Poes Schaffen ist auf okkulte Motive aufgebaut. Ohne diese okkultistischen Werke wäre Poe nicht viel mehr als der Autor einiger scharfsinniger Detektivnovellen und bizarrer Humoresken und Grotesken, ein begabter, aber nicht epochemachender Poet, ein mittelmäßiger Essayist und ein oft unzulänglicher, weil nur halbgebildeter Kritiker. Die okkultistischen Werke begründen seinen Ruhm und heben ihn aus der Masse der Durchschnittsliteraten in die einsamen Höhen des Genies. Inwiefern seine konstitutionellen Schwächen, seine Delirien, sein Verfolgungswahn usw. daran schuld sind, daß sich gerade diese Seite seines Wesens so stark ausbildete, soll, wie gesagt, hier nicht erörtert werden. Das Faktum ist da und nicht wegzuleugnen.

Interessant aber wäre es, zu erforschen, ob Poe das, was er schrieb, selbst für möglich hielt, selbst in innerster Seele fühlte. Wenn man seine Schriften kennt, so möchte man aus der bloßen Lektüre seiner Novellen und einiger seiner Gedichte annehmen, daß solche Werke unbedingt mit Herzblut geschrieben sein müssen, daß der Dichter alles dies selbst geglaubt

haben muß. Aber so rein gefühlsmäßig ist die Sache doch nicht zu entscheiden. Andere mögen vielleicht ganz entgegengesetzte Empfindungen beim Lesen seiner Werke haben; hat man<sup>1)</sup> doch sogar die Möglichkeit in Betracht gezogen, daß selbst seine Totendialoge hoaxes sind. Und der Dichter macht es uns oft so schwer, ihm zu glauben! Der hoax spielte in seinem Leben eine sehr große Rolle, eine viel größere als man lange Zeit annahm; er ist

an ingrained element of Poe's intellectual make-up<sup>2)</sup>, . . . curiously intertwined with a continual mystical hankering after the incredible, after the dim borderlands between conscious and subconscious life.<sup>3)</sup>

Daher dürfen wir uns bei dieser Untersuchung nicht an die Novellen und Gedichte, die eine zu starke Suggestivkraft ausüben, sondern müssen uns an die Briefe, Aufsätze, Kritiken und Marginalia des Dichters halten. Dabei entdecken wir zu unserm Erstaunen eine Reihe einander manchmal fast diametral entgegengesetzter Anschauungen.

*Einerseits* —

macht Poe sich oft über seine eigenen Werke und ihre Aufnahme beim Publikum lustig; als ihm sein Freund Kennedy mitteilt, daß mehrere seiner Bizzarrien irrtümlich für Satiren gehalten würden und ihn daher bittet, diese Neigung zum Extravaganten in sich zu unterdrücken, antwortet er, die meisten seiner Erzählungen

were *intended* for half banter, half satire, — although —

fügt er indessen hinzu, sodaß unser Glaube an die Satire wieder schwankend wird —

I might not have fully acknowledged this to be their aim even to myself. <sup>1)</sup>

Spricht man von seinen mesmeristischen Erzählungen, so muß er immer lächeln <sup>2)</sup> er schreibt höhnisch über MESMERIC REVELATION:

The Swedenborgians inform me that they have discovered all that I said in MESMERIC REVELATION, to be absolutely true, although at first they were very strongly inclined to doubt my veracity — a thing which, in that particular instance, I never dreamed of not doubting myself. The story is a pure fiction from beginning to end. <sup>3)</sup>

Er spricht einmal von seiner Furcht vor Dämonen, die bei Nacht die Wanderer irreführen, fügt aber dann hinzu: “. . . although, you know, I don't believe in them.” <sup>4)</sup>

Selbst der allgemeine Glaube an einen Gott beweist ihm gar nichts:

That the belief in ghosts, or in a Deity, or in a future state, or in any thing else credible — that any such belief is universal, demonstrates nothing more than that, which needs no demonstration — the human unanimity — the identity of construction in the human brain — an identity of which the inevitable result must be, upon the whole, similar deductions from similar *data*. <sup>5)</sup>

Auch glaubte er nicht an einen dreieinigen Gott, was daraus hervorgeht, daß er niemals den Heiligen

Geist erwähnt und den Namen Jesu aus dem einzigen Gedicht, in dem er genannt war — IRENE — in einer späteren Fassung beseitigte<sup>1)</sup>.

*Andererseits* —

geht aus vielen Beispielen aus seinem Leben und seinem Werk hervor, daß er all das, was er an andern Stellen bezweifelte oder bespöttelte, geglaubt hat. Seine letzten Worte waren: "God help my poor soul!" Er hatte einen festen Glauben an ein Fatum; seinem Freunde Thompson gegenüber bezeichnet er sich als "victim of a preordained damnation",<sup>2)</sup> und besonders aus seinen leidenschaftlichen Briefen an Mrs. Whitmann erhellt sein unerschütterliches Vertrauen auf das Walten des Schicksals:

Your . . . Valentine first gave me to see that you know me to exist. The idea of what men call Fate lost then in my eyes its character of futility . . . I yielded at once to an overwhelming sense of Fatality. From that hour I have never been able to shake from my soul the belief that my Destiny, for good or for evil, either here or hereafter, is in some measure interwoven with your own . . .<sup>3)</sup>

As your eyes rested for one brief moment upon mine, I felt . . . that you were *Helen* — *my Helen* — the Helen of a thousand dreams . . . She whom the great Giver of all good had preordained to be mine — mine only — if not now, alas! then hereafter, and for ever in the Heavens.<sup>4)</sup>

Diese Zeilen spiegeln nicht nur seinen Schicksalsglauben, sondern auch ein kindlich-frommes Gemüt

wider, den Glauben an die Unsterblichkeit der Seele, an die Güte Gottes, an das Paradies — alles in naiv-orthodoxer Anschauung, sinnlich erfaßt — und zweifellos aufrichtig gemeint.

Vom jenseitigen Leben, vom Leben nach dem Tode, von der Seelenwanderung spricht er überaus häufig. "No man doubts the immortality of the soul",<sup>1)</sup> sagt er in PINAKIDIA. An Mrs. Whitman schreibt er:

Has the soul age, Helen? Can Immortality regard Time? Can that which began never and shall never end consider a few wretched years of its incarnate life?<sup>2)</sup>

Zweimal — in METZENGERSTEIN und in PINAKIDIA — beruft er sich auf Mercier und D'Israeli, in METZENGERSTEIN auch noch auf den Colonel Ethan Allan, als Vertreter der Seelenwanderungstheorie<sup>3)</sup>.

In MARGINALIA sagt er:

It is by no means an irrational fancy that, in a future existence, we shall look upon what we think our present existence, as a dream.<sup>4)</sup>

Ebendort wendet er sich gegen ANASTASIS, ein Buch, das die Auferstehung des Fleisches leugnet:

The "Anastasis" is lucidly, succinctly, vigorously, and logically written, and proves, in my opinion, everything that it attempts — *provided that we omit the imaginary axioms from which it starts . . .* It might be hinted, too, „que la plupart des sectes ont raison dans une bonne partie de ce qu'elles avancent, mais non pas en ce qu'elles nient".<sup>5)</sup>

Es dünkt ihn, als ob seine Jugendschwärmerei, Helen Stannard, in Helen Whitman wiederauflebe:

My eyes fell upon . . . the lines I had written, in my passionate boyhood, to the first purely ideal love of my soul — to . . . Helen Stannard. They expressed . . . *all* that I would have said to you . . . so accurately . . ., that a thrill of intense superstition ran at once through my frame . . . Think of the rare agreement of name, and you will no longer wonder that . . . they wore an air of positive miracle.<sup>1)</sup>

Er konstatiert mit Befriedigung, daß seine Zeit wieder anfängt, sich vom Skeptizismus loszusagen:

Twenty years ago credulity was the characteristic trait of the mob, incredulity the distinctive feature of the philosophic; *now* the case is conversed. The wise are wisely averse from disbelief. To be sceptical is no longer evidence either of information or of wit.<sup>2)</sup>

So wendet er sich auch gegen das Vorwort in Godwins LIVES OF THE NECROMANCERS, wo es heißt:

To know the things that are not, and cannot be, but have been imagined and believed, is the most curious chapter in the annals of man —

mit den Worten:

*There are more things in Heaven and Earth,  
Horatio,*

*Than are dreamt of in thy philosophy.*

There are many things, too, in the great circle of human experience, more curious than even the records of human credulity.<sup>3)</sup>

Aus allen diesen Zeugnissen scheint uns doch hervorzugehen, daß Poe ein religiöser, von der Existenz einer übersinnlichen Welt fest überzeugter Mensch gewesen ist. Die gegentheiligen Aussprüche von ihm scheinen nur das zu beweisen, was ohnehin schon bekannt ist: daß zwei Seelen in seiner Brust wohnten — daß sein Verstand vieles von dem, was seine Seele dunkel empfand, nicht fassen konnte — daß er durch seine Liebe für den Hoax oft zu Aussprüchen hingerissen wurde, an denen sein Herz keinen Anteil hatte — daß er sich schämte, seine innersten Gefühle der Welt, die ihm so schlecht, so gefühllos vorkam, preiszugeben — daß er sich in die Maske des Skeptikers hüllte, wenn er es mit Menschen zu tun hatte, die geschäftsmäßig-nüchtern dachten. Seine Seele aber wußte nichts von all dem; sie schwebte hoch über allem Irdischen, in Höhen — "too divinely precious not to be forbidden" . . .

Bei der Besprechung der Werke Poes würden wir bei gewissenhafter Abgrenzung nur einen quantitativ verhältnismäßig geringen Ausschnitt aus dem Schaffen unseres Dichters geben können. Es finden sich aber bei ihm eine ganze Anzahl von Erzählungen und Gedichten, die entweder irgendein okkultes Motiv, oder den Anklang an ein solches enthalten. Um wenigstens kurz auf diese eingehen zu können, müssen wir versuchen, einen Ausweg zu finden; und dieser bietet sich uns, wenn wir, nach dem Muster von Mehlis, eine Teilung unseres Stoffes in drei Gebiete vornehmen. Mehlis unterscheidet nämlich in der bereits

oben erwähnten Vorlesung zwischen *Vorformen* der Mystik, d. h. solchen Kulte, aus denen sich später mystische Anschauungen entwickelten (z. B. Brahmanismus, Buddhismus, hellenische und hellenistische Mysterienreligionen); *Elementen* der Mystik, d. h. solchen Religionen, wo sich nur gelegentlich mystische Formen finden (z. B. die Himmelsleiter Jakobs in der altjüdischen, der unbekannt Gott in der ägyptischen Religion); und der *reinen Gestalt* der Mystik. Analog möchte ich nun scheiden zwischen *Vorformen* des Okkultismus, das sind solche Vorstellungen, aus denen sich später okkultistische entwickelt haben oder hätten entwickeln können; *Elementen* des Okkultismus, das sind solche Werke, wo sich nur gelegentlich gewisse okkulte Phänomene finden, und *reiner Gestalt* des Okkultismus.

Bei meiner Untersuchung werde ich so verfahren, daß ich die Vorformen und Elemente des Okkultismus ganz kurz behandle und bei der reinen Gestalt des Okkultismus jedes Werk in streng chronologischer Reihenfolge vornehme und dabei erst eine ausführliche Analyse mit technischen und Stiluntersuchungen gebe, dann die dort auftretenden okkulten Phänomene und ihre Behandlung in der wissenschaftlich-okkultistischen Literatur bespreche und schließlich eine Untersuchung der belletristischen Werke, wo derartige Züge anzutreffen sind, und des Einflusses, den sie eventuell auf Poe ausübten, nachfolgen lasse.

# Zweiter Hauptteil. Vorformen des Okkultismus.

## Kapitel II.

**Z**u den Vorformen des Okkultismus rechne ich alles alte Mythen-, Sagen- und Märchengut, z. B. den Glauben an den Teufel und an Dämonen; die verschiedenen Sagen vom hundertjährigen Zauberschlaf; die Märchen, in denen Hexen, Feen und Elfen ihr Wesen treiben.

Den Teufelsglauben müssen wir für unsere Untersuchung ausschalten. Poe hat zwar vier Erzählungen geschrieben, in denen der Teufel eine Rolle spielt<sup>1)</sup>; aber dies sind offensichtlich Humoresken, und es fehlt dem Teufel hier alles Dämonische, sodaß wir sie unmöglich als Vorformen des Okkultismus bezeichnen können.

Vorformen des Okkultismus entdeckt man aber sehr wohl in Poes großem Jugendgedicht *AL AARAAF*. (1829). Es ist eigentlich nichts als eine poetische Verklärung der platonischen Ideenlehre. Poe selbst faßte das Werk nicht anders auf. Er schrieb 1829 an John Neal:

*AL AARAAF . . . is no tale at all . . . I have supposed many of the lost sculptures of our world to have flown (in spirit) to*

the star Al Aaraaf — a delicate place more suited to their divinity.<sup>1)</sup>

Meſace iſt die Idee der Schönheit, die Schönheit an und für ſich; und da Plato den Ideen ein ſelbſtändiges Leben, Beſeeltheit und Vernunft zuſchrieb<sup>2)</sup>, ſo ſtehen ihre Reden und Handlungen nicht im Widerſpruch zu Platos Lehre. Sie iſt kein Individuum, ſondern das Urbild eines ſolchen, ja aller ſchönen Individuen, aller Schönheit überhaupt. Aus den Anſichten aber, die Plato von den Ideen hegte, hat Poe, wie wir in MORELLA ſehen werden, ſpäter ſeine Seelenlehre abgeleitet, ſodaß wir AL AARAAF trotz ſeiner Unklarheit und Verworrenheit als Vorform des Dſkultismus — wenigſtens des Poeſchen Dſkultismus — anſehen müſſen.

Die lebendig=tote Schiffsmannſchaft in MS. FOUND IN A BOTTLE (1835) kann ebenfalls als Vorform des Dſkultismus betrachtet werden. Wir haben hier das Fliegende Holländer=Motiv. Einen Schritt weiter nach der Seite des Lebens hin, und wir kommen zum Lebenselixier, zum Unſterblichkeitstrank; einen Schritt weiter nach der Seite des Todes hin, und wir kommen zu den ſpiritiftiſchen Phänomenen, den Geiſtern, die keine Ruhe im Grabe finden können.

Auch der MAN OF THE CROWD (1840) iſt eine Vorform des Dſkultismus, ähnlich AL AARAAF. Nach Plato gibt es bekanntlich Ideen von *allen* Dingen; nicht nur von ſchönen und guten, ſondern auch von häßlichen und böſen. Wie Meſace die Idee der Schönheit, ſo iſt jener alte Mann, der nie allein

sein kann, "the type and the genius of deep crime":<sup>1)</sup> — ebenfalls kein Einzelwesen, sondern das raum- und zeitlose Urbild eines Lasters.

Die kleine Träumerei THE ISLAND OF THE FAY (1841) erinnert mich jedesmal an THE OVAL PORTRAIT. Wie dort das Leben der Frau allmählich auf die Leinwand übertragen wird, so blättert von der Fee immer, wenn sie die Insel mit ihrem Kahn umfahren, ein Schatten ab und fällt in den dunklen Fluß, ihn noch dunkler färbend; und mit dem Schatten schwindet jedesmal ein Teil ihrer Kraft, ihres Lebens — und als sie das letzte Mal vorüberfährt, da sinkt ein ebenholzfarbener Schatten in die Flut, und auch das Wasser nimmt die Farbe des Ebenholzes an — und die Fee kehrt nimmer zurück — ebenso wie die junge Gattin des Malers, als das ovale Porträt vollendet ist, für immer in das Reich des Todes entflohen ist. Dennoch aber können wir hier nicht von der reinen Gestalt des Okkultismus, auch nicht von Elementen des Okkultismus, reden, weil es sich nur um eine Träumerei — nicht um einen *Traum*; denn Träume sind Wahrheiten für Poe — handelt, und der Dichter ausdrücklich sagt:

. . . *it appeared to me* that the form of one of those very Fays . . . made its way into the darkness . . .<sup>2)</sup>

Endlich entdeckt man noch Vorformen des Okkultismus in ULALUME (1847), einem Gedicht, dessen Stil überaus kunstreich ist und uns in die sanfte Melancholie von SHADOW (s. d.) führt. Der

Dichter durchstreift in einer düsteren Herbstnacht eine einsame Zypressenallee und unterhält sich dabei mit Psyche, seiner Seele. Ernst und feierlich ist ihr Gespräch; doch wissen sie nicht, daß es Oktober ist, daß sie eine schicksalschwere Nacht durchleben und eine erinnerungsreiche Gegend durchwandern. Als der Mond aufgeht, will Psyche fliehen, denn sie mißtraut seinem kalten Licht, und läßt traurig ihre Fittiche sinken. Er aber beruhigt sie, und sie schreiten dem Ende der Allee zu. Dort indes werden sie durch die Tür einer Gruft aufgehalten. Und als er sie fragt, was auf dem Grabstein geschrieben sei, da antwortet sie:

“Ulalume — Ulalume —  
't is the vault of thy lost Ulalume!”<sup>1)</sup>

Da auf einmal erinnert er sich an Tag, Monat und Ort — daß er hier vor Jahresfrist seine Ulalume begraben . . .

Das Phänomen, das hier auftritt — Gespräch mit seiner eigenen Seele — würde okkultistisch sein, wenn die Seele als Doppelgänger gefaßt wäre, wie wir das in WILLIAM WILSON sehen werden. Die legendäre, unbestimmte Form aber, die das Gedicht hat, und vor allem der symbolische Name Psyche scheinen mir eine solche Deutung auszuschließen. Psyche ist die Seele des Helden, der im Unterbewußtsein schon von Ort und Zeit wußte, aber erst durch den Anblick des Grabes wieder daran erinnert wurde. Der ganze Inhalt des Werkes ist also nichts weiter als ein allegorisierte Monolog.

# Dritter Hauptteil. Elemente des Okkultismus.

## Kapitel III.

**D**rei Dinge sind merkwürdig: einmal, daß sich Elemente des Okkultismus bei Poe nur in seinen *Gedichten* finden, zum andern, daß sich in seinen Gedichten nur *Elemente*, nirgends aber die reine Gestalt des Okkultismus antreffen läßt. Der Grund dafür ist schwer anzugeben. Vielleicht eignet sich der Okkultismus nicht zur poetischen Gestaltung, sondern nur zur Anwendung auf dem Gebiete der Prosa. Einzelne okkulte Züge — eben Elemente — lassen sich aber ganz gut in der Poesie verwenden; nur scheint es nicht möglich zu sein, ganze Gedichte ausschließlich darauf aufzubauen, wie es bei Erzählungen und Novellen, und besonders bei unserm Dichter, so oft der Fall ist.

Elemente des Okkultismus entdecken wir bei Poe schon in seinen ersten Gedichten. Bereits in SPIRITS OF THE DEAD (1827) findet sich der Gedanke, daß die Toten uns überall umschweben und schützend und helfend in unser Dasein eingreifen:

The spirits of the dead who stood  
In life before thee, are again  
In death around thee — and their will  
Shall overshadow thee: be still.<sup>1)</sup>

Sonst aber findet sich in diesem Gedicht trotz seines Titels gar nichts Übersinnliches; es ist ein Konglomerat zusammenhangloser Gedanken ohne rechten Sinn, doch von einigem Stimmungswert.

Der später bei unserm Dichter so häufig auftauchende Gedanke, daß das Bewußtsein mit dem Tode noch nicht erlischt (vgl. MONOS AND UNA), daß die Toten die Stätten und die Menschen, die ihnen lieb gewesen, gern wieder auffuchen (vgl. LIGEIA und ELEONORA), und daß eine abgeschiedene Seele vielleicht unglücklich werden kann, wenn man ihrer nicht mehr gedenkt, tritt — auch nur episodenhaft — in IRENE (der ersten Fassung von THE SLEEPER; in der endgültigen Version von 1845 ist bemerkenswerterweise dieser ganze Passus gestrichen!) auf:

. . . the *dead* all sleep —

At least as long as Love doth weep:  
Entranc'd, the spirit loves to lie  
As long as — tears on Memory's eye:  
But when a week or two go by,  
And the light laughter chokes the sigh,  
Indignant from the tomb doth take  
Its way to some remember'd lake  
Where oft — in life — with friends — it went  
To bathe in the pure element,  
And there, from the untrodden grass,  
Wreathing for its transparent brow  
Those flowers that say (ah hear them now!)  
"Ai! ai! alas! — alas!"  
Pores for a moment, ere it go,  
On the clear waters there that flow,  
Then sinks within (weighed down by wo)  
Th' uncertain, shadowy heaven below.<sup>1)</sup>

Ähnliche Gedanken finden sich in der künstlerisch nicht besonders wertvollen BRIDAL BALLAD (1837). Die hochzeitlich geschmückte Braut muß in all ihrem scheinbaren Glück ihres toten Geliebten gedenken, der vor langer Zeit in der Schlacht gefallen ist. Es bedrückt sie, daß er vielleicht unglücklich werden könnte, weil sie ihre Liebe nun einem andern schenkt:

... My soul is sorely shaken  
Lest an evil step be taken, —  
Lest the dead who is forsaken  
May not be happy now.<sup>1)</sup>

Endlich finden wir Elemente des Dffultismus auch in THE RAVEN (1845). Man wird sich vielleicht wundern, daß ich dieses berühmteste Gedicht Poes so kurz abtue; aber wenn man es unparteiisch betrachtet, so muß man — unerachtet seines poetischen und künstlerischen Wertes — tatsächlich zugeben, daß das *eigentlich* Dffultistische im RAVEN so gut wie keine Rolle spielt<sup>2)</sup>. Denn der Inhalt des RAVEN ist eigentlich nichts weiter als dieser:

Ein einsamer Mann, der in dunkler Mitternacht, seiner toten Geliebten gedenkend, in Träumerei versunken ist, wird plötzlich durch ein Klopfen aus seinem Brüten aufgeschreckt. Der späte Besucher ist ein Rabe, der, anscheinend

caught from some unhappy master whom un-  
merciful Disaster  
Followed fast and followed faster till his  
songs one burden bore —

Till the dirges of his Hope that melancholy  
burden bore  
Of "Never — nevermore" <sup>1)</sup>

auf alle Fragen, die man ihm vorlegt, nur "Nevermore"  
antwortet. Als er schließlich auch auf die letzte Frage:

"Tell this soul with sorrow laden if, within  
the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the  
angels name Lenore —  
Clasp a rare and radiant maiden whom the  
angels name Lenore" <sup>2)</sup>

— dieselbe hoffnungslose Antwort erteilt, da befiehlt  
ihm der erbitterte Mann, ihn zu verlassen: — aber  
der Rabe erwidert nur abermals "Nevermore!" und  
sitzt so noch jetzt —

. . . never flitting . . .  
On the pallid bust of Pallas just above my  
chamber door. <sup>3)</sup>

Während des Dialoges spricht der Liebhaber öfters  
von Engeln, von einem seligen Mädchen, vom Paradies:  
— aber das ist kein Okkultismus, sondern das religiöse  
Dogma der christlichen oder jüdischen Orthodorie;  
alles ist in naive-sinnlicher Weise erfaßt. Und daß  
er ihn zum Schluß als "prophet, thing of evil! . . .  
bird or devil!" anredet, ihn als dämonisch empfindet,  
hat auch keine tiefere Bedeutung, sondern ist nur ein  
Produkt seiner Erbitterung gegenüber diesem „Geist,  
der stets verneint“.

Man entdeckt eigentlich nur ein einziges okkultes  
Element, nämlich die Stelle:

. . . methought, the air grew denser, perfumed  
from an unseen censer  
Swung by Seraphim whose foot-falls tinkled  
on the tufted floor.<sup>1)</sup>

Ein genau entsprechender Passus findet sich in ELEONORA<sup>2)</sup>. Hier wie dort stellt er nur ein unbedeutendes, untergeordnetes Motiv dar; doch mit dem Unterschied, daß dieses Motiv in ELEONORA ein *Glied* in einer großen, Diesseits und Jenseits verbindenden übersinnlichen Kette ist, im RAVEN aber das *einzig* derartige Element darstellt, und auch das noch nicht unbestreitbar, denn der Dichter sagt: *methought the air grew denser . . .*, sodaß es gar nicht sicher ist, ob dieser ganze Vorgang nicht nur eine Phantasie ist. Pyrrhos steht mit der toten Eleonora in ständiger Verbindung, und sie macht sich ihm bewußt überall bemerkbar: — im RAVEN indes ist von einer solchen Verbindung gar keine Rede; der Mann erstrebt sie zwar, aber die Geliebte kommt seiner Sehnsucht nicht im mindesten entgegen, ja zum Schluß wird uns sogar suggeriert, daß diese Vereinigung nicht einmal im Jenseits erfolgen wird, und das ist eine ganz und gar nicht okkulte, geschweige denn religiöse Idee, die sich — seltsamer Widerspruch zu den erst vorgetragenen orthodoxen Ansichten! — bedenklich freigeistigen Anschauungen nähert. Wir sehen also, daß der Okkultismus im RAVEN eine nur ganz nebensächliche, wenn überhaupt eine, Rolle spielt.

# Vierter Hauptteil. Die reine Gestalt des Okkultismus.

## Kapitel IV.

### MORELLA (1835).

**D**as erste eigentlich okkultistische Werk Noes ist MORELLA, eine Erzählung, die der Dichter mit 26 Jahren verfaßte. Schon in diesem Debut offenbart sich seine ganze künstlerische Gestaltungskraft, seine Sprachgewalt, sein Sinn für das Überraschende, das Geheimnisvolle und das Unheimliche.

Der Erzähler lernt Morella durch Zufall kennen und fühlt sich sofort seltsam zu ihr hingezogen: —

My soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known; but the fires were not of Eros, and bitter and tormenting... was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. Yet we met; and Fate bound us together at the altar; and I never spoke of passion, or thought of love.<sup>1)</sup>

Für den Leser, der Noes Leben nicht kennt — und das ist doch der Durchschnittsleser — wird durch diese seltsame Eröffnung schon ein spannendes und erregendes Moment ausgelöst, das ebenso unheimlich wirkt wie jene Stelle in BERENICE:

In the strange anomaly of my existence, feelings with me, *had never been* of the heart, and my passions *always were* of the mind.<sup>1)</sup>

Unwillkürlich sagt man sich: das kann doch nicht gut ausgehen — der Mann ein Falter, liebeleerer Denker, die Frau voll glühender Leidenschaft, ganz in dem Geliebten aufgehend und sich von allen andern Menschen abschließend.

Morella ist Mystikerin und sucht den Gatten zu ihrer Weltanschauung zu bekehren, indem sie mit ihm theologische und mystische Bücher liest; er aber ist Rationalist oder bildet es sich wenigstens ein. Diese Stelle ist mit höchster Kunst geschildert. Man fühlt, daß er selbst nicht glaubt, was er da schreibt, und deshalb durch dauernde konditionale Einschreibungen sich selbst zu betrügen sucht:

In all this, *if I err not*, my reason had little to do. My convictions, *or I forget myself*, were never acted upon by the ideal, nor was any tincture of the mysticism which I read, to be discovered, *unless I am greatly mistaken*, either in my deeds or in my thoughts.<sup>2)</sup>

Aber er täuscht sich — zu deutlich hat uns dieser Satz offenbart, auf wie schwachen und unsicheren Füßen sein ganzer stolzer Rationalismus ruht, und noch deutlicher wird uns das im folgenden, wo er die gespenstische, pervertierende Wirkung seiner Lektüre und seines Umgangs mit Morella schildert, wo er erzählt, daß aus den verbotenen Blättern ein verbotener Geist sich in ihm entzündet, daß Morellas

Kalte Hand, Morellas unirdische Stimme in ihm fröstelndes Grauen erregt, und daß all seine Freude sich unter dem Einfluß seiner Frau in Trauer und Schrecken verkehrt.

The wild Pantheism of Fichte; the modified Παλιγγενεσία of the Pythagoreans, and, above all, the doctrines of *Identity* as urged by Schelling, were generally the points of discussion . . . But the *principium individuationis* — the notion of that identity *which at death is or is not lost for ever*, was to me . . . a consideration of intense interest; not more from the perplexing and exciting nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them.<sup>1)</sup>

Hier ist es dem Dichter in ausgezeichneteter Weise gelungen, ganz unauffällig seine Ideen und den Gedankengang speziell dieser Geschichte in seinen Bericht einzuschmuggeln. Ohne zunächst auf die tatsächlichen Unterlagen dieses Literaturkataloges einzugehen, muß ich doch schon zwei Dinge hervorheben. Selbst wenn nämlich der Erzähler all diese Philosophien studiert hätte, so wäre doch durch den bloßen Hinweis darauf für unsere Novelle gar nichts gewonnen. Aber einmal hat er schon durch den Druck (kursiv!) angedeutet, wie er das Individuationsprinzip auffaßt, zum andern weist er bereits auf die perplexing and exciting nature of its consequences hin, was bei jedem aufmerksamen Leser sofort Verdacht erregen muß.

Morellas Wesen aber wird immer unheimlicher;

es bedrückt den Mann wie ein Zauber; er kann die Berührung ihrer bleichen Finger, den Glanz ihrer melancholischen Augen nicht mehr ertragen. Und sie merkt das wohl, aber sie lächelt darüber und nennt es Schicksal. Peinigend empfinden wir die Gewißheit, daß Morella irgendwie mit übernatürlichen Mächten im Bunde steht, daß sie um viele Geheimnisse weiß, die anderen verborgen sind: — kurz, daß sie mehr dämonischer als menschlicher Natur ist. Sie erscheint wie ein seltsamer Gast aus einer fremden Welt, der auf die Erde gekommen, um Liebe und Tod, Bönne und Entsetzen zu verbreiten, unerforschlich und unergründlich wie die geheimnisvolle Macht, die sie gesandt, selbst unter ihrer Veranlagung leidend und doch nicht imstande, gegen sie anzukämpfen.

So begrüßt der Gatte die tödliche Krankheit, die sie kurze Zeit darauf überfällt, als eine Erlösung. Er wartet sehnsüchtig auf ihren Tod; aber Wochen und Monate vergehen, ehe der Geist den schwachen Körper verlassen will, und der Mann verflucht die Tage und die Stunden und die Augenblicke; doch endlich, an einem Herbstabend, ruft Morella ihn an ihr Bett: —

There was a dim mist over all the earth, and a warm glow upon the waters, and, amid the rich October leaves of the forest, a rainbow from the firmament had surely fallen.<sup>1)</sup>

Auch die Erwähnung des Regenbogens ist nicht zwecklos: in manchen Mythologien ist der Regenbogen die Brücke, welche die Seelen zu überschreiten

haben, um in den Himmel zu gelangen; so verbindet sich mit dieser in wenigen Strichen hingeworfenen Landschaftsschilderung zugleich der Gedanke des Sterbens (Herbstabend, Nebel usw.) und jener der Auferstehung.

Erhaben gleich dem Flügelrauschen Israels — whose heart-strings are a lute — klingen die Worte, mit denen die Sterbende den Gatten begrüßt:

“It is a day of days”, she said . . .; “a day of all either to live or to die. It is a fair day for the sons of earth and life — ah, more fair for the daughters of heaven and death.”<sup>1)</sup>

Und weiter sagt sie, sie werde zwar sterben, aber dennoch leben, und im Tode werde der Mann, der sie im Leben verabscheut, sie anbeten . . .

Der Leser denkt jetzt vielleicht an den Regenbogen — an die παλιγγενεσία — an die Identitätslehre — aber niemand in der Welt würde eine Ahnung haben von dem, was tatsächlich kommt:

“I am dying. But within me is a pledge of that affection — ah, how little! — which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the child live — thy child and mine, Morella’s.”<sup>2)</sup>

Nein. und abermals nein — Morella lügt, um dem Gatten den furchtbaren wahren Sachverhalt zu verschleiern — *dies Kind ist kein “pledge”, dies Kind ist nicht das Kind des Gatten.* Man denke sich die Situation: die Frau, seit langem vom Gatten verabscheut, seit Jahr und Tag krank, seit vielen

Monaten todkrank, wie durch ein Wunder am Leben erhalten: — solch ein Geschöpf sollte, ohne daß irgend jemand — der Gatte, der Arzt, die Wärterin — auch nur die leiseste Ahnung davon hätte, außer der tödlichen Krankheit auch noch alle Strapazen der Schwangerschaft ertragen, sollte überhaupt noch die Kraft und die Fähigkeit gehabt haben, in ihrem abgekehrten und von Husten und Fieberfrost erschütterten Körper das Kind auszutragen, zu ernähren — ja nur zu bilden? Nein: *wir haben hier eine Geburt ohne Schwangerschaft, ja ohne Konzeption* vor uns, eine Parthenogenese allein durch den Willen, *the will which dieth not*. In articulo mortis hypostasiert das dämonische, mit übernatürlichen Seelenkräften begabte Weib ein verkleinertes Doppelgängerwesen aus sich heraus, das erst dann eine Seele bekommen kann, als die Seele der Mutter, von den Fesseln der Körperlichkeit gelöst, frei geborden ist und von ihm Besitz ergreift. Diese Auffassung wird erhärtet durch die Tatsache, daß das Kind erst zu atmen beginnt, als die Mutter nicht mehr atmet, und durch die gleich zu besprechende Entwicklung der zweiten Morella.

Bevor sie aber stirbt, beschwört Morella einen furchtbaren Fluch auf das Haupt des Gatten — einen Fluch, dessen Erbarmungslosigkeit durch die poetische Form, in die er gekleidet, nur noch stärker hervortritt. Die Tage des Witwers sollen Tage der Sorge sein; für immer wird sein Glück mit seinem Weibe entschwinden. Nimmermehr wird er sich an Myrten und Rosen freuen, sondern gleich den muselmännischen

Pilgern sein Leichentuch mit sich auf Erden herumtragen; denn nicht blüht die Freude zweimal im Leben, wie die Rosen von Paestum zweimal im Jahre . . .

Und sie verläßt ihre sterbliche Hülle. Das Kind aber, ein Mädchen, bleibt am Leben. Und seltsam und furchtbar ist die Entwicklung, die das junge Wesen nimmt. Befremdend schnell wächst es an Körper und Geist, es wird ein getreues Ebenbild seiner Mutter; vollkommen reif sind das Wissen, die Leidenschaften, die Ansichten des Kindes. Und so wird die Ähnlichkeit immer stärker, immer erschreckender, bis sie schließlich in eine vollkommene *Identität* übergeht, die den Vater zu einer Verzweiflung treibt, in welcher er Nahrung findet für rasendes Entsetzen, für einen Wurm, der nicht sterben will!

So wird das Kind zehn Jahre alt, ohne daß es einen Namen hat. Es wird vor der Neugier der Welt in der strengsten Abgeschlossenheit verborgen gehalten. Der Name der Mutter wird nie erwähnt. Aber der Vater — entnervt, zermürbt, zerbrochen durch die grausige Auferstehung Morellas in ihrem Kinde, sehnt sich nach Ruhe, nach Befreiung von den Schrecken des Schicksals, und er hofft, solche durch die Zeremonie der Taufe zu erlangen. So soll denn das nunmehr zehnjährige Mädchen in den Schoß der Kirche aufgenommen werden. In der Familiengruft steht ein altes Taufbecken. Dort findet im tiefsten Schweigen der Nacht die heilige Handlung statt. Ort, Stunde und Stimmung — alles legt sich wie ein Alp

dem Leser auf die Brust; er ahnt, daß jetzt eine Katastrophe hereinbrechen wird, die in ihrer Schauerlichkeit kaum auszudenken ist. Und so geschieht es in der That.

Am Taufbecken sucht der Vater nach einem Namen. Und viele Namen aus eigener und fremden Zungen, Namen für Sanftes, Gutes, Glückliches drängen sich ihm auf die Lippen. Aber der *imp of the perverse* durchkreuzt alle Pläne des liebenden Vaters: —

What prompted me, then, to disturb the memory of the buried dead? What demon urged me to breathe that sound, which in its very recollection was wont to make ebb the purple blood in torrents from the temples to the heart? What fiend spoke from the recesses of my soul, when . . . I whispered within the ears of the holy man the syllables — Morella? What more than fiend convulsed the features of my child and overspread them with the hues of death, as starting at that scarcely audible sound, she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and, falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded: "*I am here!*"<sup>1)</sup>

Hier ist in der That mit den einfachsten Mitteln — ohne Falltüren, ohne Geistererscheinungen, ohne Verwechslungen und Intrigen — ein Höhepunkt grausigen Entsetzens erreicht worden; schlicht erzählt, wirkt das Furchtbare allein durch sich selbst mit elementarer Gewalt.

Zur Erklärung dieses letzten Auftrittes habe ich<sup>2)</sup> zwei Deutungen, die beide gleichberechtigt nebenein-

anderstehen: entweder die erste Morella spricht aus der zweiten wie etwa ein Dämon aus einem Besessenen, so daß das willenlose und erschreckte Kind naturgemäß von namenlosem Entsetzen gepackt wird; oder aber die zweite Morella hat kraft der Rückerinnerung durch die Nennung des Namens intuitiv von der Präexistenz ihrer Seele Kenntnis erhalten und ist, ebenso naturgemäß, darüber sehr erschreckt. Ich möchte keiner Deutung unbedingt den Vorzug vor der andern geben.

Das Ende ist nicht anders, als man es nach obigen Ausführungen erwarten könnte: das Kind stirbt. Aber ein neues und überraschendes Moment kommt noch hinzu, und dieses ist leider dazu angetan, die Wirkung etwas abzuschwächen: als der Vater nämlich das Kind ins Grab legt, entdeckt er keine Spuren mehr von der ersten Morella. Das bringt noch zuguterletzt einen fast komischen Effekt hervor, um so mehr, als es durch nichts geboten oder begründet scheint. Mit Recht ist daher dieser Schluß verurteilt worden; so sagt Wächtler:

Wenn Poe Morella aus ihrem Grabe verschwinden und leiblich in die Gestalt ihrer Tochter übergehen läßt, so geht er damit über die Grenzen des Faßbaren hinaus.<sup>1)</sup>

Zur Erklärung von MORELLA ist schon in der Analyse manches Wesentliche gesagt worden. Bevor ich dazu übergehe, in die letzten Tiefen einzudringen, möchte ich erst zu den Ergebnissen anderer Poefforscher Stellung nehmen. Arvède Barine schreibt:

L'intention de Morella et de Ligeia, c'est

la sensation singulière de déjà vu, de déjà ouï, que nous éprouvons quelquefois sans pouvoir la rattacher à aucun incident de notre existence.<sup>1)</sup>

Meiner Ansicht nach hat M<sup>me</sup> de Vincens, ganz abgesehen davon, daß sie sich die Erklärung *sehr* leicht macht, unrecht damit. Auch Wächtler meint, man könne nicht annehmen, „daß Poe eine so große Menge von Schönheit um diesen doch alltäglichen Gedanken konzentriert habe.“<sup>2)</sup> Wächtler wirft auch die Frage auf, ob nicht die Gestalt der Morella, ebenso wie die Ligeias und der andern Poeschen Frauen, doch vielleicht etwas mehr sein sollte als ein idealisiertes Abbild Virginiens, nämlich eine Verkörperung der intellectual beauty. Hierzu scheint ihm das von mir S. 31 erwähnte Zitat aus BERENICE zu passen, so daß Poe dann nicht das lebendige Wesen, sondern nur die Inkarnation seiner eigenen Gedanken geliebt hat. Er wendet aber selbst dagegen ein, die tiefe Liebe des Dichters zu seiner Gattin widerspreche einer solchen Annahme.<sup>3)</sup>

Eine originelle, aber gesuchte Interpretation der Poeschen Frauen hat Baudelaire gegeben:

Ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres et parlant avec une voix qui ressemble à la musique c'est . . . *lui*; ou du moins, par leurs aspirations étranges, par leur savoir, par leur mélancolie inguérissable, elles participent fortement de la nature de leur créateur.<sup>4)</sup>

Eine ausgezeichnete Interpretation verdanken wir

Bjurman. Er setzt MORELLA, ebenso wie LIGEIA, in Parallele zu A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS und meint, MORELLAS Idee sei

im Grunde dieselbe wie die der Geschichte aus den Ragged Mountains. Denn welche Symbolik man auch hineinlegen wolle . . . , das steht fest, daß Poe sowohl in LIGEIA als auch in deren Vorstudie MORELLA schildert, wie die Liebe eine Brücke über die Flut des Todes schlagen und sich noch einmal einer menschlichen Körperform bemächtigen kann. Die Liebe spielt hier eine Rolle analog dem Magnetismus in den mesmeristischen Novellen, ja kann fast als von einer mit diesem identischen Beschaffenheit erklärt werden. Denn die treibende Kraft in dieser Liebe ist dieselbe wie im persönlichen Magnetismus, der *Wille*.<sup>1)</sup>

Ich glaube, wir kommen der Wahrheit am nächsten, wenn wir uns an zwei Dinge halten, die bisher von Wächtler nur zum Teil, von den andern Forschern gar nicht berücksichtigt worden sind: einmal an einen (nur von Lavrière, und auch hier zu einem ganz andern Zweck — Nachweis der Dipsomanie Poes — erwähnten) Brief Poes, der uns auch über die wahre Entstehungsursache von LIGEIA Aufschluß gibt, zum andern an die in MORELLA vertretenen philosophischen Ideen, die auf ihren Ursprung hin untersucht werden müssen.

Am 4. Januar 1848 schrieb der Dichter an einen unbekanntem Adressaten:

. . . I am constitutionally sensitive — nervous in a very unusual degree. I became

insane, with long intervals of horrible sanity . . . I had, indeed, nearly *abandoned all hope* of a permanent cure, when I found one in the *Death* of my wife.<sup>1)</sup> This I can and do endure, as becomes a man. It was the horrible, never-ending oscillation between hope and despair which I could *not* longer have endured, without total loss of reason. In the death of what was my life, then, I received a new but — oh God! — how melancholy an existence.<sup>2)</sup>

Daß die hier geschilderten Ereignisse sich erst im Jahre 1842 abspielten, sagt gar nichts, denn wie schon Wächtler hervorhebt, litt Virginia bereits als Kind an der Schwindsucht, und Poe hat ihren Tod jahrelang vorausgeahnt.<sup>3)</sup>

Wichtiger noch ist der zweite Punkt. Poe führt eine Unzahl von Philosophen und Philosophien an, die er angeblich studiert hat. Er wirft dem Leser Namen entgegen, die er z. T. selbst nur aus zweiter oder dritter Hand kennt. Von dem *Wild Pantheism of Fichte* ist in der That weder hier, noch irgendwoanders im Werke Poes eine Spur zu entdecken; doch meint Wächtler, die Fichtesche Lehre könnte in Novalis' Fassungen von Einfluß auf ihn gewesen sein, wofür er zahlreiche Belege beibringt, auf die ich verweise.<sup>4)</sup>

Die *Modified παλιγγενεσία of the Pythagoreans* dürfte Poe wirklich sehr beeinflusst haben; wir finden dort einen genau definierten Seelenwanderungsglauben<sup>5)</sup>, verbunden mit einer Dämono-

logie; die Gleichung  $\sigma\omega\mu\alpha = \sigma\eta\mu\alpha$  1), die bei unserm Dichter eine so große Rolle spielt; ebenso bei den *Neupythagoreern*, die ja kaum von den fast mythischen eigentlichen Pythagoreern auseinandergehalten werden können, die nachdrückliche Betonung der Wesensverschiedenheit von Seele und Leib 2) — alles Lehren, die wir auf Schritt und Tritt bei Poe antreffen.

Die Schellingsche Identitätslehre indessen hat Poe entweder nicht gekannt oder aber gründlich mißverstanden. Denn nirgends findet sich bei ihm ein Gedanke wie dieser:

Objekt und Subjekt, Reales und Ideales, Natur und Geist sind identisch im Absoluten. Wir erkennen diese Identität mittels intellektueller Anschauung. Die ursprüngliche ungeschiedene Einheit oder Indifferenz tritt in die polarischen Gegensätze des positiven oder idealen und des negativen oder realen Seins auseinander. 3)

Die Definition *Lockes* für die Identität, daß nämlich das principium individuationis die Existenz selbst ist 4), hat Poe, wiewohl reichlich unklar und verworren, doch im Grunde richtig wiedergegeben 5); indes ist diese Erklärung für unsere Erzählung so gut wie wertlos. Und deshalb auch „spielt der Begriff bei Poe sofort ins Mystische hinüber“ 6). Er fühlt sich im rationalistischen Fahrwasser nicht sicher; dabei muß man ja *denken*, was Poe bekanntlich verhaft war.

Poes *eigene* Definition des principium indi-

viduationis, nämlich *that identity which at death is or is not lost forever*, findet sich vor ihm nicht; Schopenhauer hat ähnliche Gedanken, aber nicht mit Beziehung auf den *Tod*; wenn Poe sich am meisten für die *Posteristenz* der Seele interessiert, so Schopenhauer für deren *Präeristenz*. In seiner „Welt als Wille und Vorstellung“ (II) heißt es:

Der ganze Leib ist nichts anderes, als der objektivierte, d. h. zur Vorstellung gewordene Wille, die *Objektivation des Willens*. Der Wille als Ding ist einer, seine Erscheinungen in Raum und Zeit aber sind unzählig. *Zeit und Raum ist das principium individuationis.*<sup>1)</sup>

Auch der mittelalterliche *Thomismus* setzt Raum und Zeit als *principium individuationis*.<sup>2)</sup>

Interessant ist, daß Poes Auffassung des Individuationsprinzips diejenige Carl du Prels vorweggenommen hat. In dessen 1888 erschienener „*Monistischer Seelenlehre*“ lesen wir:

Wenn das organisierende Prinzip transzendenter Natur ist, wenn es unserer irdischen Erscheinungsform vorhergeht und der Leib nur sein Produkt ist, so muß es auch den Tod des Leibes überdauern. Das Produkt, der Leib, zerfällt im Tode; der Produzent aber, das Organisationsprinzip, die Individualkraft, bleibt. *Das transzendente Subjekt ist das principium individuationis*. Darum muß dieses zwischen uns und die Weltsubstanz eingeschoben werden, und unsere individuelle Existenz überdauert den Tod. Das transzendente

Subjekt läßt im Tod nur seine irdische Erscheinungsform fallen, kann aber damit nicht selbst verschwinden. Wir müssen also dasselbe — wie die Atome — den realen Wesen beizählen.<sup>1)</sup>

Der eigentliche Schlüssel zum Rätsel aber findet sich — im Motto. Dieses Motto stammt aus Platons SYMPOSION: Αὐτὸ καὶ αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ, μονοειδές, αἰεὶ ὄν. Plato bestimmt hier die Idee des Schönen im Gegensatz zu den schönen Einzelwesen. Das Schöne, d. h. das Schöne an sich, ist ewig, weder entstehend noch vergehend, weder wachsend noch abnehmend, durchaus sich selbst gleichbleibend (κατὰ ταῦτ' ἔχον, μονοειδές, αἰεὶ ὄν<sup>2)</sup>); es ist nicht auf Erden noch im Himmel, sondern es existiert an und für sich substantiell (αὐτὸ καὶ αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ)<sup>3)</sup>. Aha! werden jetzt die „Symbolisten“ sagen, Morella ist also, ebenso wie die andern Frauen und Mädchen Poes, die Verkörperung der intellectual beauty! *Aber gerade das ist es, was ich leugne.* Ein Einzelding als solches kann niemals eine Idee sein.<sup>4)</sup> Poe hat das, was Plato von der Idee der Schönheit sagt, auf den Begriff der menschlichen Seele übertragen.<sup>5)</sup> Er hat die platonische Ideenlehre zu einer eigenen Seelentheorie umgebogen. Darin liegt das Neue, darin liegt das Originelle, das er geschaffen und das vor ihm niemand erreicht.

Es bleibt jetzt noch die Frage nach eventuellen literarischen Parallelen oder Vorbildern, die Poe, außer seinen eigenen Erlebnissen und den oben besprochenen philosophischen Systemen, beeinflusst haben könnten,

zu behandeln. Hier hat mir zum großen Teil schon Wächtler vorgearbeitet. Er führt Novalis' „Heinrich von Ofterdingen“ an, wo in den verschiedenen Seelenwanderungen Mathildens immer nur die eine Geliebte unter mannigfachen Gestalten wiederkehrt; er weist auf Hoffmann hin, dessen Frauengestalten fast alle die Züge seiner Bamberger Geliebten tragen, auf Gérard de Nerval, der in jeder Frau, welcher er sich näherte, die *eine* „Adrienne“ zu sehen glaubte, auf Jacobsens MOGENS<sup>1)</sup>. Wie man sieht, sind es meist autobiographische Züge, welche die Dichter in derartigen Werken verwenden; man braucht ja nur an Novalis' Liebe zu Sofie v. Kühn zu denken, die ihm in Julie v. Charpentier wieder auflebte.

Was direkte Anregung betrifft, so meint Bjurman, daß Poe aus den „Elixieren des Teufels“ geschöpft habe; er weist darauf hin, daß hier wie dort

der Tod des einen Individuums (sc. Medardus' Vater!) gleichzeitig mit der Geburt des andern eintritt, und der Gedanke liegt nahe, daß das ältere Familienglied in dem jüngeren reinkarniert wird,

und daß dort

Medardus, als er seine Schuld bekennen will, ganz andere Worte sagt, als er sagen *will*.<sup>2)</sup>

Diese Auffassung kann ich nicht teilen; es ist nicht im entferntesten angedeutet, daß Medardus die Reinkarnation seines Vaters ist, und die einzige Parallele allein würde nicht ausreichen, um eine Ableitung von MORELLA aus den „Elixieren“ anzunehmen.

Das Thema der dämonischen, mit übernatürlichen Seelenkräften begabten Frau findet sich schon im VATHEK, der ja Poe bekannt war<sup>1)</sup>:

It was she (sc. Carathis) who induced him . . . to adept all the sciences and systems . . . which good Mussulmans hold in such thorough abhorrence . . . they turned over together, leaf by leaf, all the books of magic . . . Her cursed eloquence had often driven the poor Mussulman to his last shifts . . .<sup>2)</sup>

Und in Tiecks „Zauberschloß“, das in der Poe ebenfalls bekannten<sup>3)</sup> Sammlung „Die Reise ins Blaue hinein“ enthalten ist, hören wir von einem Schloßfräulein, das äußerlich ganz den Poeschen Frauengestalten gleicht — bleich, schwarzhaarig, ätherisch — und auch in geistiger Beziehung den eminent flugen Ligeias und Morellas ähnelt:

Die gewöhnlichen weiblichen Arbeiten . . . . schien sie zu verachten, ebenso kümmerte sich sie wenig um die unterhaltenden Bücher . . . Astronomie beschäftigte sie am meisten . . . Sie las die wichtigsten Werke dieser Wissenschaft und stand . . . mit den berühmtesten Astronomen in Korrespondenz, denen sie in lateinischer Sprache schrieb . . . Mathematik war ihr natürlich nicht fremd, und wie andere Mädchen sich in ihren Lieblingsdichtern (sic!) . . . vertiefen, so saß sie am liebsten . . . über verwickelten algebraischen Aufgaben . . . Der . . . Vater, der sein einziges Kind innig liebte, *hatte schon längst vielen Kummer darüber, daß er dieses schöne Wesen so wunderbar sich entwickeln und in*

*seinen Eigentümlichkeiten immer fester und sicherer werden sah.<sup>1)</sup>*

Ohne unbedingt direkte Beeinflussung anzunehmen, möchte ich doch auf diese beiden Parallelen, besonders die VATHEK-Stellen, hingewiesen haben. Sie sind immerhin ebenso treffend wie die von Bjurman angelegte Parallele zu den „Elixiren“.

Wir sehen jedenfalls, daß eine sichere direkte Ableitung dieser Erzählung unmöglich ist, und in der Tat muß man bei Poes ganzer Veranlagung annehmen, daß der Dichter hier Ureigenstes gab, welches so fest in seiner Seele verankert war, daß er zu seiner Gestaltung keiner Schablone bedurfte.

Die Untersuchung über MORELLA wird mir später bei der Besprechung von LIGEIA manches ersparen; ich werde dann auf die betr. Stellen verweisen.

## Kapitel V.

### THE ASSIGNATION (1835).

Die Anregung zur Behandlung dieser Novelle verdanke ich einer kleinen Bemerkung Karl Hans Strobls, der in einer Kritik über Edgar Poe sagt: „Das ‚Stellbichein‘ behandelt die . . . Frage der Fernwirkung.“<sup>1)</sup> Bis dahin hatte ich geglaubt, dieses Werk käme für mich nicht in Betracht.<sup>2)</sup> In der Tat ist es schwer, hier übersinnliche Motive herauszufinden, und wenn man sie entdeckt hat, dann ist die vorher so einfache Erzählung mit einer undurchdringlichen Nebelwand von Problemen umhüllt. Aber gerade das Unbestimmte, das Geheimnisvolle, ist Poes Ideal. Er sagt einmal:

“Give to music any undue *decision* — imbue it with any very *determinate* tone — and you deprive it, at once, of its ethereal, its ideal, and, I sincerely believe, of its intrinsic and essential character. You dispel its dream-like luxury: — you dissolve the atmosphere of the mystic in which its whole nature is bound up: — you exhaust it of its breath of faery. It then becomes a tangible and easily appreciable thing — a conception of the earth, earthy.”<sup>3)</sup>

Der Inhalt von THE ASSIGNATION ist nun folgender:

Eines Nachts, als der Erzähler durch den canal grande in Venedig fährt, hört er einen wilden, hysterischen Schrei und springt erschrocken auf, während der Gondoliere das einzige Ruder fahren läßt, und so die Gondel, der Strömung überlassen, gegen die Seufzerbrücke zu getrieben wird. Plötzlich tauchen im Dogenpalast Lichter und Fackeln auf. Das Kind der Marchesa Mentoni ist aus den Armen der Mutter ins Wasser gefallen, und viele Schwimmer bemühen sich vergeblich, es zu retten. Die Marchesa, malerisch in ein weißes, gazegleiches Gewand gehüllt, steht regungslos am Eingang des Palastes.

Yet — strange to say! — her large lustrous eyes were not turned downwards upon that grave wherein her brightest hope lay buried — but riveted in a widely different direction! The prison of the Old Republic is, I think, the stateliest building in all Venice — but how could that lady gaze so fixedly upon it, when beneath her lay stifling her only child? Yon dark, gloomy niche, too, yawns right opposite her chamber windows — what, then, *could* there be in its shadows — in its architecture — in its ivy-wreathed and solemn cornices — that the Marchesa di Mentoni had not wondered at a thousand times before? <sup>1)</sup>

Durch diese scheinbar so naiven Fragen des unbetheiligten Zuschauers wird ein bedeutungsvoll erregendes Moment in die Handlung hineingetragen. Ein mysteriöser Schauer rieselt dem Leser über den Rücken; ihm schwant Furchtbares, ohne daß er sich erklären kann, warum.

Einige Stufen über der Marchesa steht ihr Gatte, der alte, faunische Intrigant Mentoni, ab und zu Befehle erteilend, sonst aber mit seiner Gitarre klimpernd und "*ennuyé to the very death*"<sup>1)</sup>. Auch hier stuzt der Leser — unwillkürlich schöpft man den Verdacht, daß der Alte, der äußerlich so wenig zu seinem jungen Weibe paßt, womöglich gar nicht der Vater des Kindes ist<sup>2)</sup>, denn sonst würde er doch wenigstens *etwas* Teilnahme zeigen! Dazu die seltsame Haltung der Mutter: — man weiß nicht mehr, wie man sich die Sache erklären soll — bis endlich, wenigstens für den aufmerksamen Leser, eine leise Ahnung des Zusammenhanges aufdämmert: plötzlich nämlich tritt aus dem Dunkel ebenderselben Nische, welche die Marchesa so fest anstarrt, eine in einen Mantel gehüllte Gestalt hervor, stürzt sich kopfüber in den Kanal, rettet das Kind und bringt es der Mutter zurück. Sein Mantel fällt — und so erkennen die Zuschauer in ihm "*the graceful person of a very young man, with the sound of whose name the greater part of Europe was then ringing*"<sup>3)</sup>.

Der Retter spricht kein Wort — und die Mutter, anstatt das Kind an die Brust zu pressen, läßt es unbeachtet von der Dienerschaft wegtragen. Sie erzittert bis in die Tiefen ihrer Seele; ihre Wangen erglühen purpurn, ihre Augen füllen sich mit Tränen.

Und wieder die Erklärungsversuche des prosaischen Alltagsmenschen:

*Why should that lady blush! To this demand there is no answer — except that, hav-*

ing left, in the eager haste and terror of a mother's heart, the privacy of her own *boudoir*, she had neglected to enthrall her tiny feet in their slippers, and utterly forgotten to throw over her Venetian shoulders that drapery which is their due. What other possible reason could there have been for her so blushing? — for the glance of those wild appealing eyes? for the tumult of that throbbing bosom? — for the convulsive pressure of that trembling hand? <sup>1)</sup>

Gerade durch den Kontrast — hier unerklärliche, mysteriöse Vorgänge, die allen psychologischen Gesetzen ins Gesicht schlagen, dort die täppisch-rationalistischen Ausdeutungen des verständnislos gaffenden Zuschauers — ist eine unvergleichlich poetische Wirkung erzielt.

Und dann endlich beginnt sich das Dunkel zu lichten: unsere Ahnung wird — zwar nicht zur Gewißheit, aber es schälen sich wenigstens einige Deutungsmöglichkeiten heraus. Als Mentoni in den Palast zurückkehrt, läßt seine Gattin wie zufällig ihre zitternde Hand auf die des Retters niederfallen, und leise — merkwürdig leise — flüstert sie ihm zu: —

“Thou hast conquered” — she said, or the murmurs of the water deceived me <sup>2)</sup> — “thou hast conquered — one hour after sunrise — we shall meet — so let it be!” <sup>3)</sup>

Endlich! Das eine wenigstens steht fest: — der Fremde und die Mentoni stehen irgendwie in geheimen Beziehungen zueinander. Darauf deutet schon das vertrauliche *thou*, darauf deutet der Umstand, daß die Marchesa gerade den Augenblick benützt, wo ihr Gatte

nicht anwesend ist, darauf deutet aber auch der seltsame Inhalt ihrer Rede. Der Fremde muß sich ihr früher schon genahnt haben, aber sie muß ihn abgewiesen oder mit ihm gebrochen haben; jetzt indes, da er ihr Kind gerettet, gibt sie sich besiegt. <sup>1)</sup>).

Aber damit fangen die Probleme erst an! Wie kam es denn überhaupt, daß die Marchesa das Kind aus den Händen gleiten ließ? Vielleicht vor Schreck, als sie den fremden und ihr doch so wohlbekannten Mann drüben in der Nische stehen sah? Oder hat der Fremde ihr durch telepathischen Rapport befohlen, das Kind fallen zu lassen, um so Gelegenheit zu haben, sich ihr wieder zu nähern? Ist demnach der ganze Unfall nur eine Telekinese? Dann wären aber die Worte der Marchesa "Thou hast conquered" nicht, wie Bjurman meint, aus Dankbarkeit geboren, sondern vielmehr aus namenlosem Entsetzen, aus gräßlicher Furcht vor dem Übermächtigen, aus verzweifelter Resignation vor dem unbefiegbaren Willen des Unheimlichen. Und das ist auch das Wahrscheinlichere, wenn wir uns erinnern, wie teilnahmslos sich die Mutter die ganze Zeit dem Schicksal ihres Kindes gegenüber benommen hat. Dazu paßt auch die marmorstarre, unbewegliche Haltung der Mentoni bis zu dem Augenblick, wo der Fremde vor sie hintritt — eine Haltung, die sich in nichts von einem somnambulistischen oder mediumistischen Dämmerzustand unterscheidet: —

no motion in the statue-like form itself, stirred even the folds of the raiment of very vapor

which hung around it as the heavy marble hangs around the Niobe,<sup>1)</sup>

während sie "fixedly" auf jene Nische starrt, wo bald darauf der Fremde erscheint. Wenn man überhaupt hier zu einer Lösung gelangen kann, so muß es diese sein — ich formuliere sie noch einmal: — der Fremde befiehlt der Marchesa durch telepathisch-suggestive Einwirkung, ihr Kind in den Kanal gleiten zu lassen. Im somnambulen Zustand führt sie diesen Befehl aus. Der Telepath hat sich schon vorher in jene Nische begeben, um sofort bei der Hand zu sein. Sowie er das Kind gerettet, hebt er den Dämmerzustand auf, und sie gibt sich, in Schrecken und Grauen, besiegt. Für ihre Kapitulation gibt es sogar noch eine andere Deutungsmöglichkeit: er hat ihr den „posthypnotischen“ Befehl gegeben, beim Erwachen aus der Trance ihre Einwilligung zum Stelldichein zu erteilen. Diese Deutung aber möchte ich nicht annehmen, da dann die Konsequenzen unabsehbar wären: dann wäre ja der ganze Apparat des Unfalls, der Rettung usw. gar nicht nötig, denn die Macht des Fremden wäre so ungeheuer, daß es nur eines Willensaktes bedürfte, um die Geliebte z. B. „freiwillig“ in sein Haus kommen zu lassen.

. . . Der Fremde sucht, nachdem Aphrodite ihn verlassen, nach einer Gondel; der Erzähler bietet ihm die seine an; auch ein Ruder wird aufgetrieben. Sie erinnern sich ihrer früheren flüchtigen Bekanntschaft; der Fremde lädt ihn ein, ihn am nächsten Morgen *sehr früh* zu besuchen, und er nimmt die Einladung

an. Das Aussehen des Fremden ist ähnlich dem Ushers, Poes, Byrons, die Einrichtung seiner Gemächer "gloomy, yet fantastic". Der Gast wird in ein Zimmer geführt, das außer dem Hausherrn und dessen Kammerdiener bisher niemand — with one. exception — betreten hat.

Hier erwacht sofort wieder das Interesse am Fortgang der Handlung; denn nach dem, was wir jetzt wissen, kann die eine Ausnahme niemand anders als Aphrodite sein. Ein vertrauter Umgang zwischen beiden ist also — wenigstens für die Vergangenheit — erwiesen.<sup>1)</sup> Man ist nun gespannt, was jetzt geschehen werde: — aber statt dessen verbreitet sich der Fremde in nervös-sprunghafter Weise über sein Wissen, sein Vermögen und seinen Geschmack<sup>2)</sup>, ohne jedoch seinen Gast darüber hinwegtäuschen zu können, daß irgendetwas mit ihm nicht stimmt.

Frequently . . ., pausing in the middle of a sentence whose commencement he had apparently forgotten, he seemed to be listening in the deepest attention, as if either in momentary expectation of a visiter, or sounds which must have had existence in his imagination alone.<sup>3)</sup>

Diese Stelle ist deshalb so besonders schwierig, weil hier der Dichter selbst ausdrücklich zwei Möglichkeiten offen läßt: nämlich entweder erwartet der Fremde die Marchesa (und dann muß die Vergiftung später noch besonders motiviert werden), oder er gewahrt hellsehend und fernhörend, wie die Geliebte

sich vergiftet (und dann muß seine Beschwörung am Schluß noch begründet werden). Beide Interpretationen werden wir noch zu berücksichtigen haben.

Das nun folgende ist weniger wichtig, denn alles läuft darauf hinaus, dem Leser plausibel zu machen, was er ja ohnehin schon längst geahnt, nämlich daß der Fremde und die Mentoni sich bereits lange kennen: der Besucher entdeckt beim Durchblättern einer Tragödie auf einem von frischen Tränen durchtränkten Blatt ein *englisches*, in *London* datiertes Gedicht seines Freundes. Das verwundert ihn umsomehr, als der Fremde ihm einmal auf seine Frage, ob er die Marchesa — die bis zu ihrer Vermählung in London lebte — dort kennen gelernt habe, geantwortet hat, er sei nie in England gewesen. Indessen hat der Gast auch von andern oft gehört („without of course giving credit to a rapport involving so many improbabilities“) <sup>1)</sup>, daß der Fremde sogar nach Geburt und Erziehung ein Engländer sei.

Nun zeigt ihm sein Gastgeber ein hervorragend plastisch ausgeführtes Bild der Aphrodite Mentoni, und fordert ihn dann zum Trinken auf, obwohl es noch sehr früh ist — gerade verkündet die Uhr die erste Stunde nach Sonnenaufgang: —

“Come, let us drink! It is early — but let us drink! It is indeed early — . . . it is indeed early, but what matters it? Let us pour out an offering to yon solemn sun, which these gaudy lamps and censers are so eager to subdue!”<sup>2)</sup>

Damit trinkt er dem Gast aus einem Riesenkelch zu und stürzt dann noch mehrere Becher Weines hinunter.

Hier ist abermals ein Rätsel. Ich habe den Eindruck, als ob des Fremden Worte nur scheinbar an den Gast, in Wahrheit aber an Aphrodite gerichtet sind. Diese in ewiger, monotoner Wiederholung "musingly" hervorgestoßenen Worte machen ganz den Eindruck einer suggestiven Beeinflussung. Es scheint, daß die Geliebte sich unter dem Banne eines telepathischen Befehls des Fremden vergiftet.

Mit dieser Behauptung muß ich aber meine beiden oben (S. 54/55) aufgestellten Hypothesen in Einklang bringen. Bei Annahme der ersten liegt die Situation so: wenn er die Marchesa wirklich erwartet — und dazu paßt die frühe Stunde des Stelldicheins; nach den Worten der Mentoni würde der Durchschnittsleser einen gemeinsamen Fluchtplan annehmen — warum sollte er dann plötzlich der Geliebten befehlen, in den Tod zu gehen? — Nun, erklären kann man sich den Widerspruch immerhin. Vielleicht fürchtete er, daß sie wankelmütig würde, denn die Uhr hat bereits geschlagen und Aphrodite ist noch nicht da; es ist aber bei dem bizarren und launischen Charakter des Fremden auch sehr wohl möglich, daß ihm die Sache inzwischen leid geworden ist und er sich der Geliebten, für die er doch so manches — z. B. seine ungebundene Freiheit — opfern müßte, entledigen will. Eine dritte Möglichkeit besteht noch darin, daß er selbst lebensmüde ist, aber aus Egoismus die Ge-

liebte nicht allein zurücklassen will, und, da er nicht genau weiß, ob sie bei der Kunde von seinem Tode ihm nachsterben wird, veranlaßt er sie lieber vorher durch einen telepathischen Befehl, aus dem Leben zu scheiden.

Legen wir die zweite Hypothese zugrunde, so wird die Sache auch nicht einfacher. Denn wenn der Fremde durch Hellsehen und Fernhören schon von dem Tode der Marchesa erfährt, so kann er sie doch nicht noch extra dazu zwingen, sich zu vergiften, denn sie ist ja schon tot! Und doch läßt sich auch dieser Widerspruch überbrücken, wenn wir uns erinnern, daß es nicht nur ein räumliches, sondern auch ein zeitliches *Fernsehen* gibt. Er hat dann eben schon vorher gesehen und gehört, was Aphrodite auf seinen Befehl *hin tun wird*.

Nun folgt die Schwanenrede des Fremden. Er bezeichnet sich als Träumer — träumen war sein Lebenszweck und sein Ideal. Er erbaute sich einen Palast der Träume, dessen phantastische Einrichtung ihm ein Vorbild sein sollte für jenes Land der *wahren Träume* "*whither I am now rapidly departing*"<sup>1)</sup>. Jetzt bleibt kein Zweifel mehr über den tragischen Ausgang.

Hier bricht der Fremde plötzlich ab und scheint einem dem Gaste nicht vernehmbaren Laute zu lauschen. In diesem Augenblick, müssen wir annehmen, stirbt Aphrodite. In der Haltung eines ekstatischen Yoghis — straff, konzentriert, in sich versenkt — schaut er nach oben und zitiert die Verse:

Stay for me there! I will not fail  
To meet thee in that hollow vale.<sup>1)</sup>

Es ist, als ob er noch einmal seine ganze körperliche und geistige Kraft aufbieten wolle, um der scheidenden Geliebten auf ihren dunklen Weg die Gewißheit mitzugeben, daß sie nicht lange allein bleiben wird.

Im nächsten Augenblick — unter der Einwirkung des starken Weines, wie der noch immer ahnungslose Besucher meint — wirft er sich lang auf die Ottomane.

Kurz darauf stürzt ein Page von Mentoni herein und stammelt: "My mistress! — my mistress! — poisoned! — poisoned! — Oh beautiful — oh beautiful Aphrodite!"<sup>2)</sup> Und als der Gast an die Ottomane eilt, um den Schläfer aufzuwecken, da liegt jener bleich, starr — *tot!* Der Becher ist zerbrochen und schwarz angelaufen: — "and a consciousness of the entire and terrible truth flashed suddenly over my soul."<sup>3)</sup>

Welche "truth" blüht in seiner Seele auf? Daß beide vergiftet sind? Das braucht nicht mehr „aufzublitzen“! Und wenn er die „ganze“ Wahrheit ahnt — warum teilt er sie uns nicht mit? Warum läßt er uns, die wir im Dunkeln tappen, unbefriedigt? So werden wir gezwungen, noch weiter über die Erzählung nachzudenken, und so ist die Wirkung dieses unge lösten Rätsels besonders stark und suggestiv.

Alles in allem — viel haben wir durch unsere Sezierkunst nicht erreicht. Poe nimmt eben nicht die geringste Rücksicht auf sein Publikum. Wenn er sich seine Geschichten vom Herzen geschrieben hat,

sind sie für ihn erledigt. Nur redaktionelle Änderungen werden noch vorgenommen — aber irgend etwas, das zur Erleichterung des Verständnisses beitragen könnte, kommt nicht hinzu. **THE ASSIGNATION** ist die geheimnisvollste von Poes sämtlichen Erzählungen. Von ihr wie von keiner andern Novelle des Dichters gilt das Wort, das Strobl von Poes Erzählungen im allgemeinen sagt:

Mit dieser furchtbaren Technik steigert er . . . stufenweise unsere eigene innere Angst und unser Schauergefühl . . ., bis sich schließlich das Gräßlichste ereignet und die Wogen eines nie gefühlten Entsetzens über uns zusammenschlagen. *Und da bricht der Dichter plötzlich ab. Nicht ein Wort der Erklärung weiter! Nun finde man sich selbst mit den Tatsachen ab!*<sup>1)</sup>

So kommt es, daß es mir nicht gelang, nicht gelingen konnte, diese Probleme eindeutig und zur vollen Befriedigung zu lösen. Ich hätte mich ja ruhig für die Bejahung einer der hier aufgeworfenen Fragen entscheiden können — aber was wäre damit gewonnen? Wenn man nicht ehrlich überzeugt hinter seinen Behauptungen stehen kann, so ist der Wert derartiger „Ergebnisse“ nur sehr fragwürdiger Natur.

Ich komme nun zur Behandlung der in **THE ASSIGNATION** auftretenden okkulten Phänomene. Obwohl sie mit keinem Worte als solche erwähnt werden, glaube ich doch genügend den Nachweis erbracht zu haben, daß wir es hier sicher mit Gedankenübertragung und Fernwirkung, vielleicht auch mit Hellsehen und -hören zu tun haben. Ich bin der Ansicht,

daß es sich nicht um magnetischen oder mesmeristischen, sondern um telepathischen oder telekinetischen Rapport handelt, den ich nicht mit jenem identifizieren möchte. Ich kann mir daher die Besprechung des *eigentlichen* Magnetismus für die mesmeristischen Erzählungen, diejenige des Hellsehens und -hörens für THE FALL OF THE HOUSE OF USHER, wo diese Phänomene *erwiesenermaßen* vorkommen, aufsparen.

Daß es so etwas wie Gedankenübertragung gibt, ist schon seit ältesten Zeiten bekannt. Bereits Agrippa von Nettesheim, dem Poe indirekt viel zu verdanken hat,<sup>1)</sup> sagt in seiner OCCULTA PHILOSOPHIA:

Auf eine ganz natürliche Art, ohne allen Aberglauben und ohne die Vermittlung eines Geistes ist es möglich, daß ein Mensch dem andern auf jede noch so weite, ja sogar unbekannte Entfernung in der kürzesten Zeit seine Gedanken mitteilen kann. Wenn auch die Zeit, innerhalb welcher dies geschieht, sich nicht genau abmessen läßt, so braucht man doch in keinem Falle über vierundzwanzig Stunden.<sup>2)</sup>

Campanella, der unserem Dichter auch nicht unbekannt war<sup>3)</sup>, schreibt in DE SENSU RERUM ET MAGIA:

Das Denken ist eine Bewegung des Geistes, welche, obschon sie eine sehr mäßige Bewegung ist, der Luft mitgeteilt wird und den Geist empfänglicher Menschen, wie der Melancholiker, in gleiche Bewegung versetzt.<sup>4)</sup>

In Swedenborgs „Von den Erdkörpern der Pla-

neten und des gestirnten Himmels Einwohnern“ heißt es:

Die Entfernungen in dem andern Leben . . . verhalten sich gänzlich nach eines jeden Zuständen, darin sein Inneres ist. Diejenigen, welche in einem ähnlichen Zustand sind, die sind zugleich in einer Gesellschaft und an einem Ort; alles Gegenwärtige rührt daselbst aus der Ähnlichkeit des Zustandes her, und alle Entlegenheit aus seiner Unähnlichkeit. <sup>1)</sup>

Ebenso drückt sich ein moderner Forscher, Hellenbach, aus <sup>2)</sup>. Er gebraucht auch einen sehr anschaulichen Vergleich:

Die Anziehungsbänder oder Schwingungslinien der Materie verbinden . . . auch zwei Menschen; der Wille wird gewiß auf diese Fäden einen Einfluß üben und sich in ihnen fühlbar machen; es handelt sich nur darum, ob der Einfluß des Willens auf der einen Seite stark genug ist, auf der anderen Seite die Empfindlichkeit stark genug ist, um das *Telegramm* zu erhalten. Was Leitung, Verstärkung und Verschärfung des Organs vermögen, davon gibt uns das *Telephon* Zeugnis. <sup>3)</sup>

In Hoffmanns „Elementargeist“ findet sich folgender Fall von Gedankenübertragung:

Nicht wahr, Albert, du gedachtest doch meiner in der vorigen Nacht? — Ich wußte es, mein innerer Sinn sagte es mir, daß du dich in Lüttich befändest, in demselben Augenblick, als du hineingeritten! Alle meine Gedanken fixierte ich auf dich, meine geistigen Arme umfaßten dich; du konntest mir nicht entrinnen! . . . ja, es ist

Kein Wahn, keine leere Einbildung; sie ist uns gegeben, die göttliche Kraft, die, über Raum und Zeit gebietend, das Übersinnliche kundtut in der Sinnenwelt! <sup>1)</sup>

Cobb widmet der Abhängigkeit der ASSIGNATION von Hoffmanns „Doge und Dogressa“ ein längeres Kapitel und resümiert:

We have again the old doge, his young wife, the latter's lover, and the tragic Death of the last two at the climax.<sup>2)</sup>

Über darf man daraus wirklich ein solches Fazit ziehen? Man vergleiche nur einmal unbefangen beide Novellen, und man wird dazu kommen, daß ein paar derartige Übereinstimmungen, die sich hundertfach in der Literaturgeschichte finden — wenn's kein Doge ist, dann ein König oder Fürst — es unmöglich rechtfertigen, eine Abhängigkeit der einen von der andern Erzählung anzusetzen. Man muß sich wundern, daß alle Poeforscher diese Cobbsche Legende nachbeten. In Hoffmanns Geschichte fehlt auch jeder übersinnliche oder geheimnisvolle Zug; alles liegt klar zutage; es ist eine einfache Liebes- und Entführungsgeschichte, bei der sogar die alte Confidente ihre Rolle spielt. Deshalb bemühen sich die Vertreter der Abhängigkeitstheorie, die großen *Unterschiede* zwischen beiden Novellen zu verschleiern oder zu erklären. So schreibt Cobb:

But Poe's method of execution is quite different. He *omits* all introductory facts of history, disregards entirely characterization and *reduces* the number of characters to three.<sup>3)</sup>

Ebenso wenig kann man mit Bjurman sagen, daß die *Ersetzung* der Vereinigung der Liebenden durch die blinde Naturmacht durch ihre Vereinigung aus eigenem freien Willen<sup>1)</sup> unzweifelhaft eine Erhebung auf einen höheren künstlerischen Boden bezeichnet<sup>2)</sup>,

denn es kann, wenn keine Bearbeitung vorliegt, natürlich auch nicht von einer Weglassung oder Ersetzung irgendeines Motives die Rede sein.

Wenn man nun gar — und ich stehe nicht an, dies zu tun — sich an Möller-Bruck anschließt, die<sup>3)</sup> meinen, daß der Fremde *Lord Byron* sein solle, so fällt das ganze Gebäude Cobbs in sich zusammen, denn dann ist *THE ASSIGNATION* eine *Schlüsselnovelle*, und mit Leichtigkeit erkennt man in dem Ehepaar Mentoni den 60jährigen Grafen Guiccioli und dessen 20jährige Gattin Teresa, Byrons animal domesticum; auch das Kind ist dann als Byrons Kind rekonstruiert, wobei Poe entweder die Beziehungen Byrons zu Mary Chaworth oder aber zu Augusta Lee vorschwebten.<sup>4)</sup> So würde es sich auch erklären, daß Poe das Motiv des ertrinkenden Kindes einführte, denn Byrons erstaunliche Schwimmfertigkeit ist bekannt. Daß in Wahrheit Byron *nicht* das Kind der Guiccioli rettete und sich *nicht* vergiftete, ist natürlich kein Gegengrund; denn so viel poetische Lizenz müssen wir dem Dichter schon zugestehen.

## Kapitel VI.

### SHADOW (1835).

Dieses nur drei Seiten umfassende Gedicht in Prosa ist ein Kabinettstück vornehmster Kleinkunst. Alles ist in eine düstere Finsternis getaucht; Pest und Tod, Furcht und Trauer herrschen unumschränkt, und dennoch fühlt man sich seltsam geborgen und heimisch in der versonnenen Melancholie dieser Atmosphäre; irgendein unbestimmbares, nur fühlbares Etwas befreit die Seele des Lesers — und noch mehr des Hörers — von dem lähmenden Banne des Entsetzens, und mit erlösenden Tränen begrüßt er jenen so seltsam schauerlichen und doch so seltsam beruhigenden Schluß, der die Gewißheit bringt, daß unsere Toten nicht tot sind, sondern uns überall umschweben und an unserm Schicksal Anteil nehmen. Ich stehe nicht an, diese kleine Erzählung über die spätere und so berühmt gewordene MASQUE OF THE RED DEATH zu stellen.

Schon der Anfang ist dazu angetan, den Leser in eine nachdenkliche, schwermütige Stimmung einzulullen, ihm die Vergänglichkeit alles Irdischen so recht vor Augen zu führen; wir hören eine Stimme aus dem Grabe: —

Ye who read are still among the living: but  
I who write shall have long since gone my

way into the region of shadows. For indeed strange things shall happen, and secrete things be known, and many centuries shall pass away, ere these memorials be seen of men. And when seen, there will be some to disbelieve, and some to doubt, and yet a few who will find much to ponder upon in the characters here graven with a stylus of iron.<sup>1)</sup>

Und nun berichtet der Erzähler — der Grieche Dinos — folgendes seltsame Ereignis:

In einem Pestjahre — das sich schon lange vorher nicht nur durch unheilvolle Veränderungen im Aussehen des Himmels und der Erde, sondern auch durch eigentümliche Gedanken und Empfindungen in den Seelen der Menschen angekündigt hatte — sitzt in einem vornehmen Hause zu Ptolemais eine Gesellschaft von sieben Freunden bei altem Weine. Das Zimmer bietet nur durch eine hohe, kunstreich gefertigte und fest verschlossene Bronzetür Einlaß. Schwarze Draperien, die selbst den Mondstrahlen und dem Sternenlicht den Eingang verwehren, verbergen die Aussicht auf die ausgestorbenen, menschenleeren Straßen: — aber die Erinnerung an all das Gräßliche, was die Einsamen schon durchgemacht, kann nicht gebannt werden; sie lebt in ihnen und um sie herum und will nicht sterben . . . Und die schwüle, unheilswangere Atmosphäre wird immer schwerer, immer drückender; wie eine Zentnerlast hängt es auf den Gliedern der Menschen, auf den Möbelstücken, auf den Pokalen . . .

Langsam, fast unmerklich, werden wir aus der

Stimmung sanfter Traurigkeit in die einer unbestimmten Angst geleitet — aber auch diese Angst ist gedämpft — wir verlieren uns nicht in ihr — wir empfinden nur den leisen, warmen Schauer des Mitleids, nicht die erschütternden Fiebergluten des Grauens — alles an dieser Novelle verliert sich im Wesenlosen — in blauer Ferne — man könnte sie als ein Meisterwerk des Übergangs bezeichnen: — so fein ist sie abgetönt . . .

Sieben eiserne Lampen erleuchten die Halle. Bleich und regungslos scheinen sie auf den polierten Ebenholztisch, an dem die sieben sitzen, und der durch den Glanz des Lichtes zum Spiegel wird, in welchem jeder sein eigenes bleiches Antlitz und seiner Freunde unruhige Augen beobachten kann. Und sie betäuben ihre Angst in hysterischer Ausgelassenheit und wahnsinnigen Liedern und blutrotem Weine — ihre Angst und ihre Trauer: — denn noch ein Gast, ein stiller, bleicher Gast, wohnt dem Symposion bei — Zoilus, ihr Freund, der tot, von der Pest verzehrt, der Genius und der Dämon des Ortes, in seinen Leichentüchern auf der Bahre liegt. Dinos fühlt des Toten vorwurfsvolle Augen auf sich ruhen, aber er zwingt sich, den Blick von ihm abzuwenden, und nur um so lauter wird seine künstlich erregte Fröhlichkeit. Doch allmählich hören die Gesänge auf, und ihr letztes Echo schwindet über die Draperien dahin. Und plötzlich —

lo! . . . there came forth a dark and undefined shadow — a shadow such as the moon, when low in heaven, might fashion

from the figure of a man; but it was the shadow neither of man, nor of God, nor of any familiar thing . . . the shadow was vague, and formless, and indefinite . . . And the shadow rested upon the brazen doorway, and under the arch of the door of the entablature, and moved not, nor spoke any word . . . And the door whereupon the shadow rested, was . . . over against the feet of the young Zoilus enshrouded.<sup>1)</sup>

Und die Sieben wagen den Schatten nicht anzublicken, sondern starren mit niedergeschlagenen Augen auf den Ebenholztisch . . . Und endlich fragt ihn Dinos leise nach Nam' und Art. Und der Schatten antwortet:

I am *SHADOW*, and my dwelling is near to the Catacombs of Ptolemais, and hard by those dim plains of Helusion which border upon the foul Charonian canal.<sup>2)</sup>

Und die Sieben springen vor Schreck von ihren Sätzen auf und stehen zitternd und schauernd da: — for the tones in the voice of the shadow were not the tones of any one being, but of a multitude of beings, and varying in their cadences from syllable to syllable, fell duskily upon our ears in the well remembered and familiar accents of many thousand departed friends.<sup>3)</sup>

Wie soll man dies Gedicht deuten? Poe hat es *a parable* genannt. Laubrière hält es für eine Allegorie der "terrible omniprésence" des Todes<sup>4)</sup>, Barine im Gegensatz zu ihm für eine "impression

psychique . . . de la *vie* dans la mort<sup>1)</sup>). Aber ich selbst möchte es für mehr ansehen als für eine bloße Parabel; warum muß man ihm denn unbedingt nur *symbolische* Bedeutung beilegen? Warum soll nicht in der Tat der Schatten ein Bote sein können aus einer andern Welt, sozusagen eine konzentrierte Form der Seelen der vielen, vielen Abgeschiedenen, die den zurückgebliebenen *Mortuis* einen Gruß aus dem Jenseits senden und sie an die Vergänglichkeit des Erdenlebens erinnern wollen? Ich möchte mich daher streng an den Inhalt halten und demgemäß die Erzählung nicht als Allegorie, sondern als okkultistische Novelle bewerten.

Ich brauche wohl nicht besonders zu betonen, daß Poe zu diesem Werkchen keinerlei Vorlage hatte. Das einzige, was *eventuell* als Anregung in Frage käme, wäre die antike Mythologie mit ihrem Glauben an ein *Schattendasein* der abgeschiedenen Seelen im Hades.

Das Motiv der *Pest* an sich ist schon sehr oft literarisch behandelt worden, u. a. von Boccaccio (DECAMERONE), Defoe (JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR, DUE PREPARATIONS OF THE PLAGUE) und John Wilson (THE CITY OF THE PLAGUE, 1816).<sup>2)</sup>

Poe selbst hat dieses Thema sehr interessiert; er hat es nicht weniger als dreimal behandelt: in SHADOW, in THE MASQUE OF THE RED DEATH und in der Groteske KING PEST.

## Kapitel VII.

### METZENGERSTEIN (1836).

Der Seelenwanderungsglaube, der schon in MORELLA auftauchte, ist auf eine bizarre Weise fortgeführt in METZENGERSTEIN — so bizarr, daß Poe sich bemüßigt fühlte, ihn erst in einer Art Einleitung zu erläutern:

At the time of which I speak, there existed, in the interior of Hungary, a settled although hidden belief in the doctrines of Metempsychosis. Of the doctrines themselves — that is, of their falsity, or of their probability — I say nothing<sup>1)</sup> . . . But there were some points in the Hungarian superstition which were fast verging to absurdity. They — the Hungarians — differed very essentially from their Eastern authorities. For example, “The soul, said the former, — I give the words of an acute and intelligent Parisian — ne demeure qu’un seul fois dans un corps sensible:”<sup>2)</sup> Au reste, un cheval, un chien, un homme même, n’est que la ressemblance peu tangible de ces animaux.<sup>3)</sup>

Nach dieser reichlich mysteriösen Einleitung geht der Dichter zu seiner Erzählung über. Er berichtet sie nicht im Ich-Ton, ist nicht selbst der Held, wie in MORELLA, LIGEIA, THE BLACK CAT usw.,

nicht als Zuschauer mehr oder minder beteiligt wie in THE ASSIGNATION, THE FALL OF THE HOUSE OF USHER usw., — sondern er tritt niemals aus seinem Rahmen heraus, er teilt Tatsachen mit, ohne eigene psychologische Erklärung, völlig unparteiisch, völlig objektiv, aus der Perspektive des Historikers: — und gerade darum wirkt sein Bericht so wahrscheinlich. Unter den für uns in Betracht kommenden Erzählungen Poes finde ich nur eine einzige, die METZENGERSTEIN in dieser Beziehung ähnelte, nämlich die Märchengroteske THE MASQUE OF THE RED DEATH, wo auch dadurch, daß der Dichter mit seiner Person immer im Hintergrund bleibt, die Wirkung so unvergleichlich erhöht wird.<sup>1)</sup>

. . . Die beiden Familien Berlifitzing und Metzengerstein leben seit vielen Jahrhunderten in erbitterter Fehde. Der Grund hierzu ist eine alte Prophezeiung:

A lofty name shall have a fearful fall when,  
as the rider over his horse, the mortality  
of Metzengerstein shall triumph over the im-  
mortality of Berlifitzing.<sup>2)</sup>

Der nüchterne Chronist beilt sich, zu erklären, daß dieser Spruch natürlich an sich bedeutungslos sei; auch aus andern Gründen sei eine Rivalität zwischen zwei mächtigen Nachbarmfamilien, von denen die eine der andern in die Fenster sehen kann, wohl zu erklären, sodaß die Prophezeiung nur der letzte Anstoß zur offenen Feindschaft gewesen sei.

Der alte Berlifitzing, der letzte seines Stammes,

lebt als kraftloser Greis auf seinen Gütern, einzig und allein der Pferdezucht und der Jagd obliegend, zwei Beschäftigungen, denen er trotz seiner Schwäche mit Leidenschaft nachgeht, während nebenan der junge Mezengerstein, noch minorenn, aber schon im vollen Besitz seines Vermögens, ein ausschweifendes Genußleben führt, obwohl seine Mutter — sein Vater ist sehr früh gestorben — erst vor wenigen Tagen verschieden ist.

In der vierten Nacht seiner Regierung entdeckt man Feuer in den Ställen des alten Berlifizing, und in der Nachbarschaft sind sich alle einig, daß niemand anders als Friedrich Mezengerstein der Urheber sein kann.

Währenddessen sitzt jener selbst, in bösen Gedanken versunken, in einem verlassenem Gemach seines Palastes, dessen Tapeten Szenen aus der Geschichte des Hauses Mezengerstein darstellen. Als er nun durch den Lärm in den brennenden Berlifizingischen Ställen aus seinem Brüten aufgeschreckt wird, fällt sein Blick unwillkürlich auf das Bild eines ungeheuren und unnatürlich gefärbten Pferdes, das als einem sarazenischen Abnherrn der Berlifizing's gehörig dargestellt ist. Sein Auge wird durch dieses Roß seltsam gefesselt, obwohl ihn plötzlich eine überwältigende Angst ergreift. Nur schwer kann er entscheiden, ob er träumt oder wacht. Je länger er starrt, desto lebendiger wirkt jener Zauber, und desto unmöglicher erscheint es ihm, seine Augen von dem Bilde abzuwenden.

Wie nun aber der Lärm draußen immer stärker wird, wendet er seine Aufmerksamkeit für einen Augenblick den brennenden Ställen zu, deren rötliches Licht voll gegen seine Fenster geworfen wird. Als er dann seinen Blick ganz mechanisch wieder auf jene Tapete richtet, ist etwas Furchtbares geschehen: Der Kopf jenes riesenhaften Schlachtrosses hat seine Stellung und seinen Ausdruck verändert; er kehrt sich ganz dem Baron zu.

The eyes, before invisible, now wore an energetic and *human* expression, while they gleamed with a fiery and unusual red; and the distended lips of the apparently enraged horse left in full view his sepulchral and disgusting teeth.<sup>1)</sup>

Von Entsetzen überwältigt, wannt Friedrich zur Tür. Man kann es zwar verstehen, daß er „stupefied with terror“ ist, aber der Leser ahnt vorläufig noch nicht im geringsten den Grund jener seltsamen Veränderung des Bildes. Aus dem „texte bizarre et obscur“ der Prophezeiung, aus der Vorliebe des alten Grafen für Pferde, aus der Meintat Mezengersteins und aus der Tatsache, daß das einem Berlifizing gehörende Tapetenpferd plötzlich seine Stellung verändert, kann sich auch der aufmerksamste Leser noch keine Prognose zusammenreimen; doch die *human expression*, die das Auge des Tieres plötzlich zeigt, gibt einem zu denken, und wir haben hier *nicht*, wie in den Ihton-Erzählungen, den bequemen Ausweg, alles für eine Halluzination der erregten Phantasie

des Jünglings zu erklären<sup>1)</sup>, denn es wird nicht durch ihn selbst, sondern durch einen objektiven, gewissenhaften Chronisten berichtet.

Als Mezengerstein die Tür aufstößt, strömt ein roter Lichtkegel ins Zimmer und wirft seinen Schatten direkt gegen die Tapete: — und schauernd gewahrt der Baron, daß dieser Schatten genau die Stellung und die Konturen des Mörders des Berlifizingschen Ahnherrn auf jener Tapete annimmt.

Ein banger Schauer überkommt hier den Leser — das Gefühl von den ewigen Zusammenhängen alles Geschehens; wie in einem periodischen Bruch kehren die Schicksale der Menschen wieder. Hier wie dort hat ein Mezengerstein einem Berlifizing das Leben entzogen — hier wie dort harret die Untat der Sühne — dort scheint sie sich schon vorzubereiten, denn das Roß des Ermordeten zeigt alle Anzeichen des wütendsten Rachedurstes; wird nun, so fragt man sich unwillkürlich, auch hier, im Fall Friedrich Mezengerstein, eine Bestrafung erfolgen?...

Um seine durch jene seltsamen Ereignisse erzeugte Depression zu überwinden, sucht der Baron das Freie auf. Dort trifft er drei Pferdeknechte, die unter größter Mühe und mit Lebensgefahr ein ungeheures, feuerrotes Roß zu bändigen suchen. Erschreckt fragt Friedrich, wem das Tier gehöre, denn er bemerkt sofort, daß jenes Tier das genaue Widerspiel des Tapetenpferdes ist. Die Knechte berichten, es sei aus den Berlifizingschen Ställen entflohen und, "all

smoking and foaming with rage", von ihnen eingefangen, aber, als sie es zurückbringen wollten, von den Berlifitzingschen Grooms nicht angenommen worden, da jene behaupteten, es nie gesehen zu haben, obwohl es Feuer Spuren und die eingebrannten Initialen W. v. B. trage. Der Baron beschließt, das Tier zu behalten: —

perhaps a rider like Frederick of Metzengerstein may tame even the devil from the stables of Berlifitzing.<sup>1)</sup>

Da kommt mit verstörter Miene und eilenden Schrittes ein Kammerknecht aus Metzengersteins Palast, der dem Baron etwas von dem plötzlichen Verschwinden eines kleinen Stückes der Tapete in einem bestimmten Zimmer ins Ohr flüstert. Diese Mitteilung erschreckt den Jüngling auf das heftigste, und er läßt sofort das Zimmer verschließen und nimmt den Schlüssel an sich. Als er nun vollends erfährt, daß der alte Graf Berlifitzing *bei dem Versuch, sein Gestüt zu retten, verbrannt* ist, da wird er "slowly and deliberately impressed with the truth of some exciting idea".<sup>2)</sup>

Wir haben jetzt eine Reihe von Tatsachen, die sich leicht zu einer Kette vereinigen lassen: das Tapetenpferd verschwindet zur selben Zeit, wo Berlifitzing in den Flammen seines Gestüts umkommt. Aus dem brennenden Stall wird ein Roß gerettet, das dem verschwundenen aufs Haar gleicht, aber niemandem gehört und von niemandem je zuvor gesehen worden ist. Unabweislich drängt sich uns daher der Gedanke auf,

daß die Seele Wilhelms v. Berlitzing in die Gestalt des Pferdes gefahren ist. <sup>1)</sup>

Der junge Baron zieht sich nun vollkommen vom geselligen Verkehr zurück, lehnt sämtliche Einladungen schroff ab und lebt nur für sein neues Pferd. Das macht überall böses Blut, und die alte Gräfin Berlitzing drückt die Hoffnung aus, der junge Baron möge einmal zu Hause sein, wenn er nicht wünschte, zu Hause zu sein, da er die Gesellschaft von seinesgleichen verschmähe, und reiten, wenn er nicht zu reiten wünschte, da er die Gesellschaft eines Pferdes vorziehe. Jetzt, da wir wissen, daß das Roß die Reinkarnation des Grafen ist, beschleicht uns bei diesen seltsamen Worten ein eigentümlich bängliches Gefühl; wir ahnen irgendetwas von geheimnisvollen Fäden, welche die Seele des Abgeschiedenen mit der seiner Gemahlin noch verbinden, und wir glauben deshalb nicht so recht an die beruhigenden Worte des Chronisten, der die ganze Sache als einen lächerlich bedeutungslosen, albernen Ausbruch des „hereditary pique“ hinzustellen sucht; uns erscheint diese „silly explosion“ im Gegenteil „singularly meaning“!

Doch Friedrich kümmert sich nicht um all die dunklen Gerüchte, die über ihn im Umlauf sind; Tag und Nacht, in Gesundheit und Krankheit, bei ruhigem und stürmischem Wetter: — immer ist er in Gesellschaft seines Rosses zu finden. Er bringt es getrennt von seinen andern Pferden in einem besonderen Stall unter; er gibt ihm keinen Namen, obwohl seine übrigen Rosse charakteristische Benennungen tragen;

ja er besorgt es selbst, denn keiner von den Stallknechten wagt, es zu bedienen oder überhaupt nur seinen Stall zu betreten. Es wird auch erzählt, daß keiner der drei Grooms, die damals das Tier mittels eines Lassos gefangen hatten, dabei seinen Körper berührt hätten. (Hier haben wir ein Zurückgreifen auf die einleitenden Betrachtungen von der ressemblance peu tangible, die eine reinkarnierte Seele mit einem wirklich lebenden Wesen besitzt.)

Die außergewöhnliche Intelligenz, der menschenähnliche Ausdruck des Tieres sind allgemein bekannt und gefürchtet; scheu weicht das Volk vor seinem bedeutungsvollen Stampfen zurück, und selbst der Baron wendet sich manchmal erbleichend vor den scharfen Blicken aus den ernstesten Augen des Kenners.

Alle Bedienten Mezengersteins nehmen einhellig an, daß der junge Edelmann sein Pferd leidenschaftlich liebt — alle bis auf einen kleinen und mißgestalteten Pagen, der aber ganz einflußlos ist. Er hat (if his ideas are worth mentioning at all) die Unverschämtheit, zu behaupten, daß Friedrich nie in den Sattel steige, ohne von einem kaum wahrnehmbaren Schauder befallen zu werden, während sein Antlitz nach der Rückkehr von seinen langen Ritten von einem boshaft-triumphierenden Lächeln verzerrt sei.<sup>1)</sup>

Dies bringt den Beweis, daß der Baron sehr wohl weiß, wer und was das Pferd eigentlich ist, sich aber dem übermächtigen Willen des dämonischen Rächers nicht entziehen kann.

Eines Nachts erwacht Mezengerstein aus schwerem

Schlummer, geht gleich einem Schlafwandler in den Hof hinunter, sattelt sein Roß und sprengt in rasender Hast in den Wald hinaus. Während man noch seine Rückkehr erwartet, verbreitet sich plötzlich in seinem Palast ein ungeheures und unbezähmbares Feuer. Da alle Lösversuche sich als fruchtlos erweisen, steht die Nachbarschaft in stummer, regungsloser Bewunderung herum. Auf einmal sieht man das unheimliche Roß, "bearing an unbonneted and discorded rider", in rasenden Sätzen die lange Allee, welche vom Walde zum Haupteingang des Palastes führt, heransprengen.

The career of the horsemen was indisputably, on his own part, uncontrollable. The agony of his countenance, the convulsive struggle of his frame, gave evidence of superhuman exertion: but no sound, save a solitary shriek, escaped from his lacerated lips, which were bitten through and through in the intensity of terror.<sup>1)</sup>

Ehe es jemand aufhalten kann, jagt das Tier mit seinem widerstandslosen Reiter die Stufen zum Palaste hinauf und verschwindet in den Flammen, welche sich sofort danach beruhigen: —

The fury of the tempest immediately died away, and a dead calm sullenly succeeded. A white flame still enveloped the building like a shroud, and, streaming far away into the quiet atmosphere, shot forth a glare of preternatural light; while a cloud of smoke settled heavily over the battlements in the distinct colossal figure of — A HORSE.<sup>2)</sup>

So hat sich der Fluch der alten Gräfin erfüllt: Metzengerstein *war* zu Haus, als er nicht zu Haus sein wollte, und er *ist* geritten, als er nicht zu reiten wünschte — die "unmeaning words" hatten einen tiefen und furchtbaren Sinn . . .

Über Stil und Technik dieser Erzählung habe ich mich schon zu Anfang des Kapitels verbreitet.

Eine Ableitung von METZENGERSTEIN aus einer andern Erzählung habe ich nicht ermitteln können; sie wird auch von niemandem behauptet; sogar Wächtler, der eine große Anzahl mehr oder weniger treffender Parallelen anführt, hält keine von diesen für schlagend genug, um eine Abhängigkeit daraus zu folgern. Auf seinen grundlegenden Irrtum in der Auffassung des Wunderbaren in diesen Erzählungen habe ich bereits (Anm. 1 zu S. 73) aufmerksam gemacht; was die weiter von ihm angegebenen Werke betrifft, so glaube ich, daß man Hoffmanns „Sängerkrieg auf der Wartburg“ nicht als Parallele heranziehen kann; es handelt sich dort um *Alraunen*, die doch wohl in ein anderes Gebiet gehören; und „Rat Krespel“ möchte ich lieber zu THE OVAL PORTRAIT stellen (siehe dort). Tiecks „Ritter Blaubart“ aber hat in der Tat viel Ähnlichkeit mit unserm Dessin — abgesehen natürlich von dem Seelenwanderungsglauben! — und wenn das Palais Metzengerstein *nicht* abbrennen würde, so könnte man vermuten, daß das Pferd, wie die Gestalten der Tapete im „Blaubart“, nach Vollzug der Rache wieder auf seinen alten Platz zurückkehren würde.

Die Beseelung der Tiere mit menschlichen Gedanken hat schon Bjurman als allgemeinromantisch bezeichnet. Er führt zum Vergleich das Streitross in Fouqués „Zauberring“ und das Pferd in d'Israelis VIVIAN GREY an<sup>1)</sup>. Natürlich handelt es sich hier um *wirkliche* Tiere.

Das Motiv von den feindlichen Familien ist m. E. zu allgemein verbreitet, als daß man, wie Wächtler das tut, da irgendeine bestimmte Erzählung zum Vergleich heranziehen könnte.

Ich habe außer den bereits angeführten Parallelen unabhängig von Wächtler und Bjurman noch einige andere entdeckt, die vielleicht ebensogut am Platze sind. In Hoffmanns „Artushof“ betrachtet der Held angelegentlichst die Gestalten eines ernststen Mannes und eines schönen Jünglings, die auf dem Zuge im Artushof abgebildet sind: —

So geschah es . . . daß, anstatt den Aviso zu schreiben, er immer nur das wundersame Bild anschaute und gedankenlos mit der Feder auf dem Papier herumkritzelte. Das mochte schon einige Zeit gedauert haben, als . . . ihn jemand hinterwärts auf die Schulter klopfte und mit dumpfer Stimme rief: „Gut, — recht gut! — so lieb' ich's, das kann was werden!“ — Traugott kehrte sich, aus dem Traum erwachend, rasch um, aber es traf ihn wie ein Blitzstrahl — Staunen und Schrecken machten ihn sprachlos. *Er starrte hinein in das Gesicht des düsteren Mannes, der vor ihm abgebildet. Dieser war es, der jene Worte sprach, und neben ihm stand der zarte, wunderschöne Jüngling und lächelte ihn an . . .* <sup>2)</sup>

Eine alte, unheilvolle Prophezeiung findet sich auch im CASTLE OF OTRANTO, dessen Schluß eine wirklich frappante Ähnlichkeit mit METZENGERSTEIN ebenso wie mit der entsprechenden Stelle in THE BLACK CAT und bis zu einem gewissen Grade auch mit THE FALL OF THE HOUSE OF USHER aufweist.

The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso,<sup>1)</sup> dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins . . . and . . . accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards Heaven.<sup>2)</sup>

Das Dämonische, das oft gerade in Pferden liegt, hat schon Swedenborg erkannt. Er schreibt:

Die Geister des Jupiter haben vor den Pferden eine angeborene oder natürliche Furcht . . . Ein Pferd bedeutet in dem geistlichen Sinne etwas Intellektuelles, das aus den wissenschaftlichen Dingen gebildet worden, und weil sie das Intellektuelle durch die Wissenschaften auszubessern sich scheuen, so kommt daher der Einfluß der Furcht.<sup>3)</sup>

Und Poe selbst sagt in PINAKIDIA<sup>4)</sup>:

A horse is often seen on ancient sepulchral monuments. Caylus quotes a passage from Passeri "de animae transvectione" implying that the horse designates the passage of the soul to Elysium.

## Kapitel VIII.

### LIGEIA (1838).

Das Thema von LIGEIA ist dasselbe wie das von MORELLA; aber es ist bis zur Vollendung weitergeführt, sowohl was die Methode als was die Entwicklung angeht.

Wie Morella, so lernt der Erzähler auch Ligeia durch Zufall kennen, und wie jene, so ist auch sie von tausend Geheimnissen umgeben. Er weiß nicht, wie, wann und wo er sie zuerst sah; er erinnert sich nur dunkel einer altertümlichen großen Stadt am Rhein, wo er sie häufig traf, und daran, daß sie aus einem alten, vornehmen Geschlecht stammt. Sie trägt, wie sämtliche Frauengestalten Poes, die Züge Birginiens: — sie ist groß, schlank, ätherisch, elastisch; ihre Stimme ist leise und süß; ihr Antlitz gleicht dem Glanz eines Opiumtraums, der phantastischen Göttlichkeit einer lustigen Vision. Ihre Züge sind nicht regelmäßig, aber sie zeigen jene strangeness, die nach Bacon das Haupterfordernis für eine exquisite beauty ist — ohne daß ihr Gemahl entdecken kann, wo diese strangeness liegt — weder auf der elfenbeinernen Stirn, noch in den rabenschwarzen Locken, noch in der edelgeschwungenen Nase, noch in dem

süßen Mund mit den reizenden Grübchen und den glänzenden Zähnen, noch in dem vollen griechischen Sinn vermag er irgendetwas Seltsames zu entdecken.

Aber vielleicht lag das Geheimnis in ihren schwarzen, glänzenden Augen, die größer und voller waren als die einer Gazelle. Doch nur in seltenen Momenten kommt diese strangeness deutlich zum Durchbruch. In solchen Augenblicken ist ihre Schönheit übernatürlich. Im Ausdruck allein liegt das Wunder. Und nun gerät der Dichter in eine fast mystische Verzückung; und er vergleicht die Augen mit den Zwillingsternen der Leda und sucht den Leser durch Analogien aus der irdischen Welt das geheimnisvolle Gefühl, das sie in ihm erregen, verständlich zu machen:

I recognized it . . . sometimes in the survey of a rapidly-growing vine — in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glance of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven . . . in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds of stringed instruments, and not unfrequently by passages from books . . . I well remember something in a volume of Joseph Glanvill, which . . . never failed to inspire me with the sentiment: — “And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield him to the

angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will." 1)

Ligeias Charakter ähnelt diesem will which dieth not: ihre Gedanken, ihre Handlungen, ihre Worte sind von einer Gewalt, die Zeugnis ablegt von der mächtigen und leidenschaftlichen Willenskraft, welche in diesem zarten und äußerlich so ruhigen Wesen lebt.

Ihr Wissen, ob philosophisch, mathematisch oder philologisch, ist ungeheuer — so ungeheuer, daß ihr Gatte sich willig ihrer Leitung überläßt, um auf unbetretenen Pfaden zur Weisheit zu gelangen — einer Weisheit, die zu kostbar ist, um nicht verboten zu sein.

Aber ach — plötzlich wird der Glanz der Augen Ligeias zu einem unnatürlich feurigen Flimmern: — ihre bleichen Finger nehmen die durchscheinendwächserne Farbe des Grabes an: — und die blauen Adern auf der hohen Stirn schwellen und sinken ungestüm bei der geringsten Bewegung. Azrael hat seine Hand nach ihr ausgestreckt; aber erbittert kämpft sie mit ihm: — sie will leben — nur leben! — sie enthüllt in ihrer Todesangst dem Gatten die ganze heiße, brennende Leidenschaft, die sie für ihn hegt, und die sie ihm bisher keusch verschwiegen; sie dichtet ein Lied vom Tode: — ein gräßliches, hysterisches Lied, das ihr ganzes furchtbares Grauen vor dem Zerstörer kundtut — dem Zerstörer, der für sie nicht der sanfte Genius mit der umgekehrten Fackel ist, sondern der ekle, blutrote Wurm, der die Mimen des Welttheaters, die Menschen — bloße Marionetten

in den Händen des Schicksals — unter dem Wehklagen der ohnmächtig zuschauenden Engel verschlingt.

Und als er ihr das Gedicht auf ihre Bitten vorliest, da springt sie in namenlosem Entsetzen auf und schreit:

“O God! O Divine Father! — shall these things be undeviatingly so? — shall this Conqueror be not once conquered? Are we not part and parcel in Thee? Who — who knoweth the mysteries of the will with its vigor? Man doth not yield him to the angels, *nor unto death utterly*, save only through the weakness of his feeble will.”<sup>1)</sup>

Und feierlich kehrt sie in ihr Sterbebett zurück und haucht ihre Seele aus. Aber selbst in ihrem letzten Seufzer ertönt noch einmal jenes stolze Wort: “Man doth not yield him to the angels, *nor unto death utterly*, save only through the weakness of his feeble will.“

Der bis in den Staub gebeugte Witwer zieht sich nach langen Irrfahrten in eine alte englische Abtei zurück. Er läßt das seltsame Gebäude äußerlich ganz unverändert, stattet es aber innen mit verschwenderischer, erotischer Pracht aus. Um seinen Schmerz zu betäuben, ergibt er sich dem Opium, und schließlich, „in einem Augenblick geistiger Umnachtung“, führt er die blonde, blauäugige Lady Rowena Trevanion of Tremaine heim. Schon in dieser kurzen Personalbeschreibung erkennt der Leser den ganzen Gegensatz zwischen Rowena und Ligeia: — Ligeia, die liebeglühende, leidenschaftliche, überirdische Frau

— Rowena, das kalte, berechnende, von keinerlei Rätselfn umgebene (man beachte die genaue und umständliche Mitteilung ihres Familiennamens), mit beiden Füßen in der Wirklichkeit stehende Mädchen.

Er weiß, sie liebt ihn nicht — sie fürchtet seine wilde, düstere Leidenschaft — ihre Eltern haben sie nur aus Geldgier mit ihm verkuppelt: — aber all das macht ihm nichts aus. Er selbst verabscheut sie mit einem geradezu dämonischen Haffe. Seine Erinnerung fliegt zurück zu Ligeia, zu ihrer Reinheit, ihrer Weisheit, ihrer leidenschaftlichen, vergötternden Liebe. Seine Seele brennt erst jetzt — nach ihrem Tode — in all der Glut, die Ligeia einst für ihn selbst empfand.

Im zweiten Monat ihrer Ehe erkrankt Rowena, und in ihren Fieberphantasien spricht sie von Lauten und Bewegungen, die sie peinigen; der Mann aber, der nichts davon vernimmt, schreibt das ihrem Leiden und der phantastischen Ausstattung des Schlafgemaches zu.

Hier erwacht sofort das Interesse und die Spannung des Lesers. Wir wissen sehr wohl, daß es Geräusche und Gesichte gibt, die nur den durch Veranlagung oder durch zeitweilige seelische Anomalien hellsehenden und hellhörenden Menschen wahrnehmbar sind — Phänomene, die für den gewöhnlichen Sterblichen, der sie nicht zu erkennen vermag, natürlich nur in der Einbildung oder in der gestörten Phantasie kranker Personen bestehen.

Nur langsam erholt sich die Lady, und schon nach

sehr kurzer Zeit tritt ein Rückfall ein, von dem sie nie ganz wiederhergestellt wird. Ihre Krankheit spottet der Kunst der Ärzte, und mit dem körperlichen Verfall schreitet ein seelischer Hand in Hand. Ihre Nerven sind fieberhaft erregt, und ihr unnatürlicher — oder übernatürlicher — Verfolgungswahn nimmt immer beängstigendere Formen an; immer häufiger spricht sie von jenen leisen Geräuschen, von jenen ungewöhnlichen Bewegungen; und zugleich mit dieser wiederholten Auspielung auf die geisterhaften Laute steigert sich die Angst des Lesers; immer mehr werden wir in jene beklommene Stimmung eingesponnen — und wir fühlen uns hier *nicht* heimisch, wie in SHADOW, sondern wir erzittern in qualvoller Angst. So werden wir immer weiter geführt — immer furchtbarer werden die Phänomene: —

Eines Nachts erwacht Rowena aus unruhigem Schlaf, den ihr Gatte, an ihrem Bette sitzend, halb ängstlich, halb entsetzt beobachtet hatte. Sie richtet sich etwas empor und spricht in leisem Flüsterton von Lauten, die sie gerade *jetzt* hört, von Bewegungen, die sie gerade *jetzt* sieht, ohne daß ihr Gatte etwas davon vernimmt. Da sie nahe daran ist, ohnmächtig zu werden, will er ihr etwas leichten Medizinalwein holen, aber da fallen ihm zwei seltsame Dinge auf:

I felt that some palpable although invisible object had passed lightly by my person; and I saw that there lay upon the golden carpet, in the very middle of the rich lustre thrown from the censer, a shadow — a faint, indefinite shadow of angelic aspect — such as

might be fancied for the shadow of a shade. But I was wild with the excitement of an immoderate dose of opium, and heeded these things but little, nor spoke of them to Rowena.<sup>1)</sup>

Jetzt wissen wir vollends nicht mehr, wie wir uns die Geheimnisse erklären sollen; erst treten Erscheinungen auf, die nur der Kranken Frau vernehmbar sind, — und das ist verständlich, denn gerade Kranke und Sterbende verfügen oft über besonders empfindliche Sinne — diesmal aber bemerkt nur der *Mann* derartige Phänomene; allerdings ist auch er krank, überreizt durch unmäßigen Opiumgebrauch; doch Rowena ist noch kränker, ist eine Sterbende — und sie sollte diese erschreckenden Dinge nicht bemerkt haben? Freilich läßt der Mann die Möglichkeit offen, daß es sich bei ihm nur um Halluzinationen handelt — aber das glaubt ihm kein Mensch. Wir wissen, daß irgendeine übernatürliche Macht — von einer *Person* können wir noch nicht sprechen, weil uns vorläufig jeder Anhaltspunkt fehlt — sich irgendwie bemerkbar macht. Der Schatten erinnert uns — nachdem wir SHADOW gelesen haben — an eine abgeschiedene Seele, und wir vermuten da natürlich Ligeia: — aber wir *wissen* noch nicht im geringsten, ob und warum es wirklich Ligeia ist. Wir werden sehen, daß der Dichter uns bis zum Schluß der Geschichte im Ungewissen läßt; unsere Ahnungen erweisen sich im Laufe der Zeit als immer wahrscheinlicher, aber es fehlt ihnen die Sicherheit. Bis zum letzten Satz wird die

Spannung fortdauernd gesteigert: — und gerade dadurch ist die Wirkung besonders stark und suggestiv.

Der Gatte holt nun den Wein und hält Rowena einen gefüllten Pokal an die Lippen. Sie hat sich inzwischen etwas erholt und nimmt ihm den Becher aus der Hand, während er sie gespannt beobachtet.

It was then that I became distinctly aware of a gentle footfall upon the carpet, and near the couch; and in a second thereafter, as Rowena was in the act of raising the wine to her lips, I saw, or may have dreamed that I saw, fall within the goblet, as if from some invisible spring in the . . . room, three or four large drops of a brilliant and ruby colored fluid. If this I saw, — not so Rowena. She swallowed the wine unhesitatingly, and I forbore to speak to her of a circumstance which must, after all, I considered, have been but the suggestion of a vivid imagination, rendered morbidly active by the terror of the lady, by the opium, and by the hour.<sup>1)</sup>

Unmittelbar nachdem aber verschlimmert sich das Befinden Rowenas so sehr, daß sie bereits drei Tage nachher eine Leiche ist . . .

Wir wissen nun, daß die dunkle Nacht — vielleicht, aber vorläufig nur vielleicht, Ligeia — auf geheimnisvolle Weise die Lady aus dem Wege geschafft hat. Immer unheimlicher werden uns das bizarre Zimmer, die starre, marmorkalte Leiche und der seelisch und körperlich zerrüttete, von wilden Opiumvisionen heimgesuchte<sup>2)</sup> Mann an ihrem Lager. Den seltsamen Schatten, der ihn neulich so sehr erschreckte, vermag

er nicht mehr zu entdecken: — unwillkürlich atmet er erleichtert auf und richtet den Blick auf den entseelten Körper neben sich. Und indem er immer an Ligeia denkt, versinkt er in einem träumerischen Zustand.

It might have been midnight, or perhaps earlier, or later, for I had taken no note of time<sup>1)</sup>, when a sob, low, gentle, but very distinct, startled me from my revery. — I *felt* that it came from the . . . bed of death. I listened in an agony of superstitious terror — but there was no repetition of the sound. I strained my vision to detect any motion in the corpse — but there was not the slightest perceptible. Yet I could not have been deceived. I *had* heard the noise, however faint . . .<sup>2)</sup>

Welches Gräßliche bereitet sich nun schon wieder vor? Ist die Lady nur scheinot? Wird sie sich wieder erholen, und, wenn ja, auf die Dauer? Wie soll sich dann das Zusammenleben zwischen diesen beiden so verschiedenen und sich so sehr hassenden Menschen gestalten? Diese bangen Fragen bestürmen den Leser, und atemlos verfolgt er den weiteren Verlauf der Erzählung.

Der Mann hat sich nicht getäuscht: — Rowena lebt — oder scheint wenigstens zu leben. Denn die bleichen Wangen, die eingesunkenen Augenlider füllen sich mit einem schwachen Rot — der Gatte bemüht sich, nachdem er den ersten Schrecken überstanden, Wiederbelebungsversuche anzustellen — aber nach kurzer Zeit tritt ein Rückfall ein; doppelt starr, doppelt

grauenhaft liegt die Tote da. Und dieselbe Szene wiederholt sich unzählige Male; die ganze Nacht durch; jedesmal werden die Versuche Rowenas, gegen den Tod anzukämpfen, energischer — aber jedesmal auch wird der Rückfall furchtbarer, und nach jedem Rückfall ist die persönliche Erscheinung der Leiche bis zur Unkenntlichkeit verändert.

Endlich scheint Rowena mit einem besonderen Kraftaufwand den Tod endgültig besiegen zu wollen. Der Körper richtet sich auf, die Starre der Glieder löst sich, und plötzlich erhebt sich die Gestalt in ihren Leichentüchern vom Lager und schwebt, einer Somnambulen gleich, geschlossenen Auges und schwankenden Schrittes bis in die Mitte des Zimmers hinein. Und trotz des entsetzlichen, trotz des furchtbaren Anblicks zittert der Mann nicht, denn Aussehen — Haltung — Bewegung der Gestalt — alles erregt in ihm Vorstellungen, die ihn durch ihre bleierne Wucht völlig lähmen. Kann dieses Wesen, das er da vor sich sieht, wirklich die *lebende* Rowena — ja kann es überhaupt Rowena sein?! Aber warum sollte denn nicht dieser Mund — diese rosigen Wangen — dieses Grübchenförmige — Rowena gehören? Doch — *war sie denn größer geworden* seit ihrer Krankheit? Dieser Gedanke bringt den Mann fast zum Wahnsinn. Mit einem Sprung ist er neben ihr. Sie schrickt zurück, und dadurch lösen sich die Binden um ihr Haupt: — ihr Haar fällt lang und dicht an ihr herab: — *es ist schwarz wie Ebenholz!* Und dann öffnen sich langsam die *Augen* der Erscheinung, und hier —

“Here then, at least,” I shrieked aloud,  
“can I never — can I never be mistaken —  
these are the full, and the black, and the  
wild eyes — of my lost love — of the lady  
— of the LADY LIGEIA.”<sup>1)</sup>

Jetzt erst ist uns das ganze Geheimnis offenbar:  
— Ligeia hat ihre Nebenbuhlerin getötet — nicht  
Rowena war scheinot, sondern Ligeias allmächtiger  
Wille hat den entseelten Leichnam der Rivalin in Besitz  
genommen, um sich dem Gatten in all ihrer Herrlich-  
keit zu manifestieren.

. . . Auch LIGEIA ist den verschiedenen Deutungs-  
versuchen unterworfen worden<sup>2)</sup>; dabei hätte man es  
so leicht gehabt, die einzig richtige Auslegung kennen-  
zulernen: — es besteht nämlich gerade über LIGEIA  
ein Briefwechsel zwischen Poe und Cooke. Dieser  
schrieb dem Dichter am 16. September 1839:

As to Ligeia, . . . I think it very fine . . .  
I of course “took” your “idea” throughout.  
The whole piece is but a sermon from the  
text of “Joseph Glanvil” which you cap it  
with — and *your intent is to tell a tale of  
the “mighty will” contending with and fi-  
nally vanquishing Death.*<sup>3)</sup>

Er macht dann Vorschläge zur Verbesserung des  
Schlusses; er wünscht nämlich, daß die Wandlung  
Rowenas nicht plötzlich, sondern allmählich, im Laufe  
der Zeit, erfolgen solle.

Die Antwort Poes lautet:

Touching Ligeia, you are right — all right  
— throughout.<sup>4)</sup> The *gradual* perception that  
Ligeia lives again in the person of Rowena

is a far loftier and more thrilling idea than the one I have embodied . . . And this idea was mine — had I never written before and should have adopted it — but then there is MORELLA. Do you remember there the *gradual* conviction . . . of the parent that the spirit of the first Morella tenants the person of the second? It was necessary, since MORELLA was written, to modify LIGEIA . . . One point I have not fully carried out — I should have intimated that the *will* did not perfect its intention<sup>1)</sup> — there should have been a relapse — a final one — and Ligeia . . . should be at length entombed as Rowena — the bodily alterations having gradually faded away.<sup>2)</sup>

Über die Stimmung, in der LIGEIA entstanden, gibt uns eine Stelle in dem schon für MORELLA herangezogenen Brief Poes vom 4. Januar 1848 Aufschluß:

Six years ago, a wife, whom I loved as no man ever loved before, ruptured a blood-vessel in singing. Her life was despaired of, I took leave of her forever, and underwent all agonies of her death. She recovered partially, and I again hoped. At the end of the year, the vessel broke again. I went through precisely the same scene . . . Then again — again — and even once again, at varying intervals. Each time I felt all the agonies of her death . . .<sup>3)</sup>

Hier haben wir genau dieselbe Situation wie in der Sterbeszene Rowenas; mit prophetischem Blick hat also auch hier der Dichter das Schicksal seiner Frau jahrelang vorausgahnt.

Es besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen MORELLA und LIGEIA insofern, als Morella nur als lebendes Wesen — nämlich in ihrer ersten und zweiten Inkarnation — existiert, während Ligeias Seele oder Geist längere Zeit von außen her des öfteren störend in das Leben ihres Gatten und ihrer Nachfolgerin eingreift und nach dem Tode Rowenas nach und nach deren Körper in Besitz nimmt. Wir haben es also, im Gegensatz zu MORELLA, mit *spiritistischen* Phänomenen zu tun — freilich von subtilster Art; alles Aufdringliche, alles Unwahrscheinliche, aller Kitsch ist ängstlich vermieden; vergebens suchen wir nach den in schwarze Gewänder gehüllten Skeletten, den Knochenhänden, den blutigen Schädeln der school of terror.

Wir bewegen uns hier auf den Bahnen der Okkultisten aller Zeiten. Ligeia behält nach ihrem Tode Willen und Empfindung; dieselben Gefühle, die sie im Leben hegte, beherrschen sie auch im Jenseits. Derartige Ansichten äußert schon Agrippa in seiner OCCULTA PHILOSOPHIA:

Eine . . . Seele wird bald von Sehnsucht nach . . . dem, was sie einst im Leben geliebt hatte, gequält, ohne es je erlangen zu können; wenn sie glaubt, beinahe das Ziel ihrer Sehnsucht erreicht zu haben, so wird sie von den Dämonen zu noch ärgeren Qualen wieder fortgerissen.<sup>1)</sup>

Paracelsus sagt:

Ist des Menschen Gewohnheit gewesen, an den und den Ort zu gehen, so behält der siderische Geist dieselbe Gewohnheit bei . . .<sup>2)</sup>

Jakob Böhme, der Vorläufer Swedenborgs, schreibt:

So nun der Leib zerbricht und stirbt, so behält die Seele ihr Bildnis als ihren Willensgeist . . . Was sie allhier liebte und ihr Schatz gewesen, und darin der Willensgeist einging, nach demselben figurirt sich nun auch die seelische Bildnis. <sup>1)</sup>

In Swedenborgs „Himmel und Hölle“ heißt es:

Jedlicher Mensch findet nach dem Tode seine Grundneigung oder herrschende Liebe wieder; sie verlischt in Ewigkeit nicht, weil des Menschen Geist ganz . . . die äußere Gestalt seiner Liebe ist, welche seiner inneren Gestalt, der Gestalt seines Gemüts, vollkommen entspricht . . . <sup>2)</sup>

Und Carl du Prel meint:

Das transzendente Subjekt läßt beim Übergang in den zellenlosen Zustand nicht nur keine alten Bewußtseinsinhalte fallen, sondern erwirbt noch neue hinzu, wobei es das Bewußtsein seiner Identität in der jetzigen Existenz mit seiner irdischen Erscheinung besitzt . . . Wie es Menschen gibt, die schon im Diesseits das Jenseits antizipieren und das Leben mit Rücksicht darauf einrichten, so wird es jenseitige Wesen geben, die nach dem Diesseits zurücktrachten, dem sie noch nicht ganz abgestorben sind . . . Intensive Wünsche, die unser Leben gefärbt haben, werden mit dem Tode noch nicht aus unserm Bewußtsein schwinden, und was uns im letzten Augenblick als Liebe, Haß, Reue beseelt, wird auch nach dem Tode seine Befriedigung suchen . . . Die Wünsche der Sterbenden sind auch die Wünsche der Gestorbenen, und was wir im Leben unvollendet gelassen, wenn uns der Tod überrascht hat,

werden wir nachzuholen wünschen, falls uns ein heftiger Drang dazu beseelt. <sup>1)</sup>

Auch die Romantiker glaubten an die Fortdauer des individuellen Prinzips nach dem Tode. Man nahm als sehr wohl möglich an, daß die Toten sich mit den Menschen in Verbindung setzen könnten <sup>2)</sup>; der Tod wurde nicht als unbedingte Selbstverständlichkeit angesehen, z. B. sagte Ringseis: „Der Tod ist nicht natürlich, er kommt nur bei allen vor“ <sup>3)</sup>, und Reil meinte, das Sterben sei nicht als notwendig nachzuweisen <sup>4)</sup>.

Die Inbesitznahme fremder Körper hat Baader als durchaus möglich angesehen. Er führt einmal an, „daß, wer nur des Geistes genug in sich hätte, um ihn auch in fremde Leiber spedieren zu können, diese Leiber von innen heraus bewegen würde, wie seine eigenen“ <sup>5)</sup>.

Es soll hier nicht behauptet werden, daß diese romantischen Ärzte und Philosophen Poe beeinflusst haben, sondern nur auf die Ähnlichkeit in den Anschauungen hingewiesen werden. Der Einfluß Swedenborgs und seiner Gesinnungsgenossen ist dagegen unverkennbar.

Eine Quelle für LIGEIA konnte ich ebensowenig wie für MORELLA ermitteln.

## Kapitel IX.

# THE FALL OF THE HOUSE OF USHER (1839).

Man hat diese Novelle die am meisten romantische unter allen Erzählungen Poes genannt<sup>1)</sup>, und in der That findet sich kaum ein anderes Werk unseres Dichters, wo wir eine derartige Häufung romantischer Motive finden. Man ist manchmal versucht, diese Häufung peinlich zu empfinden, ein Zuviel an Gräßlichem, Schauerlichem zu entdecken, das zwar nicht gerade aufdringlich wirkt, aber doch sich unangenehm bemerkbar macht: — es wird eben den Nerven des Lesers zu viel zugemutet. Doch täuscht die wundervolle Sprache und die Erwägung, daß all diese Elemente bei der Art des Themas, das der Dichter nun einmal gewählt hat, vielleicht unentbehrlich sind, immer wieder darüber hinweg.

Eine Analyse des Werkes ist schwer, weil es tatsächlich fast auf jedes Wort ankommt. Auch hier erzählt ein Fremder, nicht der Held selbst — aber der Typus der Erzählung gleicht dem von THE ASSIGNATION, nicht dem von METZENGER-STEIN; der Erzähler ist ein Freund des Helden, und, wie wir sehen werden, ebenfalls ein zum min-

besten sehr nervöser, sensibler, Stimmungen leicht zugänglicher Mensch. Nie kommen wir zum Aufatmen; vom ersten Satz an werden wir in eine niederdrückende Stimmung hineinversetzt: — es ist die Stimmung von LIGEIA; das seltsam Befreiende, das wir in SHADOW beobachten konnten, fehlt hier vollständig.

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in heaven, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy house of Usher.<sup>1)</sup>

Der düstere, neblige Herbsttag — die tief herabhängenden Wolken — die trostlose Einsamkeit der Gegend — die gespenstischen Schatten des Abends — das „melancholische“ Haus — dies alles dient dazu, dem Leser ein Bild vor Augen zu führen, so schaurig, daß er, wie unter dem Banne einer gräßlichen Vision, willenlos folgen muß, nur von Zeit zu Zeit aufgerüttelt durch noch entsetzlichere Szenen und Szenerien. Wenn so schon der Leser eine Beute der tiefsten Schwermut wird, so braucht man sich nicht zu wundern, daß den einsamen Reiter plötzlich ein Gefühl unerträglichen Grauens überkommt, das durch keinerlei poetische Freude an dem Seltsamen und Phantastischen des Anblicks gemildert wird. Das Haus mit seinen öden Mauern und leeren Fensterhöhlen, die zerfallenden Baumstämme im Garten er-

füllen ihn mit tiefer Niedergeschlagenheit; eine eisige, matte Traurigkeit überkommt ihn; er schwelgt ordentlich in diesen Schauergefühlen und bemüht sich, ihren Ursprung zu ergründen, ohne daß es ihm gelänge. Er kommt an einen schwarzen und unheimlichen Teich, der das Haus umgibt, und blickt hinab; aber mit noch größerem Schauer als zuvor erkennt er das getreue Spiegelbild des Rieds, der Bäume, des unheimlichen Gebäudes selbst . . .

Der Besitzer des Schlosses, Roderick Usher, ist ein Jugendfreund des Reiters, der, nachdem beide sich viele Jahre nicht gesehen haben, einer dringenden Einladung des Barons folgend, sich auf einige Zeit in jenem unheimlichen Hause aufzuhalten gedenkt. Usher entstammt einer uralten, von jeher als äußerst sensitiv bekannten Familie, deren künstlerische, besonders musikalische, Begabung allgemein gerühmt wird, und die sich in direkter Linie bis auf Roderick, den letzten seines Stammes, fortgepflanzt hat. Dadurch, daß der Familienbesitz sich immer vom Vater auf den Sohn vererbt hat, werden Schloß und Familie Usher in der ganzen Umgebung als ein zusammengehöriges Ganzes, das *Haus Usher*, empfunden. Vielleicht aus dieser Erwägung heraus — redet der Erzähler sich ein — kommt ihm ein seltsamer Gedanke, der ihm selbst absurd und lächerlich erscheint. Er bildet sich nämlich ein, daß eine eigentümliche, den toten Bäumen, den grauen Mauern und dem düsteren Teiche entstiegene Atmosphäre, die nichts mit der Himmelsluft gemein habe, das ganze Anwesen umgebe.

Diese Stelle beweist uns zweierlei: erstens, daß der Reiter — wie schon oben erwähnt — ein äußerst sensibler Mensch ist, zum andern, daß es mit dem Schloß nicht ganz geheuer ist. Wir glauben nicht den Erklärungen, durch die er sich selbst zu beruhigen sucht: — wir sehen an dieser Beobachtung durchaus nichts Lächerliches, sie scheint uns durchaus kein Traum, sondern eine furchtbare Wahrheit: — der Fluch der Jahrhunderte lastet auf diesem Hause, auf diesem Geschlechte, das schon zu lange auf dieser Erde weilt — längst alt — müde — zum Sterben müde — und so ist auch sein Wohnsitz: — die Steine der verwitternden, mit Pilzen übersäten Mauern wollen nicht mehr zusammenhalten; sie sehnen sich nach Ruhe; die morschen Bäume haben die Kraft und die Lust verloren, den Stürmen zu trotzen, sie wollen Schlaf — der düstere Teich ist zu einem schwarzen Morast geworden, der in seinem eigenen Schlamm erstickt — und alle hauchen sie ihren Schmerz, ihre Mattigkeit, ihre Todessehnsucht aus — und ihr Atem verdichtet sich zu mystischen Dünsten, die ihren verderblichen Einfluß auf Schicksal und Gemüt der Schloßbewohner ausüben — in ihrer Wirkung nur empfindsamen Menschen sichtbar und sie warnend: Seid auf der Hut, das Ende ist nah! Scheinbar steht das alte Gebäude noch trotz allem in ungebrochener Kraft: — aber seht nur jenen feinen Riß, der vom Dache bis zu den düsteren Wassern des Teiches im Zickzack an der ganzen Front herunterläuft! Seid auf der Hut!

Endlich gelangt der Reisende an das Haus; ein

Diener nimmt ihm sein Pferd ab, und ein Lakai führt ihn leisen Schrittes durch dunkle Korridore und gotische Zimmer zu seinem Herrn. Die Schilderung der Einrichtung entspricht ganz der in der gothic romance üblichen Art; doch wird hier all das Seltsame nur en passant erwähnt, ist nicht Selbstzweck wie dort, und dient so nur zur Vertiefung der Stimmung, ohne die Stimmung selbst zu erzeugen<sup>1)</sup>.

Auf der Treppe begegnet dem Gaste der Hausarzt. In seinen Zügen scheinen sich Gemeinheit und List zu mischen; verlegen grüßt er den Fremden.

Diese Stelle ist deshalb räthselhaft, weil sie für den Gang und die Motivation der Handlung eigentlich überflüssig ist und im Laufe der Erzählung keinerlei Konsequenzen zeitigt. Weiter unten kommt noch einmal eine derartige Andeutung, die uns veranlaßt, gegen die Ärzte des Hauses das schärfste Mißtrauen zu hegen; aber *warum* das der Fall ist, erfahren wir nicht. Entweder wollte Poe den Gedanken noch ausführen und hat daran vergessen, oder aber er hat die Sache, seiner Veranlagung gemäß, mit Absicht im unklaren gelassen, um einen neuen Reiz — den des ungelösten Rätsels — in die Geschichte hineinzutragen. Letztere Annahme hat mehr für sich; es ist kaum an eine Nachlässigkeit zu denken, da der Dichter seine Werke bei jedem Neudruck auf das Sorgsamste zu corrigieren pflegte.

Jetzt erst beginnt die eigentliche Geschichte. Fünf engbedruckte Seiten nimmt die Einleitung ein. Denjenigen aber, die dem Dichter etwa deshalb unöko-

nomische Raumverschwendung vorwerfen wollten, kann man entgegenhalten, daß diese scheinbar überflüssigen Stellen so viele Stimmungswerte enthalten, daß man sie nur ungern missen möchte.

In einem hohen Gemach mit vergitterten Spitzbogenfenstern, in dem ein purpurnes Halbdunkel herrscht, empfängt Roderick den Gast. Raum vermag dieser in dem geisterhaft bleichen Mann mit den scharfen Zügen und den übernatürlich glänzenden Augen seinen früheren Schulkameraden zu erkennen. Sein Wesen ist unausgeglichen, von hypernervöser Sprunghaftigkeit. Er klärt den Freund denn auch gleich über die Ursache seines absonderlichen Benehmens auf. Er ist ernsthaft krank: — er leidet an einem konstitutionellen Familienübel, gegen das es keine Heilung gibt; das heißt, eigentlich sei es nur eine nervöse Affektion, die sich zweifellos bald legen würde — fügt er unmittelbar darauf hinzu. Seine Sinne sind überempfindlich; nur die indifferentesten Nahrungsmittel, nur gedämpftes Licht, nur gewisse Töne von Saiteninstrumenten kann er ertragen; Blumenduft ist ihm ein Greuel; seine Kleider müssen aus ganz bestimmten Geweben gefertigt sein.

- Vor allem aber peinigt ihn eine grauenhafte Furcht, der er nicht enttrinnen kann. Nicht die zukünftigen Ereignisse, sondern deren Folgen fürchtet er; nicht die Gefahr selbst, sondern den Schrecken, den sie mit sich bringt.

Und in einem begegnet er sich mit seinem Freund: wie auf jenen, so übt auch auf ihn das Stammschloß

und seine Umgebung eine eigentümliche, nur noch viel furchtbarere Wirkung aus. Schon viele Jahre hat er sich nicht aus seinem Hause zu entfernen gewagt; er glaubt, daß die Form, die Bestandteile und die Umgebung des Schlosses seinen Geist und seinen Seelenzustand in unheilvoller Weise beeinflussen. Das gesamte Universum ist für ihn beseelt. Vor allem scheinen ihm die grauen Steine seines Hauses, die kleinen Pilze, die es überwuchern, die toten Bäume und das düstere Wasser ein ganz ausgeprägtes Seelenleben zu besitzen, was aus dem Vorhandensein jener eigenen, eigentümlichen Atmosphäre hervorzugehen scheine. Daher auch rühre der unheimliche Einfluß, den sie auf das Schicksal des Hauses Usher ausgeübt hätten, und der letzten Grundes ihn, Roderick, zu dem gemacht habe, was er jetzt sei.

Und noch ein viertes ist es, was seine körperliche und seelische Gesundheit untergräbt: Madeline, seine einzige, über alles geliebte Schwester, ist seit langem schwer krank. Ihr Leiden spottet aller ärztlichen Kunst. Eine zunehmende Entkräftung des ganzen Körpers, verbunden mit schweren kataleptischen Anfällen, reibt das zarte Wesen auf. Gerade am Abend der Ankunft des Freundes muß die Lady, die bisher tapfer der Krankheit Trotz geboten, ihren Widerstand als zwecklos erkennen — und es ist sicher, daß das Bett, das sie aufsuchte, ihr Sterbelager sein wird.

In den folgenden Tagen sucht der Freund die Melancholie Ushers dadurch zu lindern, daß er seine Gedanken möglichst ablenkt: sie malen, lesen und

musizieren zusammen — aber nur um so tiefer wird seine Schwermut — denn die Lieder, die er komponiert, sind Totenklagen; die Bilder, die er malt, sind die Abstraktionen schauerlicher Vorstellungen — heute würde man sie expressionistisch nennen — und die Bücher, die er liest, sind mystisch, grausig und phantastisch<sup>1)</sup>.

Die ganze Furcht vor dem Wahnsinn, die ihn beherrscht, drückt Usher in einer allegorischen Ballade aus: — der in einem blühenden Tal gelegene, von guten, heiteren Engeln bewohnte Palast des Königs Gedanke wird von ecklen, mißgestalteten Geschöpfen erstürmt, welche die lichten Geister vertreiben und fortan in dem verödeten Schloß ihr gespenstisches Wesen vollführen.

Eines Abends teilt Roderick dem Freunde mit, daß Madeline verschieden ist. Gleichzeitig äußert er die Absicht, die Leiche seiner Schwester vor ihrer Bestattung noch etwa vierzehn Tage lang in einem unterirdischen Gewölbe des Schlosses bewahren zu wollen. Die Gründe, die ihn dazu bewegen, bestehen in der ungewöhnlichen Krankheit der Toten, der schutzlosen und entfernten Lage der Familiengruft und —

certain obtrusive and eager inquiries on the part of her medical men . . . I will not deny that when I called to mind the sinister countenance of the person whom I met upon the staircase, on the day of my arrival at the house, I had no desire to oppose . . .<sup>2)</sup>

Hier haben wir abermals ein sehr scharfes Miß-

trauensvotum gegen die Ärzte der Lady. Wir haben oben bereits darauf hingewiesen. Beide Anspielungen zeitigen, wie gesagt, keinerlei weitere Konsequenzen. Sie sind aber nun einmal da, und wir müssen uns deshalb, so gut es geht, mit ihnen auseinandersetzen, wobei wir natürlich, da sich uns in der Folge gar keine Anhaltspunkte bieten, nur auf Vermutungen angewiesen sind.

Zwei Deutungsmöglichkeiten bieten sich uns: entweder Usher nimmt an, daß Madeline tot ist, und befürchtet irgendeinen leichenschänderischen Akt des Arztes — dazu paßt, daß er als Grund seiner Maßnahme u. a. die “remote and exposed situation of the burial-ground” angibt; oder er befürchtet (daß er es nicht genau weiß, geht aus dem Schluß hervor, wo er berichtet, erst die Bewegungen der Schwester im Sarge hätten ihm kundgetan, daß sie lebte), daß seine Schwester nur scheinbar, bzw. durch den Arzt betäubt ist, und daß jener die reiche Erbin entführen und so an sich fetten will — dazu paßt die Bemerkung von dem “unusual character of the malady of the deceased”. Oder sollte gar — was auch echt romantisch wäre — ein verbrecherischer Umgang zwischen den Geschwistern stattgefunden haben, dessen Folgen sich bei näheren “inquiries” zeigen würden? . . . Wieder haben wir hier, wie in THE ASSIGNATION, die Tatsache, daß die Gründe bzw. die Umstände dem Erzähler durchaus plausibel sind, daß aber der Leser im unklaren gelassen wird. Das erhöht natürlich den Reiz der Erzählung beträchtlich.

Madeline wird also in dem bezeichneten Gewölbe — einem engen, feuchten, ganz und gar mit Kupfer überkleideten und mit einer massiv eisernen Tür versehenen Raum — untergebracht. Der Sarg ist noch nicht zugeschraubt, und so sieht der Freund noch einmal das Antlitz der Toten an. Eine fast erschreckende Ähnlichkeit zwischen Bruder und Schwester fällt ihm auf, und Usher erzählt ihm in diesem Zusammenhang, daß Madeline seine Zwillingsschwester gewesen sei. Sie schrauben dann den Deckel fest und verlassen diesen Ort des Grauens.

Von nun an ist Ushers Wesen ganz auffallend verändert. Ruhelos, ohne Zweck und Ziel, durchstreift er die Gemächer. Sein Antlitz wird noch geisterhafter, seine Stimme vibriert wie im höchsten Entsetzen; der Glanz seiner Augen erlischt. Stundenlang sieht man ihn mit gespanntester Aufmerksamkeit ins Leere starren, wie wenn er auf Laute horche, die nicht hörbar sind. Sogar sein Gast wird von diesem unheimlichen Wesen angesteckt und leidet unter abergläubischen Wahnvorstellungen.

Eines Nachts — es mögen sieben oder acht Tage seit Madelines Beisetzung vergangen sein — wälzt sich der Erzähler, von gräßlichen Angsten gepeinigt, schlaflos auf seinem Lager. Draußen wütet ein furchtbarer Sturm: — aber furchtbarer sind gewisse leise und undeutliche Töne, die, wenn das Unwetter einen Augenblick ruhiger wird, irgendwoher laut werden. Schließlich hält er es nicht mehr im Bette aus, wirft sich in die Kleider und geht rasch im Zimmer hin

und her, um sich aus diesem kläglichen Zustande herauszureißen — als es plötzlich an seine Tür klopft und Roderick mit einer Lampe eintritt. Trotz seiner leichenhaften Blässe scheint er von einer Art wahnsinnigen Heiterkeit, und sein ganzes Gebaren deutet auf mühsam unterdrückte Hysterie. Indessen ist seine Gegenwart dem Freunde in seinen Ängsten immerhin ein Trost.

“And you have not seen it?” he said abruptly, after having stared about him for some moments in silence — “you have not then seen it? — but, stay! you shall.”<sup>1)</sup>

Der Leser ist jetzt in einer atemlosen Spannung; man erwartet irgendetwas Entsetzliches, das mit dem Tode Madelines, mit dem Halbwahnsinn Rodericks, mit dem *fall of the house of Usher* zusammenhängt — aber scheinbar ist die Lösung eine ganz einfache: — denn das, was der Freund sehen soll, ist weiter nichts als ein zwar wildes und gefährliches, doch immerhin natürliches Spiel der Elemente: Usher reißt das Fenster auf, und beide blicken auf ein schauerliches, aber zugleich furchtbar schönes Schauspiel: ein gewaltiger Wirbelwind tobt um das Schloß herum; die Wolken hängen so tief herab, daß sie auf die Türme zu drücken scheinen: nicht ein Schimmer vom Monde oder von den Sternen ist sichtbar. Die „Atmosphäre“ des Hauses aber schimmert in dem unheimlichen Glanz einer schwach leuchtenden und deutlich sichtbaren Ausstrahlung, die das Gebäude wie mit einem Leichentuch umhüllt.

Der Freund zieht Roderick vom Fenster fort und erklärt ihm diese beunruhigenden Vorgänge als elektrische Phänomene oder als Produkte der giftigen Ausdünstungen des Leiches. Es wird sich freilich später herausstellen, daß all diese Erscheinungen mit in den gigantischen Vernichtungsprozeß des Hauses Usher hineinverflochten sind: — Glieder einer grauenvollen Kette von Trauer und Schrecken und Tod.

Um Usher abzulenken, liest der Gast ihm eine alte Sage vor — und seltsam — all die ächzenden und krachenden Geräusche, die dort beschrieben werden, scheinen ihr Echo in dem unheimlichen Hause Usher zu finden: —

It appeared to me (although I at once concluded that my excited fancy had deceived me) — it appeared to me that, from some very remote portion of the mansion, there came, indistinctly, to my ears, what might have been, in its exact similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly) of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so particularly described. It was, beyond doubt, the coincidence alone which had arrested my attention; for, amid the rattling of the sashes of the casement, and the ordinary commingled noises of the storm, the sound, in itself, had nothing . . . which should have . . . disturbed me.<sup>1)</sup>

Der Leser, der schon seit langem nur mit Zittern und Zagen den ungeheuerlichen Begebenheiten dieser Geschichte gefolgt ist, und erst eben von unerklärlichen Geräuschen vernahm, ist jetzt um so ängstlicher ge-

worden, und die rationalistische Ausdeutung des Erzählers ist in ihrer Nüchternheit wahrlich nicht dazu angetan, ihn zu beruhigen; denn wir wissen, daß die Nerven des Erzählers selbst, der schon von Natur sensitiv ist, durch den Umgang mit Usher und die Erlebnisse in jenem Hause völlig zerrüttet und daher für, andern unbemerkbare, Einflüsse und Eindrücke besonders empfänglich sind. So erscheint uns seine Erklärung nur wie der ohnmächtige Versuch einer Selbsttäuschung.

Ein zweites Mal muß der Vorleser wiederum aufhören —

and now with a feeling of wild amazement — for there could be no doubt . . . that, in this instance, I did actually hear . . . a low and . . . distinct, but harsh, protracted, and most unusual screaming or grating sound — the exact counterpart of what my fancy had already conjured up for the dragon's unnatural shriek as described by the romancer.<sup>2)</sup>

Entsetzt durch dieses neue Zusammentreffen, beobachtet der Erzähler gespannt die Gestalt seines Freundes. Doch er ist nicht sicher, ob jener die seltsamen Laute vernommen; denn Rodericks ganze Haltung hat sich sonderbar verändert. Er scheint sich in einer Trance zu befinden. Er hat sich so herumgedreht, daß er mit dem Gesicht gegenüber der Tür sitzt. Sein Kopf ist auf die Brust herabgesunken; die Augen sind visionär geweitet; der ganze Körper wiegt sich in sanfter, aber gleichmäßiger Schwingung hin und her.

Und zum drittenmal — als in der Erzählung be-

schrieben wird, wie ein bronzener Schild mit furchtbarem Knall auf den silbernen Fußboden eines Palastes fällt — wird die Lektüre unterbrochen: —

I became aware of a distinct, hollow, metallic, and clangerous, yet apparently muffled reverberation.<sup>1)</sup>

Ganz aus der Fassung gebracht, springt er auf — aber Usher verharrt in der gleichen Haltung wie zuvor.

But, as I placed my hand upon his shoulder, there came a throng shudder over his whole person; a sickly smile quivered about his lips; and I saw that he spoke in a low, hurried and gibbering murmur as if unconscious of my presence. Bending closely over him, I at length drank in the hideous import of his words.

“Not hear it? — yes, I hear it, and *have* heard it. Long — long — long — many minutes, many hours, many days, have I heard it — yet I dared not — oh, pity me, miserable wretch that I am! — I dared not — I *dared* not speak! *We have put her living in the tomb!* Said I not that my senses were acute? I *now* tell you that I heard her first feeble movements in the hollow coffin. I heard them — many, many days ago — yet I dared not — *I dared not speak!* And now — to-night — Ethelred — ha! ha! — the breaking of the hermit’s door, and the death of the dragon, and the clangour of the shield! — say, rather, the rending of her coffin, and the grating of the iron hinges of her prison, and her

struggles within the coppered archway of the vault! Oh whither shall I flee? Will she not be here anon? Is she not hurrying to upbraid me for my haste? Have I not heard her footstep on the stair? Do I not distinguish that heavy and horrible beating of her heart? **MADMAN!**" here he sprang furiously to his feet, and shrieked out his syllables, as if in the effort he were giving up his soul — **"MADMAN! I TELL YOU THAT SHE NOW STANDS WITHOUT THE DOOR!"** <sup>1)</sup>

Ich habe diese Stelle ausführlich gebracht, um die grandiose Technik, die durch jede indirekte Wiedergabe nur unvollkommen anschaulich gemacht werden könnte, ins rechte Licht zu rücken. Es ist hier ein Höhepunkt grausiger Furchtbarkeit erreicht worden, den ich noch bei keinem andern Autor entdecken konnte. Jedes Wort des Lobes ist überflüssig; die Stelle wirkt unmittelbar durch sich selbst. Es ist bezeichnend, daß dies eine der wenigen Stellen ist, wo Poe die direkte Rede verwendet, er geht ihr meist immer aus dem Wege und gebraucht sie nur, um Höhepunkte der Handlung wiederzugeben, z. B. in **MORELLA** den Fluch der Sterbenden; in **SHADOW** die Antwort des Schattens; in **THE ASSIGNATION** die Schwannrede und die Entdeckung der „terrible truth“, usw.

. . . Und in demselben Augenblick öffnet sich die Tür, und die hohe Gestalt der Lady Madeline, in ihre blutbefleckten Leichentücher gehüllt, erscheint auf der Schwelle. Ihr abgezehrter Körper weist überall die Spuren eines mühevollen Kampfes auf. Kurze Zeit

bleibt sie wankend stehen — dann eilt sie mit einem jammervollen Schrei auf ihren Bruder zu. Ein Weilchen später ist sie eine Leiche — und Roderick stürzt mit ihr, ein Opfer des Entsetzens, das er durchgemacht, entseelt zu Boden.

Erschüttert flieht der Gast aus jenem „haunted palace“. Als er die Landstraße erreicht hat, schießt ein greller Schein über den Weg, und er wendet sich verwundert zurück. Es ist der blutige Vollmond, der jenen Zickzackriß beleuchtet. Während er noch hinstarrt, erweitert sich der Riß mit grauenhafter Geschwindigkeit — die gewaltigen Mauern bersten mit krachendem Dröhnen auseinander — und der schwarze See bedeckt mit seinen trüben Fluten für immer die Letzten vom Hause Usher . . .

Bei den in dieser Erzählung auftretenden okkulten Phänomenen handelt es sich nicht um *übersinnliche* Erscheinungen, sondern im Gegenteil um sehr sinnliche, nur von so feiner Reizstärke, daß sie bloß von besonders sensiblen Menschen wahrgenommen und daher von der Masse als „Wunder“ betrachtet werden; nämlich einmal um Hellsehen und -hören, zum andern um die Vorstellung von der Beseeltheit des gesamten Universums.

Hellsehen und Fernhören ist schon seit den ältesten Zeiten beobachtet worden. Es ist ja bekannt, daß Swedenborg im Jahre 1759 in Göteborg den großen Brand von Stockholm hellsehend wahrgenommen hat, und die erstaunlichen Leistungen der Schotten, Lappen und Schamanen auf diesem Gebiete werden seit langem

gerühmt. Theoretisch setzten sich mit dieser Frage besonders Hellenbach und du Prel auseinander. Hellenbach denkt sich

von allen Gegenständen von und nach allen Richtungen ausgehende schwingende unsichtbare Kraftlinien, welche die ganze Welt miteinander verbinden. Dieselben wahrzunehmen, ist ein Apparat nötig, der empfindlicher als unser Auge ist; diesen Apparat besitzen wir in der transzendenten Unterlage unseres Wesens, welche die von allem Seienden ausgehenden Schwingungen empfängt und analog dem Telephon oder der camera obscura in Auditionen oder Visionen umsetzt. Daß eine derartige Empfänglichkeit auch größtenteils von der Beschaffenheit unseres Organismus abhängig sein muß, . . . ergibt sich . . . aus dem in manchen Gegenden endemischen Vorkommen und der Erblichkeit des zweiten Gesichts.<sup>1)</sup>

Carl du Prel schreibt:

Es ist . . . gar nicht nötig, die Hellsehenden mit einem neuen sechsten Sinn auszurüsten; es genügt vollkommen die Annahme, daß bei ihnen die Empfindungschwelle des normalen Sinnes derart verlegt ist, daß sie für feinere Reizstärken empfindlich werden . . . undurchsichtige Körper können für sie durchsichtig sein, weil Ätherschwingungen alle Körper durchdringen . . .; also kann das Hellsehen sowohl bei geschlossenen Augenlidern stattfinden, als auch bei verdecktem Objekt . . . Weil . . . geringere Reizstärken durch größere ausgelöscht werden, so ist das normale Licht für Hellsehende störend . . . Sie erklären, im Finstern am besten zu sehen.

. . . Das zweite Gesicht . . . ist . . . ein Zustand des menschlichen Bewußtseins innerhalb des wachen Lebens. Ein Ereignis, das, oft in großer räumlicher Ferne, eben stattfindet . . ., wird vom Seher als gegenwärtiges Bild geschaut . . . Auch hier ist es eine Wirklichkeit, die sich trotz räumlicher oder zeitlicher Ferne anschaulich darstellt . . . Die Gesichte bleiben ganz in der Sphäre des gewöhnlichen . . . Lebens, sind nicht religiöser oder übersinnlicher Natur . . .

Die gewöhnliche Form des zweiten Gesichts ist . . . die, daß ein Ereignis bildlich gerade so geschaut wird, wie es in räumlicher Entfernung stattfindet . . .

Das zweite Gesicht tritt manchmal auch verbunden auf mit *Affektionen des Geschmacks oder Gehörs*, die aber auch *isoliert* erregt werden können.<sup>1)</sup>

Die Beseeltheit der Natur ist eine *conditio sine qua non* des *Ökultismus*.

Schon Campanella sagt in seiner *CIVITAS SOLIS*:

(sc. Solenses) asserunt . . . Mundum animal esse ingens. Nosque in eius ventre vivere sicuti vermes in ventre nostro.<sup>2)</sup>

Denselben Gedanken drückt er aus in *DE SENSU RERUM ET MAGIA*, wo es heißt:

Alles besitzt Empfindung . . . und deshalb empfinden die Elemente, ja das Weltall selbst . . . Die Lebewesen auf der Erde verhalten sich zu ihr wie die im Innern des Menschen lebenden Organismen zum Menschen selbst, dessen Intellekt, Willen und Empfindung sie nicht wahrnehmen, weil sie mit einer Sonderempfindung ausge-

stattet sind und an derjenigen des Menschen nicht teilnehmen.<sup>1)</sup>

Christian Thomasius schreibt:

Was aber die Aristotelicos betrifft, ist leicht zu erweisen, daß die Pflanzen, Steine und Mineralien nach ihrer Art auch eine Empfindlichkeit haben . . . Ich wundere mich vielmehr über dich, wie du den Bäumen und den Pflanzen nach deiner irrigen Meinung ein Leben ohne Geist, und den Tieren eine Empfindung ohne Geist hast zuschreiben können.<sup>2)</sup>

Den Romantikern vollends sind derartige Vorstellungen etwas ganz Selbstverständliches<sup>3)</sup>, und durch sie dürfte Poe hierin sehr beeinflusst worden sein, wenn man auch annehmen muß, daß diese Anschauungen doch schon durch Abstammung und Veranlagung von jeher in ihm vorhanden waren und wohl auch ohne äußere Einflüsse spontan zum Durchbruch gekommen wären.

Literarische Anklänge finden sich für diese Erzählung in überaus reichem Maße. Sie segelt, wie oben erwähnt, ganz im romantischen Fahrwasser, und daher entdeckt man in der Literatur der Schreckenschule und der Romantik überall Verwandtes.

So z. B. findet sich die Technik, die Gespräche fortwährend durch geisterhafte Geräusche zu unterbrechen, schon — freilich sehr plump! — im CASTLE OF OTRANTO, wo sich diese Laute allerdings nachher meistens als natürliche entpuppen:

“Bless me! what noise is that! . . .” “It is the wind,” said Matilda, “whistling through

the battlements in the tower above: you have heard it a thousand times." 1)

"Blessed Mary!" said Bianca, starting, "there is it again! dear madam, do you hear nothing? this castle is certainly haunted!" — "Peace!" said Matilda, "and listen! I did think I heard a voice — but it must be fancy; your terrors, I suppose, have infected me." "Indeed! indeed! madam," said Bianca, half weeping with agony, "I am sure I heard a voice!" 2)

Bjurman stellt gewisse Züge, vor allem die Beseelung der Materie, zu den MYSTERIES OF UDOLPHO:

Es ist . . . Mrs. Radcliffe . . . in . . . THE MYSTERIES OF UDOLPHO . . . wirklich gelungen, die Steine zu beseelen. Der gewaltige und düstere Schloßkomplex lebt . . . mit einem stärkeren Leben als die Menschen, deren Schicksal mit ihm in Verbindung steht. 3)

In Tiecks „Reise ins Blaue“ findet sich eine Parallele zum Motto unserer Erzählung. Es ist nicht unmöglich, daß diese Stelle den Dichter, der ja gerade in dieser Geschichte mitteilt, daß er jenes Werk gelesen habe, dazu angeregt hat, den bekannten Bérangerschen Vers als Motto zu wählen:

Ein alter Sängersmann . . . meinte, der gutgeartete Mensch sei mit seiner Harfe zu vergleichen, die ertöne, sowie eine Hand oder ein Finger nur sie anrühre, selbst der Hauch des Windes mache sie erklingen oder ein laut gesprochenes Wort. 4)

Eine auffallende Übereinstimmung mit THE FALL OF THE HOUSE OF USHER bieten Arnims

„Majoratsherren“<sup>1)</sup>. Es liegt aber insofern ein Unterschied zwischen Poes und Arnims Erzählung, als der Majoratsherr die Ermordung Esthers *nicht* durch *Hellsehen* beobachtet, sondern von seinem Fenster aus durch das gegenüberliegende Fenster der Jüdin tatsächlich Zeuge des Verbrechens ist, wenngleich er selbst auch nur zu träumen glaubt.

Zu Hoffmanns „Majorat“ möchte ich dagegen unsere Geschichte nicht stellen, wie das sonst<sup>2)</sup> geschehen ist. Die Übereinstimmungen sind m. E. zu allgemein, zu unbestimmt und zu wenig zahlreich, und beweisen nur, daß beide Novellen eben durchaus romantische Werke sind.

Ein Fall von wirklichem Hellsehen findet sich in Balzacs *PEAU DE CHAGRIN*:

Raphael sieht und hört alle Vorgänge am Spielstisch, obwohl ihm dies normalerweise nicht möglich sein könnte:

Je tournais le dos à la table . . . ; entre les deux joueurs et moi, il se trouvait une haie d'hommes, épaisse de quatre ou cinq rangées de causeurs; le bourdonnement des voix empêchait de distinguer le son de l'or qui se mêlait au bruit de l'orchestre; malgré tous ces obstacles, par un privilège accordé aux passions qui leur donne le pouvoir d'anéantir l'espace et le temps, j'entendais distinctement les paroles des deux joueurs, je connaissais leurs points, je savais celui des deux qui retournait le roi comme si j'eusse vu les cartes; enfin, à dix pas du jeu, je pâlisais de ses caprices.<sup>3)</sup>

Ein so subtiles Werk wie THE FALL OF THE HOUSE OF USHER ist natürlich nichts für die breite Masse. Kurz nach Erscheinen der Erzählung schrieb Heath dem Dichter:

I have read your article THE FALL OF THE HOUSE OF USHER with attention . . . but I . . . never could feel much interest in that class of compositions. I mean that I never could experience pleasure in reading tales of horror and mystery however much the narrative should be dignified by genius. They leave a painful and melancholy impression on my mind, and *I do not perceive their tendency to improve the heart.*

I have had a conversation with White . . . He is apprehensive . . . that THE FALL OF THE HOUSE OF USHER . . . is not such as would be acceptable to a large majority of his readers. He doubts whether the readers of the Messenger have much relish for tales of the German school . . ., and in this opinion I . . . am strongly inclined to concur. I doubt very much whether tales of the wild, improbable and terrible class, can ever be permanently popular in this country.<sup>1)</sup>

Der literarische Feinschmecker aber entdeckt in diesem Werke, selbst wenn es — shocking! — keine Moral hat, Quellen des edelsten und reinsten Genusses.

## Kapitel X.

### WILLIAM WILSON (1839).

Dieses Werk wird von den meisten Poeforschern<sup>1)</sup> als Allegorie angesehen; wäre es das wirklich, so käme es für uns natürlich nicht in Betracht. Diese Deutung hat sehr viel Verlockendes, da das Motto:

What say of it? what say of CONSCIENCE  
grim,  
That spectre in my path?

direkt darauf hinzuweisen scheint. Trotzdem glaube ich aber im folgenden den Beweis erbringen zu können, daß wir es hier in Wahrheit mit einer echt okkulten und sogar nach den okkultistischen Theorien durchaus im Bereich der Möglichkeit liegenden und oft tatsächlich beobachteten Erscheinung zu tun haben.

Ein von Geburt vornehmer, aber durch Verbrechen schlimmster Art vollkommen heruntergekommener Mensch enthüllt im Angesichte des Todes seine Frevel, von Sehnsucht nach der Sympathie oder dem Mitleid seiner Mitmenschen getrieben. Er meint, er sei in gewissem Maße der Sklave von Dingen jenseits des Menschlichen gewesen. Ein Verhängnis habe irgendwie über ihm gewaltet, und wenn auch alle Menschen der Versuchung widerstehen müßten, so sei doch noch

niemand so versucht worden, so zu Fall gekommen wie er. Dadurch wird, schon ehe die Beichte beginnt, eine Atmosphäre von Geheimnisvollem und Unheimlichem geschaffen; man spürt die eiserne Faust des Schicksals, die über dem Ganzen lastet, und man ist schon von vornherein versucht, alles zu verstehen, und so alles zu verzeihen; und diese Weichheit des Lesers wird fortwährend geschickt ausgenützt.

Der Held, der sich hier William Wilson nennt, ist in Wahrheit der Sproß eines alten, vornehmen Geschlechtes, dessen phantastische und leicht erregbare Art von jeher bekannt war, und sich auch bei ihm selbst schon seit frühester Kindheit bemerkbar machte. Der moderne Leser, der von jeder Wissenschaft ein wenig genippt hat, denkt nun mitleidig: „Also erblich belastet — daher nicht völlig zurechnungsfähig — *der arme Mann!*“ So wird Teilnahme erregt, die sich immer mehr steigert, wenn Wilson weiter berichtet, daß er den tollsten Launen und Leidenschaften untertan war, und daß schon seine Eltern charakter-schwach und ähnlichen Gebrechen unterworfen waren wie er selbst.

Seine Schulzeit verlebt er in einem altertümlichen Internat auf einem englischen Dorf. Das Feuer, der Enthusiasmus und die Herrschsucht seiner Jugend machen ihn bald zu einer Persönlichkeit unter den Schülern, und er beherrscht alle — mit *einer* Ausnahme. Diese Ausnahme ist ein Knabe, der — obwohl kein Verwandter — denselben Vor- und Zunamen trägt wie er selber.

Das erweckt natürlich sofort das Interesse des Lesers, der irgendwie an das Motto erinnert und daher ängstlich besorgt wird; aber der Erzähler weiß ihn geschickt wieder einzulullen, indem er sofort darauf hinweist, daß dieser Umstand nur wenig zu bedeuten habe, da sein Name so alltäglich sei, daß er sich sogar beim gemeinen Volke häufig fände.

Dieser Namensvetter allein rivalisiert mit ihm in den Klassenleistungen, im Sport und Spiel, und unterwirft sich nicht blindlings seinem Willen; das peinigt ihn umsomehr, als er im geheimen fühlt, daß jener ihm überlegen ist, und daß er selbst ihn fürchtet. Aber seltsam — diese Überlegenheit scheint niemandem außer ihm selbst aufzufallen; und der Widerstand und der Wettkampf des andern machen sich nie öffentlich, sondern nur im privaten Verkehr geltend. Und noch seltsamer — jener scheint ihn sogar zu lieben — eine Beobachtung, die ihm äußerst ungelegen und unwillkommen ist; denn es führt dazu, daß man die beiden Jungen, die auch noch dazu — freilich, wie der Erzähler beruhigend hinzufügt, nur ganz zufällig — an demselben Termin in die Schule eingetreten, ja, sogar am gleichen Tage geboren sind, für Brüder hält. Sie zanken sich dauernd; öffentlich gibt ihm sein Rivale immer recht; im geheimen aber fühlt er, daß er im Unrecht ist. Überhaupt kann er die seltsamen Empfindungen die er dem andern Wilson gegenüber hegt, kaum beschreiben; sie sind ihm selber ein Rätsel in ihrer bunten, eigenartigen Mischung von Erbitterung, Achtung, widerwilliger Anerkennung, Furcht und

Neugier. Dabei sind beide die unzertrennlichsten Spielgefährten. Die Angriffe, die Wilson gegen seinen Nebenbuhler zu richten pflegt, sind nicht direkt feindlicher Natur, sondern er spielt ihm, so oft er kann, einen Streich, der aber nicht immer gelingt, da vieles an der ruhigen Gelassenheit des andern abprallt. Nur *einen* schwachen Punkt kann er an ihm entdecken — und den nützt er natürlich weidlich aus: — der andere Wilson hat ein Kehlkopfleiden, das ihn verhindert, anders als ganz leise im Flüsterton zu sprechen.

Die Spannung wird immer größer, je mehr Ähnlichkeit der zweite Wilson mit dem ersten bekommt; Größe, Profil und Benehmen beider sind schon nahezu gleich, und das macht sich der andere zunutze, indem er ihn bewußt in Kleidung und Gebaren, ja sogar in der Stimme imitiert und es darin zu einer wahren Meisterschaft bringt, die jenen zur Verzweiflung bringt. Sein eigentümliches Wispern ist das treue Echo von Wilsons eigenen Worten — so genau trifft er den Tonfall. Merkwürdigerweise aber scheint niemand diese Imitation zu bemerken. Es liegt dem zweiten Wilson nichts daran, bei den Mitschülern Beifall zu ernten; im Gegenteil, er verbirgt seine Befriedigung lediglich unter einem diskreten, nur seinem Widerpart bemerkbaren, satirischen Lächeln. Dabei aber setzt er noch immer seine dem andern so widerwärtige Mentorrolle fort; er gibt ihm durch die Blume zu verstehen, was ihm frommt, und zu seinem Argern muß jener anerkennen, daß seine Ratschläge stets vernünftig und anständig sind. So spitzt sich das Verhältnis immer

mehr zu; und schließlich zieht sich der zweite Wilson zurück, da er den Groll und den Haß des Namensvetters gegen sich bemerkt.

Einmal gibt sich der andere, in großer Aufregung, ganz rückhaltslos: all seine Reserve fällt von ihm ab — und da muß Wilson eine seltsame Entdeckung machen: —

I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy — wild confused and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn . . . I could with difficulty shake off the belief of my having been acquainted with the being who stood before me, at some epoch very long ago — some point of the past even infinitively remote. The delusion, however, faded rapidly as it came . . .<sup>1)</sup>

Diese Stelle ist für uns vorläufig ein Rätsel. Wir fühlen hier irgendeinen geheimnisvollen Zusammenhang; aber wir können ihn nicht in die bisher besprochenen Phänomene einreihen. Die Anspielung auf die Bekanntschaft in einer unendlich fernen Vergangenheit ließe auf Seelenwanderung schließen, wenn nicht *beide* Wesen *gleichzeitig* lebten; daher könnte es sich vielleicht um *zwei* in ferner Vergangenheit verschwisterte Seelen handeln. Gerade das meteorartige Aufblitzen und Erlöschen dieser Erinnerung — für den Verfasser ein Grund, die Sache auf die leichte Achsel zu nehmen — gibt uns zu denken; denn dadurch

wird bezeugt, daß diese Erinnerung, die nur für einen Augenblick ans Tageslicht trat, im Unterbewußtsein schlummert und eben deshalb im wahren, inneren Leben des Helden fest verankert ist. Wir werden weiter unten sehen, daß dieser Schluß nicht stimmt; aber der Leser, der in der Lektüre Poes erst bis zu diesem Punkt vorgezungen ist, kann sich die Sache vorläufig noch nicht anders erklären, da das Hauptargument, die *Identität* zwischen den beiden Wilsons, noch nicht erwähnt ist. Jedenfalls ist der Leser aufs höchste gespannt, und so hat der Dichter abermals seinen Zweck erreicht.

Eines Nachts, gleich nach dem letzten Streit, steht Wilson auf und schleicht sich lautlos in die Kammer seines Rivalen, um diesem einen Streich zu spielen. Er findet ihn in tiefem Schläfe, schlägt die Vorhänge seines Bettes zurück und betrachtet beim Schein seiner Lampe die Züge des Schlummernden. Bei seinem Anblick durchkreuzen schreckliche Gedanken seine Seele. Seine Brust hebt und senkt sich stürmisch; seine Knie zittern.

Were these — *these* the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What *was* there about them to confound me in this manner? . . . Not thus he appeared — assuredly not *thus* — in . . . his waking hours. . . . Was it, in truth, within the bounds of human possibility, that *what I now saw* was the result, merely, of the habitual practice of his sarcastic imitation? <sup>1)</sup>

Hier haben wir zum erstenmal eine deutliche Betonung des übernatürlichen Zusammenhangs, wenngleich auch sie noch ebenso dunkel ist wie die oben erwähnte. Der Unterschied und zugleich der Fortschritt ist aber der, daß bei der ersten Andeutung eigentlich nur der *Leser* Verdacht schöpfte, hier aber der *Verfasser* selbst unzweideutig die furchtbare Wirklichkeit und Beweisraft jener beobachteten Identität, die unmöglich "within the bounds of human possibility" liegen kann, hervorhebt<sup>1)</sup>.

Wilson löscht erschauernd die Lampe, stiehlt sich leise aus dem Zimmer und flieht aus der Schule, um sie nie wieder zu betreten. Er geht als Student nach Eton und vergißt bei dem wüsten, ausschweifenden Leben dort bald jene seltsamen und beängstigenden Jugenderlebnisse. Eines Abends veranstaltet er mit einigen Kumpanen eine schamlose Orgie; als die ausgelassenheit ihren Höhepunkt erreicht hat, wird plötzlich Besuch gemeldet. In seiner Berauschtigkeit freut ihn diese Unterbrechung eher als daß sie ihn überrascht. Er taumelt ins Vestibül, wo der späte Gast ihn erwartet.

I became aware of the figure of a youth about my own height, and habited in a white kerseymere/morning frock, cut in the novel fashion of the one I myself wore at the moment. This the faint light enabled me to perceive; but the features of his face I could not distinguish. Upon my entering he strode hurriedly up to me, and, seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience,

whispered the words "William Wilson!" in my ear.<sup>1)</sup>

Sofort wird er nüchtern und von staunendem Entsetzen ergriffen — weniger durch den seltsamen Besuch und seine Warnung, als vielmehr durch die *Sprache* des Unheimlichen: — denn der Charakter und der Tonfall in diesen wenigen *geflüsterten* Worten rufen ihm tausend Erinnerungen aus längst vergangenen Tagen ins Gedächtnis. Ehe er aber richtig zur Besinnung kommt, ist der Fremde verschwunden.

Das Ereignis geht indes ziemlich spurlos an Wilson vorüber. Kurze Zeit nur macht er sich Gedanken über die Identität, das Woher und Wohin, die Ziele und Absichten des Fremden; aber er erfährt nur, daß jener wegen eines plötzlichen Unglücksfalles in seiner Familie das Internat am gleichen Tage wie er selbst verlassen hat. Dann geht er nach Orford, wo er eine so unsinnige Verschwendung treibt, daß er trotz seines überreichlichen Wechsels nicht auskommt und durch verwerfliche Praktiken seine Revenuen vermehren muß, wobei er sogar bis zum gewohnheitsmäßigen Falschspieler auf Kosten seiner Kommilitonen herabsinkt. Natürlich vermutet niemand in ihm einen solchen Hochstapler.

Ungehindert treibt er dieses Leben ungefähr zwei Jahre, als ein neugeadelter, schwerreicher Student nach Orford kommt, den Wilson sich als Opfer auserkieset. Er läßt ihn zuerst gewinnen und veranlaßt ihn daher zu immer höheren Einsätzen, außerdem macht er ihn betrunken; in diesem Zustand führt er durch falsches

Spiel seinen vollständigen Ruin herbei, denn es stellt sich heraus, daß jener nicht entfernt so reich ist, wie man angenommen.

Eine peinliche Stille entsteht, die plötzlich durch einen seltsamen Zwischenfall unterbrochen wird: die hohe Flügeltür wird mit einer solchen Heftigkeit aufgerissen, daß, "as if by magic", alle Kerzen im Zimmer erlöschen. Ihr letztes Zucken läßt gerade noch erkennen, daß ein ganz in einen Mantel gehüllter Mann eingetreten ist. Da die Dunkelheit vollständig ist, können die Anwesenden nur *fühlen*, daß er in ihrer Mitte weilt.

"Gentlemen," he said, in a low, distinct, and never-to-be-forgotten *whisper* which thrilled to the very marrow of my bones, "Gentlemen, I make no apology for this behaviour, because, in thus behaving, I am but fulfilling a duty. You are, beyond doubt, uninformed of the true character of the person who has to-night won at *écarté* a large sum . . . from Lord Glendinning. I will therefore put upon an expeditious . . . plan of obtaining this . . . information. Please to examine . . . the inner linings of the cuff of his left sleeve, and the several . . . pockets of his . . . morning wrapper." <sup>1)</sup>

Zum zweiten Male hat jener Unheimliche in Wilsons Leben eingegriffen, wie ein guter Geist, der ihn immer begleitet, und der jede schlechte Handlung seines Schütlings verhindert oder sühnt. Immer ist etwas Mysteriöses um ihn, er kommt und geht wie ein Schatten; immer ist er nur an seiner Stimme zu er-

kennen, denn merkwürdigerweise ist stets Dunkel oder Halbdunkel um ihn verbreitet: — in der Vestibülszene ist der äußerst schwache Schimmer der Morgendämmerung die einzige Beleuchtung, und in der Spielszene ist gar alles in tiefste Finsternis getaucht. Das hat auch symbolische Bedeutung: — damals war noch ein Rest von sittlichem Empfinden in Wilson; nun aber ist auch dieser versunken in dem schlammigen Pfuhl der Sünde.

Plötzlich, wie er gekommen, verschwindet der Eindringling. Wilson wird durchsucht; der Betrug wird entdeckt; man reicht ihm seinen Mantel, und er muß das Haus und die Stadt mit Schimpf und Schande verlassen. Trotz seiner tiefen Beschämung würde er vielleicht doch heftig geworden sein, wenn nicht seine Aufmerksamkeit durch eine sonderbare Beobachtung erregt worden wäre. Er bemerkt nämlich, als der Gastgeber ihm den Mantel, den er in der Nähe der Tür aufgehoben hat, reicht, daß er seinen eigenen Mantel bereits über dem Arm hat. Aber jener zweite Mantel ist das genaue Gegenstück zu dem exzentrisch-kostbaren Pelz, dessen Machart Wilsons eigene Erfindung war. Außer ihm aber und dem Eindringling hatte niemand einen Mantel mit . . . So erkennt er, daß unerklärliche, geheimnisvolle Bande ihn mit jenem Entsetzlichen verbinden, und sein ganzes ferneres Leben ist nur eine Flucht vor ihm, — aber ach, eine vergebliche Flucht! — ob in Paris, Rom, Wien, Berlin oder Moskau: — überall hat der Schreckliche die Hand im Spiele — und wieder fragt sich der Gepeinigte, welche Motive

den Doppelgänger leiten, wer und was er ist; und wieder steht er vor einem Rätsel. Nur eines ist immer zu beobachten: — nur dann kreuzt jener seinen Pfad, wenn er Schlimmes plant; und immer hindert er ihn nur, seine bösen Absichten auszuführen.

Niemals aber gelingt es Wilson, die Züge seines Verfolgers zu sehen. Aber es steht für ihn außer Zweifel, daß es niemand anders ist als eben jener unheimliche Rivale aus der Schulzeit. Niemals auch bringt er es fertig, dem Peiniger zu widerstehen. Die überragende Weisheit, die offenbare Allgegenwart und Allmacht des Unheimlichen flößen ihm einen solchen Schrecken ein, daß er sich, schwach und hilflos, stets seinem souveränen Willen beugt. Schließlich aber ergibt er sich ganz dem Trunk, und unter dessen Einfluß wird ihm die Kontrolle immer lästiger: — er beginnt zu murren — zu zögern — zu widerstehen. Und es scheint, als ob die Kraft des Verfolgers in demselben Maße abnähme, wie seine eigene Entschlossenheit wächst. Als ihm dies zum Bewußtsein kommt, faßt er den unerschütterlichen Vorsatz, sich nicht länger unterjochen zu lassen.

Als er einmal in Rom auf einem Maskenball der schönen jungen Gattin eines alten Herzogs nachstellt, fühlt er plötzlich eine leichte Hand auf seiner Schulter und hört jenes wohlbekannte, leise Flüstern. Voller Mut wendet er sich um und packt den Sprecher — der, wie erwartet, genau dasselbe Kostüm trägt wie er selber — am Kragen. Er schleppt seinen Feind unter wilden Verwünschungen in ein kleines Neben-

gemach, schleudert ihn gegen die Wand und fordert ihn auf, sich zum Kampfe zu rüsten.

Aber noch im letzten Augenblick liebt Wilson seinen entarteten Schützling: er zögert — ein leiser Seufzer entflieht seinen Lippen —, doch er muß sich in das Unvermeidliche fügen; und schweigend, in stiller Größe, läßt er sich ohne Gegenwehr — denn man muß annehmen, daß er sich nur zum Scheine verteidigt; in Wahrheit müßte es ihm ein Leichtes sein, den entnervten Trunkenbold zu bändigen — von dem Dolche des Wahnsinnigen durchbohren.

Da rüttelt jemand an der Tür. Rasch sperrt Wilson den Eingang und kehrt dann zu dem Sterbenden zurück. Der kurze Augenblick aber, in dem er seinen Blick abwandte, scheint das Zimmer völlig verändert zu haben. Denn plötzlich sieht er einen großen Spiegel an der Wand, und als er auf ihn zuschreitet, tritt aus ihm *er selbst*, totenblaß, blutbespritzt und wankenden Schrittes, heraus. Aber es scheint nur so: — in Wahrheit ist es der Sterbende — Wilson. Seine Maske und sein Mantel sind auf den Boden gefallen.

Not a thread in all his raiment — not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, *mine own!*

It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that myself was speaking while he said:

“YOU HAVE CONQUERED, AND I YIELD.  
YET, HENCEFORWARD ART THOU ALSO

DEAD — DEAD TO THE WORLD, TO  
HEAVEN AND TO HOPE! IN ME DIDST  
THOU EXIST — AND IN MY DEATH, . . .  
WHICH IS THINE OWN, . . . THOU HAST  
MURDERED THYSELF.“<sup>1)</sup>

Wir haben es in dieser Erzählung mit dem Phänomen der *Doppelgängerei* zu tun, einem uralten Sagengut<sup>2)</sup>, das aber auch von jeher wissenschaftlich behandelt wurde. Schon Campanella spricht von dem Vermögen der Seele, aus dem Leibe herauszutreten<sup>3)</sup>; van Helmont glaubt, daß Doppelgängerei mit dem Astralkörper zusammenhängt<sup>4)</sup>, und Jung-Stilling scheidet bereits zwischen willkürlicher und unwillkürlicher Doppelgängerei<sup>5)</sup>. Er beantwortet die Frage, wie sich eine solche vom Körper befreite Seele einem andern Menschen sichtbar mache, dahin, daß sie aus dem Dunstkreis Materie an sich ziehe und sich daraus einen Körper bilde, in welchem Falle das Phantom von vielen gesehen wird<sup>6)</sup>, oder daß sie sich mit einem bestimmten Menschen in Rapport setzt, in welchem die Erscheinung subjektiv bleibt<sup>7)</sup>. In seiner „Theorie der Geisterkunde“ sagt er ferner:

Ich bitte, . . . wohl zu bemerken, daß ein . . . Geist nicht jedermann hörbar sprechen kann, dazu fehlen ihm die Werkzeuge, sondern wo er jemand trifft, der ein leicht zu entwickelndes Ahnungsvermögen hat, so wirkt er auf ihn ein, indem er seine Gedanken in das Innere des lebenden Menschen haucht, die sich dann den inneren Gehörwerkzeugen mitteilen, und so glaubt der Hörende, die Stimme von außen gehört zu haben.<sup>8)</sup>

Dadurch ist das seltsame Wispern des Doppelgängers sozusagen durch die Wissenschaft als tatsächlich möglich erwiesen.

Perty, ein moderner Okkultist, äußert sich zu der Materie folgendermaßen:

Vom einfachen Klopfen . . ., gesprochenen Worten, Lichterscheinungen, bis zur Vision der fremden Gestalt findet eine ununterbrochene Stufenfolge statt. Der Geist wirkt hierbei so auf den inneren Sinn des andern, daß dieser sein visionäres Bild erhält, es nach außen projiziert und in der Luft zu sehen glaubt, — oder er erzeugt wirklich ein objektives Bild, das mit dem äußeren Auge wahrgenommen wird. Beides geschieht meist unbewußt, sehr selten bewußt. Erzeugt ein Lebender anderwärts öfter diese Vision seiner Gestalt, so nennt man ihn Doppelgänger.<sup>1)</sup>

Am ausführlichsten und erschöpfendsten hat sich zu dieser Frage wiederum Carl du Prel geäußert. Für ihn ist die Doppelgängerei der anschauliche Beweis für die Existenz eines organisierenden Prinzips und die Trennbarkeit des Astralleybes vom Körper. Der Trennungsprozeß ist meist unwillkürlich, das Resultat ist entweder, daß der Mensch seinen eigenen Doppelgänger sieht, oder daß der Doppelgänger von anderen gesehen wird.

In bezug auf das Resultat dieses Trennungsprozesses müssen wir fragen, welcher transzendente Bewußtseinsinhalt dem selbständigen Astralleyb zugesprochen werden kann und welches Verhältnis zwischen diesem und dem sinnlichen Be-

wußtsein des Lebenden besteht. <sup>1)</sup> Das Kriterium, ob in derartigen Fällen ein objektives Phantom oder eine Gedankenübertragung vorliegt, dürfte in der *objektiven, bleibende Spuren hinterlassenden Tätigkeit des Doppelgängers* zu suchen sein.

Der unwillkürlichen Doppelgängerei liegt ein lebhafter *Wunsch, große Sorge, tiefe Sehnsucht* usw. zugrunde. <sup>2)</sup>

Den Beweis aber für meine Behauptung, daß es sich in WILSON um okkulte, durchaus im Bereich der Möglichkeit liegende Phänomene, keinesfalls jedoch um eine Allegorie handelt, liefert uns die von du Prel vertretene Auffassung des *Gewissens*. Die Stimme des Gewissens ist für ihn die Stimme des transzendentalen Subjekts <sup>3)</sup>; mithin ist das Gewissen selbst das transzendente Subjekt oder das *principium individuationis*. Sobald wir aber das Gewissen als etwas tatsächlich Vorhandenes, Persönliches, als das organisierende Prinzip ansehen, sind wir über alle Schwierigkeiten in der Deutung dieser Novelle hinaus; das Motto, das auf eine Allegorie hinzuweisen scheint, wird jetzt gerade unsere stärkste Waffe *gegen* eine derartige Interpretation; gerade *wenn* der Doppelgänger das Gewissen Wilsons darstellt, ist dadurch der Beweis erbracht, daß er ein übernatürliches Wesen, daß seine Erscheinung eine okkultistische ist.

Für dieses Motiv finden wir literarische Beispiele in Hülle und Fülle; doch hat vor Poe noch niemand den Doppelgänger als das Gewissen, d. h. als das transzendente Subjekt, d. h. als okkultes Phänomen

dargestellt. Dadurch ist dieses Werk unseres Dichters, mag er auch sonst noch so viele Vorbilder dafür gehabt haben, eines seiner originellsten, ja eines der originellsten Werke überhaupt.

Ob Poe seine Erzählung aus Boadens *MAN WITH TWO LIVES* geschöpft hat<sup>1)</sup>, kann ich nicht entscheiden, da mir das Buch nicht zugänglich war. Es mag auch sein, daß das gebrochene Stammeln und fiebernde Lachen des wahnsinnigen Viktorin in Hoffmanns „Elixiren“ stark an Wilsons durchdringendes Wispern erinnert. Dieses Werk wird überhaupt gern mit unserer Erzählung in Verbindung gebracht; doch sind auch ebenso starke *Unterschiede* zwischen *WILLIAM WILSON* und den „Elixieren“ festzustellen: Hoffmanns Held siegt, nachdem er *scheinbar* seinen Doppelgänger getötet, zuletzt doch über die dunkle Macht; Poes Held aber zerstört in dem Augenblick, als er *wirklich* sein Ebenbild vernichtet, den letzten Rest des Guten in sich. Viktorin ist das böse, der zweite Wilson aber das gute Prinzip. Auch dadurch, daß Poe den Doppelgänger zum Schutzgeist und Gewissen macht, unterscheidet er sich von und erhöht er sich über Hoffmann<sup>2)</sup>.

Außer den bereits besprochenen möchte ich noch auf folgende Beispiele von richtiger oder scheinbarer Doppelgängerei — die sicher noch durch zahlreiche andere vermehrt werden könnten — hinweisen:

In Arnims „Majoratsherren“ glaubt der Majoratsherr sich selbst bei Esther eintreten zu sehen; er hört ihre Unterredung mit sich und die Enthüllungen,

die sie ihm macht; dabei aber ist er in seinem Hause, und sie, seine Stimme täuschend nachahmend, spielt bald Esther, bald Majoratsherr, und sagt zu ihm: „Ich bin Sie und Sie sind ich.“<sup>1)</sup>

Eine scheinbare Doppelgängerin der Heldin Crescentia, die sich aber zuletzt als deren Zwillingsschwester entpuppt, kommt in Liecks „Pietro von Abano“ vor<sup>2)</sup>.

Ein geradezu unheimlicher Fall von Doppelgängerei, dem aber irgendeine moralische Absicht vollkommen fehlt, findet sich in Hoffmanns „Doppelgängern“<sup>3)</sup>. Erst als alles aufgeklärt, befreit sich der Leser von dem Entsetzen, das die Erzählung ausstrahlt. Auch in Hoffmanns Erzählungen „Das steinerne Herz“, „Die Geheimnisse“, „Der Elementargeist“, „Rater Murr“ findet sich, wenn auch nur ganz episodenhaft, Doppelgängerei<sup>4)</sup>.

Ein Schlaglicht auf die geradezu krankhafte Plagiatenfurcht Poes wirft eine Kritik des Dichters über Hawthornes TWICE TOLD TALES im April 1842. Es handelt sich um die Erzählung HOWE'S MASQUERADE. Die Situation ist folgende: Sir William Howe, der (letzte) königliche Gouverneur von Massachusetts Bay, gibt während der Belagerung von Boston durch die Aufständischen einen Maskenball, um die unglückliche Lage der Eingeschlossenen zu verschleiern. Plötzlich treten unter den geisterhaften Klängen einer draußen ohne Mitwirkung der Kapelle erklingenden Trauermusik die Masken der alten königlichen Gouverneure auf und verschwinden lautlos.

Der letzte von ihnen hat das Antlitz verhüllt. Howe zieht sein Schwert, hält ihn an und ruft: "Villain, unmuffle yourself!"<sup>1)</sup> Die Gestalt kommt dieser Aufforderung nach — und Howe erkennt zu seinem Entsetzen sein eigenes Gesicht. Die Figur verschwindet, und Howe merkt, daß die seltsamen Männer keine Masken, sondern Geister waren, und da sein Doppelgänger der letzte war, weiß er, daß seine Tage als königlicher Gouverneur gezählt sind.

Dazu macht Poe folgende bissige Bemerkungen:

In "Howe's Masquerade" we observe something which resembles plagiarism — but which *may be* a very flattering coincidence of thought. (Folgt Zitat.) The idea here is, that the figure in the cloak is the phantom or reduplication of Sir William Howe; but in an article called "William Wilson" . . . we have not only the same idea, but the same idea similarly presented in several respects (Folgt Zitat.) . . . In each case the figure is cloaked. In each, . . . angry words pass between the parties. In each the beholder is enraged. In each the cloak and sword fall upon the floor. The "villain, unmuffle yourself", of Mr. H. ist precisely paralleled by a passage . . . of "William Wilson".<sup>2)</sup>

Ihren pikanten Beigeschmack aber erhält die Sache erst dann, wenn man weiß, daß WILLIAM WILSON 1839, Hawthornes TWICE TOLD TALES aber bereits 1837 erschienen. Herr Dr. Gunnar Bjurman (Stockholm) teilt mir allerdings mit, daß in der ersten Auflage der TWICE TOLD TALES von

1837 HOWES MASQUERADE wahrscheinlich noch nicht enthalten war; da diese Erzählung aber bestimmt 1838 schon in der DEMOCRATIC REVIEW gedruckt worden sei, so sei sie *auf jeden Fall* älter als WILLIAM WILSON. Wenn also hier jemand plagiiert hat, dann war es Poe. Ein einsichtiger Beurteiler indes wird sich hüten, aus diesen wenigen Übereinstimmungen auf eine Abhängigkeit zu schließen.

## Kapitel XI.

# THE COLLOQUY OF MONOS AND UNA (1841).

Mit diesem Werk werden wir auf ein neues Gebiet geführt: das des platonischen Dialogs. Poe hat drei solcher Dialoge geschrieben: THE CONVERSATION OF EROS AND CHARMION<sup>1)</sup>, THE COLLOQUY OF MONOS AND UNA und THE POWER OF WORDS. Alle drei haben zum Inhalt Gespräche zwischen zwei abgetrennten Seelen; es sind Erzählungen,

deren Worte erhaben, in eintöniger Pracht dahinrauschen, in Stil und Form an biblische Offenbarungen erinnernd. Die Gedanken sind ernst und würdig, von allem Irdischen abgelenkt und in die Betrachtung des Ewigen allein versunken.<sup>2)</sup>

Ein Jahrhundert schon ist vergangen, seit Monos und Una durch den Tod voneinander getrennt wurden; jetzt werden sie wieder vereint. Una begrüßt den Geliebten mit der Frage: "Born again?" — und sie freuen sich aneinander — freuen sich, daß sie endlich den Tod bezwungen, den Tod, über den sie bei Lebzeiten so viel und so ängstlich nachgedacht — der ihre ganze Liebe verdunkelte, weil er ihnen jede Stunde

näher kam. Jetzt ist ihnen dies alles nur die Erinnerung an vergangene Sorge — und daher gegenwärtige Freude. Deshalb bittet Una den Gatten, ihr seine Erlebnisse seit seinem Tode zu erzählen.

Und er berichtet. Er erinnert sie daran, wie er, der edle Idealist, aus Schmerz und Kummer über den durch die Kultur, die Künste, die Politik, die Technik und vor allem durch die *Erfahrung* verursachten Niedergang der Welt<sup>1)</sup> an einem heftigen Fieber erkrankte und nach wenigen Tagen der Pein und vielen des ekstatischen Deliriums durch den Tod aus dem Diesseits abberufen wurde.

Zuerst erschien ihm seine Lage nur wie die unendliche Ruhe eines Menschen, der, nachdem er lange und tief geschlummert, nun regungslos und lang ausgestreckt an einem Sommernachmittag daliegt und sich allmählich, ohne durch äußerliche Störungen erweckt worden zu sein — bloß weil er jetzt lange genug geschlummert — wieder ins Bewußtsein hinüberstiehlt. Atem, Puls und Herzschlag hatten gänzlich aufgehört. Der Wille war noch da, aber ohnmächtig; die Sinne, ungewöhnlich aktiv, gingen oft ineinander über. Geruch und Geschmack wurden zu *einem* intensiven Gefühl verschmolzen; die Augenlider konnten sich, da die Kraft fehlte, nicht öffnen; dennoch aber nahm Monos mehr oder weniger deutlich alles wahr, was innerhalb des Gesichtskreises lag. Die Lichtstrahlen, die auf die Netzhaut trafen, wirkten wie Laute, wie angenehme bei hellen, wie mißtönende bei dunklen Gegenständen. Das Gehör war erregt, aber

nicht unregelmäßig. Gefühlsäußerungen wurden spät aufgenommen, aber lange zurückbehalten und hinterließen dann äußerstes Wohlbehagen. Alle Perzeptionen wurden rein sinnlich; *moralische* Gefühle existierten nicht mehr, so z. B. kam ihm das herzbrechende Schluchzen Unas nur wie eine sanfte Musik vor, und ihre sein Antlitz benetzenden Tränen erregten in ihm eine zitternde Ekstase.

Die ihn umgebenden Gestalten berührten seine Sinne nur als Formen; dann, als er ihre Gesichter sah, hinterließen sie bei ihm den Eindruck von Schreien, Gestöhn und Schreck. Nur die weißgekleidete Una löste in ihm immer musikalische Gefühle aus.

Die Nacht erweckt in dem Toten unangenehme Empfindungen, etwa wie bei einem Schläfer, der traurige Laute hört<sup>1)</sup>; die Dunkelheit drückt ihn wie ein schweres Gewicht und ist zugleich verbunden mit gleichmäßig flagenden Lauten, wie von einer fernen Brandung. Als Licht ins Zimmer gebracht wird, wird dieses Geräusch zu häufigen, ungleichen Ausbrüchen, aber weniger traurig und genau. Die schwere Bedrückung löst sich; das Licht der Lampen affiziert ihn ungebrochen wie eine monotone Melodie. Als Una ihn nun auf die Augen küßt, da fühlt er etwas Ähnliches wie ein *Gefühl* — eine Empfindung, die halb auf die ernste Liebe und Sorge Unas eingeht; aber in dem stillstehenden Herzen kann es keine Wurzel mehr fassen — es scheint mehr ein Schatten als eine Wirklichkeit und schwindet schnell dahin: — erst zu äußerster Ruhe, dann zu rein sinnlichem Behagen wie zuvor.

Und jetzt entsteht ein *sechster* Sinn aus den Trümmern der andern — ein Sinn, der mit Worten nicht zu schildern ist — eine Art geistige Pendelbewegung — die Verkörperung der abstrakten Idee der *Zeit*. Durch ihn mißt er die Unregelmäßigkeiten der Taschenuhren, deren leichteste Abweichungen ihn wie schwere Verletzungen reizen. Jeden der verschiedenen Uhrschläge kann er unterscheiden. Und dieses Gefühl für die *Dauer* — dieser sechste Sinn ist der erste Schritt der Seele über die Schwelle der zeitlichen Ewigkeit . . .

An dem Zittern der monotonen Melodien erkennt Monos, daß die Lampen flackern. Aber diese Melodien sterben langsam dahin — der Duft in seinen Nasenlöchern schwindet — Gestalten ergreifen sein Gesicht nicht mehr. Der Druck der Dunkelheit entsteht wieder. Eine Art elektrischer Schlag durchdringt den Toten — und darauf schwindet ihm vollständig der Kontakt mit der Welt. Alles geht unter in dem Bewußtsein des Seins und der Dauer. Die Verwesung hat eingesetzt.

Yet had not all sentience departed, for the consciousness and the sentiment remaining supplied some of its functions by a lethargic interition. I appreciated the direful change of now in operation upon the flesh and, as a dreamer is sometimes aware of the bodily presence of one who leans over him, so, sweet Una, I still dully felt that you sat by my side.<sup>1)</sup>

Ebenso fühlt er dunkel, wie er in den Sarg gelegt

wird — wie man ihn zu Grabe trägt — wie der Hügel gehäuft wird.

Und im Grabe rollen Tage, Wochen und Monate dahin, und die Seele bleibt die ganze Zeit noch beim Körper und beobachtet peinlich genau die entfliehenden Stunden. Nach einem Jahre ist das *Seinsbewußtsein* im *Ortsbewußtsein* untergegangen, und der enge Raum, der das umschließt, was einst der Körper war, wird jetzt selbst zum Körper. Und dann kommt zu ihm — wie zu einem Tieffschläfer, der durch ein flackerndes Licht halb aufgeschreckt wird, das Licht der Liebe: — der Sarg Unas, die dem Gemahl nachgestorben, wird dem seinen beigefellt. Und dann endlich wird wieder alles leer. Das neblige Licht der Liebe erlischt, Staub kehrt zu Staub zurück. Der durch die Liebe erregte leise Schreck, das schwache Zittern, geht unter in der Unbeweglichkeit. Der Wurm hat keine Nahrung mehr. Viele Lustren vergehen. Die Seele entflieht. Einzig die Autokraten *Raum* und *Zeit* regieren: — für das, was nicht mehr ist, was keinen Gedanken, kein Gefühl, keine Seele, keinen Körper mehr hat — für all dies Nichts, das unsterblich ist — für all dies ist das Grab noch eine Heimat, und die enteilenden Stunden sind seine Genossen . . .

In diesem Werk gewahrt man fortwährend den Einfluß der großen Okkultisten, vor allem Swedenborgs, und der Romantiker, wenn auch vielleicht Poes nervöse Überreiztheit und die Visionen seiner epileptischen Anfälle, deren er sich ja immer deutlich erinnerte, viel zur Bildung derartiger Empfindungen, wie sie hier

geschildert werden, besonders der Synästhesien, beigetragen haben mögen<sup>1)</sup>. Ganz unmöglich aber erscheint es mir, daß diese Erzählungen *hoaxes* sind.

Swedenborgs „Himmel und Hölle“ bietet uns so manchen Anhaltspunkt für unsere Untersuchung. Es heißt dort z. B.:

Unmittelbar nach seinem Tode befindet sich jeder in dem Lebenszustand, worin er hienieden war.<sup>2)</sup>

Ich vernahm . . ., daß einige bei ihrem Sterben, solange sie auf dem Leichenbrette liegen und noch nicht auferweckt sind, in ihrem erkalteten Leibe fortdenken, und nicht anders meinen, als daß sie noch leben; mit dem Unterschiede nur, daß sie kein einziges materielles Teilchen, das zum Leibe gehört, bewegen können.<sup>3)</sup>

Der Geist des Menschen bleibt nach der Los-trennung noch ein wenig im Körper . . .<sup>4)</sup>

Die höllische Rede gemahnt die Engel wie ein schlimmer Geruch, der die Nase beleidigt. Die Rede der Gleisner . . . wird . . . wie Zähneknirschen vernommen.<sup>5)</sup>

Doch findet sich bei Swedenborg die gerade entgegengesetzte Auffassung von Raum und Zeit nach dem Tode. Während bei Poe Raum und Zeit zu unumschränkten Autokraten werden, betont Swedenborg immer wieder<sup>6)</sup>, daß es nach dem Tode kein Gefühl für Raum und Zeit mehr gibt. Dieselbe Auffassung äußerte ein modernes Medium, Anselma v. Bay, die, wahrscheinlich durch die Lehren Swedenborgs beeinflusst, im Trancezustand angeblich in Kants Namen

schrieb: „Ich kenne weder Stunde noch Tag, noch Raum im Reiche, wo ich mich befinde. Denken, Wollen und Tun ist nur eins.“<sup>1)</sup> Die Auffassung Poes hingegen vertritt Jung-Stilling, der in seiner „Theorie der Geisterkunde“ betont, daß die Seele ewig die Grundformen ihres Vorstellungsvermögens, Zeit und Raum, beibehalte<sup>2)</sup>.

Der romantische Arzt Passavant äußert folgende Ansicht:

Das Entwicklungsprinzip wird auch nach dem Tode beibehalten . . . es muß etwas der jetzigen Sinnesstätigkeit Analoges bestehen. So könnte z. B. der künftige Leib ganz und gar Lichtorgan sein . . . Eine entsprechende Verwandlung könnten auch die übrigen Sinne erfahren. Wahrscheinlich ist es, daß auf höherer Stufe . . . an Stelle der Sinne ein Allsinn tritt, der uns die verschiedenen Manifestationen der Natur ineinander übergehend oder zugleich erscheinend vermittelt.<sup>3)</sup>

Auch literarisch lassen sich viele Parallelen nachweisen. Der Unterschied zwischen Poe und seinen Vorbildern und zugleich der Fortschritt Poes ist aber der, daß die Romantiker derartige Ideen nur im wachen oder Traum-Leben vorführen, während unser Dichter als erster diese allgemeinromantischen Gedankengänge in den Zustand nach dem Tode verlegt und dadurch erst zu okkulten Motiven erhoben hat. Besonders handelt es sich hier um die Synästhesie.

In Shelleys ADONAIS wird geschildert, wie des Toten Freunde Hyazinth und Narziß an seiner Bahre stehen —

wan . . . and sere,  
Amid the drooping comrades of their youth,  
With dew all turned to tears; odour, to  
sighing ruth.<sup>1)</sup>

Hoffmanns „Kreisleriana“ sind voll von Syn-  
ästhesien:

Nicht sowohl im Traume, als im Zustande des  
Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vor-  
züglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde  
ich eine Ubereinkunft der Farben, Töne und  
Düfte. Es kommt mir vor, als wenn alle auf  
die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Licht-  
strahl erzeugt würden und dann sich zu einem  
wundervollen Konzert vereinigen müßten. Der  
Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonder-  
barer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich  
versinke ich in einen träumerischen Zustand und  
höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellen-  
den und wieder verfließenden tiefen Töne des  
Bassetthorns . . .<sup>2)</sup>

Auch hatte ich gerade ein Kleid an, dessen Farbe  
in Eis moll geht, weshalb ich zu einiger Be-  
ruhigung der Beschauer einen Kragen aus E dur  
Farbe darauf setzen lassen . . .<sup>3)</sup>

In Balzacs „SERAPHITA“ sagt eine Somnambule:

Je sais où croit la fleur qui chante, où  
rayonne la lumière qui parle, où brillent et  
vivent les couleurs qui embaument . . .<sup>4)</sup>

In Tiecks „Verkehrte Welt“ heißt es:

Wie? es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu  
denken und in Worten und Gedanken zu musi-  
zieren? . . . Ach, ihr lieben Leute, das meiste  
in der Welt grenzt weit mehr aneinander als  
ihr es meint.<sup>5)</sup>

Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren; in dem Kapitel über ELEONORA werden noch mehrere derartige Stellen angeführt werden.

Poe selbst wendet nicht nur hier und in ELEONORA, sondern auch in mehreren andern Schriften Synästhesie an. So schon in AL AARAAF:

Fair flowers, and fairy! to whose care is given  
To bear the Goddess' song, in odors, up to  
heaven.<sup>1)</sup>

Zweifellos war er selbst synästhetisch veranlagt, was aus folgendem Bekenntnis hervorgeht:

“The right of light's incidence produces a sound upon one of the Egyptian pyramids.” This assertion, thus expressed, . . . is nonsense, I suppose, — but it will not do to speak hastily. The orange ray of the spectrum and the buzz of the gnat . . . affect me with nearly similar sensations. In hearing the gnat, I perceive the color. In perceiving the color, I seem to hear the gnat . . .<sup>2)</sup>

## Kapitel XII.

### ELEONORA (1842).

ELEONORA ist die duftigste und poetischste Liebesgeschichte Poes. Alle philosophischen Momente, alle Schreckensmotive sind fallen gelassen; wir haben, abgesehen von der in diesem Zusammenhang wenig angebrachten Einleitung, ein zartes Liebesidyll, das uns reine Freude bringt, ohne unsere Seele durch Schrecknisse zu ängstigen, durch Furchtbarkeiten zu peinigen und durch Geheimnisse zu verwirren.<sup>1)</sup>

Wie so oft, beginnt der Dichter auch in dieser Erzählung mit der Feststellung, daß er aus einer alten, von jeher als leidenschaftlich und phantasiereich bekannten Familie stammt. Dann aber kommt ein für uns neues Moment hinzu: er spricht über den *Wahnsinn* und schreibt ihm — echt romantisch — einen höheren Wert zu als dem gesunden Menschenverstand. Es sei noch sehr die Frage, ob der Wahnsinn nicht die höchste Form von Intelligenz sei; denn jene, die bei Tage träumten, wüßten vieles, was denen, die nur bei Nacht träumten, entginge. Blitzartig empfangen sie Weisheiten, die gut, aber noch mehr Wissen, das böse sei, und steuer- und kompaßlos gelangten sie in den Ozean des unaussprechlichen Lichtes und in das Meer der Finsternis . . . Die Menschen haben den Er-

zähler wahnsinnig genannt, und er muß zugeben, daß er ein Doppelleben führte — eines als normaler Mensch, soweit die erste Epoche seines Lebens in Frage kommt, und ein anderes voller Schatten und Zweifel, das er seit dem Beginn der zweiten Ara seines Daseins bis zum gegenwärtigen Augenblick durchträumt hat. Daher rät er den Lesern, alles, was er aus der ersten Phase erzähle, zu glauben, das andere aber nach Belieben entweder zu bezweifeln, oder seine Rätsel zu lösen, oder ihm zu vertrauen . . .

Diese Einleitung ist, wie schon erwähnt, wenig am Platze und unkünstlerisch. Sie paßt mit ihrem unheimlichen, dunklen Inhalt nicht zu dem zarten, hellen Gewebe von Licht, Liebe und Blumenduft, das die Erzählung ausmacht. Es wäre gar nicht nötig gewesen, die Ereignisse der zweiten Epoche von vornherein als so unglaublich, so zweifelhaft und so rätselvoll darzustellen. Poe hat Geschichten geschrieben, die viel geheimnisvoller, phantastischer und unheimlicher sind als diese, ohne es indessen für nötig zu halten, seinen Bericht schon im voraus zu diskreditieren. Und dabei sind die Ereignisse der zweiten Epoche noch nicht einmal so sehr viel ungewöhnlicher als die ersten; im Gegenteil, daß einem eine tote Geliebte im Traum erscheint, ist nicht im entferntesten so wunderbar, wie daß sich, wo zwei liebende Menschen weilen, plötzlich die ganze Natur verändert<sup>1)</sup>.

So ist diese Einleitung am wenigsten dazu angetan, uns in die Märchenstimmung der Erzählung einzuführen.

Der Erzähler, der sich<sup>1)</sup> Pyrrros nennt, lebt mit seiner Tante und deren Tochter Eleonora in einem lieblichen, einsamen Tale, das wie ein seliges Eiland durch dichte Wälder und hohe Berge von der Außenwelt abgeschlossen ist. Ein tiefer, glänzender Fluß — glänzender als alles außer den Augen Eleonorens — windet sich durch das Tal; er ist so klar und ruhig, daß nicht einmal die Kiesel auf seinem Grunde sich rühren. Die beiden Kinder nennen ihn den „Fluß des Schweigens“. Seine Ufer sind mit dichtem, gleichmäßigem, von Gänseblümchen, Veilchen und Asfodelen übersättem Rasen bedeckt, und hier und da erheben sich phantastische Bäume, deren Stämme nicht aufrecht stehen, sondern sich dem Lichte, das mittags in den Mittelpunkt des Tales fällt, sanft zuneigen, und deren Rinde, silber- und ebenholzglänzend, zarter als alles ist — außer Eleonorens Wangen.

In diesem idyllischen Paradies leben die Kinder lange Zeit — bis, als Eleonora fünfzehn, Pyrrros zwanzig Jahre alt ist, die Liebe über sie kommt und in ihren reinen Seelen die wilden Leidenschaften ihrer Väter entzündet. Und nun geschieht das große Wunder: die ganze Natur verändert sich mit dem Augenblick, da die Liebe im Herzen Pyrrros' und Eleonorens aufgeblüht ist. Sie verändert sich *wirklich* — nicht etwa nur in der Vorstellung der beiden glücklichen jungen Menschen<sup>2)</sup>: —

Strange brilliant flowers, star-shaped, burst out upon the trees where no flowers had been known before. The tints of the green carpet

deepened; and when, one by one, the white daisies shrank away, there sprang up, in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel. And Life arose in our paths; for the tall flamingo, hitherto unseen, with all gay glowing birds, flaunted his scarlet plumage before us. The golden and silver fish haunted the river, out of the bosom of which issued, little by little, a murmur that swelled, at length, into a lulling melody more divine than that of the harp of Aeolus — sweeter than all save the voice of Eleonora. And now, too, a voluminous cloud, which we had long watched in the regions of Hesper, floated out thence, all gorgeous in crimson and gold, and settling in peace above us, sank, day by day, lower and lower, until its edges rested upon the tops of the mountains, turning all their dimness into magnificence, and shutting us up, as if forever, within a magic prisonhouse of grandeur and of glory.<sup>1)</sup>

Aber nicht lange soll jenes unschuldige Idyll währen: — die schöne, seraphische Eleonore ist einem frühen Tode geweiht; gleich der Eintagsfliege ist sie in vollkommener Schönheit erblüht, nur um zu sterben — und sie fühlt das, und es bedrückt sie der Gedanke, daß ihr Geliebter vielleicht dereinst nach ihrem Tode seine Liebe einem andern Mädchen schenken könnte. Und da wirft er sich ihr zu Füßen und gelobt ihr ewige Treue und beschwört einen entsetzlichen Fluch auf sein Haupt für den Fall, daß er seinen Eid brechen sollte. Und Eleonora seufzt, als sei ihr eine tödliche Last vom Herzen genommen; sie zittert und bebt und weint

— aber sie ist noch ein Kind: — und so nimmt sie jenen voreiligen Schwur ebenso unbedacht an, wie er geleistet worden . . . Und wenige Tage später naht ihr der Tod. Und sie verspricht dem Geliebten, nach ihrem Hinscheiden über ihm zu wachen und, wenn es ihr möglich sei, ihm in der Nacht zu erscheinen; wenn es ihr aber nicht möglich sei, wolle sie ihm in den Seufzern des Abendwindes, oder in mystischen Düften von den Rauchfässern der Engel sich bemerkbar machen. Und ruhig und gefaßt stirbt sie . . .

Der zweite Lebensabschnitt des Helden beginnt — und hier zerreißt der Dichter mit rauher Hand die zarte Stimmung, die uns inzwischen — wahrlich nicht durch das Verdienst der Einleitung: *non parce que, mais quoique!* — umfassen hat, indem er wiederum auf jene mentalen Störungen hinweist, die geeignet sind, die Wahrscheinlichkeit seines Berichtes so schwer zu gefährden: er selbst, meint er, fühlt, daß Schatten sich über seine Seele senken, und bezweifelt die gesunde Unterlage seines Berichtes.

Gleich nach dem Hinscheiden Eleonorens verändert sich die Natur abermals — aber nun zum Traurigen, Melancholischen: —

The star-shaped flowers shrank into the stems of the trees, and appeared no more. The tints of the green carpet faded; and, one by one, the ruby-red asphodels withered away; and there sprang up, in place of them, ten by ten, dark eye-like violets that writhed uneasily and were ever encumbered with dew. And Life departed from our paths; for the

tall flamingo flaunted no longer his scarlet plumage before us, but flew sadly from the vale into the hills, with all the gay glowing birds that had arrived in his company. And the golden and silver fish swam down through the gorge at the lower end of our domain and bedecked the sweet river never again. And the lulling melody that had been softer than the wind-harp of Aeolus and more divine than all save the voice of Eleonora, it died little by little away, in murmurs growing lower and lower, until the stream returned, at length, utterly, into the solemnity of its original silence. And then, lastly, the voluminous cloud uprose, and, abandoning the tops of the mountains to the dimness of old, fell back into the regions of Hesper, and took away all its manifold golden and gorgeous glories from the Valley of the Many-Colored Grass.<sup>1)</sup>

Doch Eleonora hält ihr Versprechen; Pyrrros hört, wie die Engel ihre Weihrauchfässer schwingen; Ströme heiligen Duftes durchfluten das Thal; der Wind bringt leise, süße Seufzer mit sich; die nächtliche Luft ist oft von Murmeln erfüllt — und einmal — einmal nur — fühlt er den Kuß himmlischer Lippen auf seinem Munde . . .

Aber auf die Dauer hält Pyrrros es in dem einsamen Thale, das ihn durch die Erinnerung an die geliebte Tote peinigt, nicht aus. Er verläßt die Stätte seiner Kindheit und seiner Liebe und geht in eine fremde, große Residenzstadt. Und plötzlich hören die Zeichen der Gegenwart Eleonorens auf — und da wird die

Welt dunkel vor seinen Augen<sup>1)</sup>, und fassungslos steht er den Lockungen und Versuchungen des Lebens gegenüber — und dann kommt aus einem fernen, fremden, unbekanntem Lande ein Mädchen an den Hof, wo Pyrrhos weilt, — und die Gestalt des toten Kindes verblaßt vor Ermengarde, der glänzenden Fremden — und er heiratet jene; und der Fluch, den er auf sich beschworen, erfüllt sich nicht . . .

Und wieder einmal, im Schweigen der Nacht, hört er jene sanften Seufzer — und sie formen sich zu einer süßen Stimme, welche flüstert: —

“Sleep in peace! — for the Spirit of Love reigneth and ruleth, and, in taking to thy passionate heart her who is Ermengarde, thou art absolved, for reasons which shall be made known to thee in Heaven, of thy vows unto Eleonora.”<sup>2)</sup>

So müssen wir annehmen, daß Ermengard, das Mädchen aus dem “far, far distant and unknown land”, die Reinkarnation Eleonorens ist; denn so nur erklärt es sich, daß Pyrrhos von seinem Schwur entbunden ist. —

Die Auffassung der Natur als eines beseelten Wesens, das mit dem Menschen lebt, liebt, leidet und sich verändert, ist, ebenso wie in USHER, durchaus romantisch. Aber auch schon vor der Romantik wurden derartige Ansichten laut. In Swedenborgs „Himmel und Hölle“ heißt es<sup>3)</sup>:

Mit dem Zustande des Inwendigen . . . wird auch der Zustand der mannigfachen Außendinge verändert, die sich ihrem Blicke darstellen, denn

ihre Umgebungen nehmen immer ihre Erscheinlichkeit von dem, was im Innern der Engel vorgeht . . .<sup>1)</sup>

Mit Poes Schilderung des Geisterverkehrs übereinstimmende Anschauungen — teils auch auf das irdische Leben übertragen, immer aber für geheimnisvolle Beziehungen verwendet — finden sich in der romantischen Literatur in überreichem Maße. So heißt es in Tiecks „Pietro von Abano“:

Werft ihn<sup>2)</sup> zurück, diesen Lügengeist, daß er sich vor der ewigen allmächtigen Wahrheit schämen muß, die ihr ihm entgegenhält, daß sie<sup>3)</sup> noch euer ist, noch neben, nah um euch, ja weit mehr, weit inniger euer, als da euch die Schranken des sterblichen Fleisches noch trennten . . . All eure Erinnerung, Hoffnung, Schmerz und Lust ist sie von heute an; *sie leuchtet euch in jedem erfreulichen Lichte, sie tröstet euch in den Blumen des Frühlings, sie küßt euch im zarten Hauch, der eure Wangen rührt, und jedes Entzücken, das jortan in euren Herzen aufblüht, ist ihr Herz und ihre Liebe zu euch . . .*<sup>4)</sup>

Besonders aber finden wir derartige Anschauungen bei Hoffmann<sup>5)</sup>. Dieser schrieb einmal an seinen Freund Hippel:

Schlaf wohl, lieber, einzig teurerer Freund, — süße Träume, reizende Bilder einer frohen Zukunft mögen dich umgaukeln . . . *Fühlst du ein sanftes Säuseln der Lüfte, ein leises Hin- und Herwehen, ein Flüstern gleich dem murmelnden Geräusch eines fernen Baches, so ist's mein Genius, der dich umschwebt . . .*<sup>6)</sup>

Im „Unheimlichen Gast“ lesen wir:

„Ist es,“ sprach Angelika, „ist es, mein Herzens-Moritz, denn nicht so, als wenn die seltsamen Töne des Sturmwindes . . . gar freundlich zu uns von unserer Liebe sprächen?“<sup>1)</sup>

Ähnlich in den „Eliriren des Teufels“:

Weißt du noch, wie die rauschenden Quellen, die flüsternden Büsche, wie der kosende Abendwind von ihr, von deiner Liebe so vernehmlich zu dir sprachen? Siehst du es noch, wie die Blumen dich mit hellen freundlichen Augen anblickten, Gruß und Kuß von ihr bringend?<sup>2)</sup>

In „Das fremde Kind“ heißt es:

Da schüttelten sich die Zweige und lachten . . . :  
„Ha — haha — wir freuen uns über die artigen Dinge, die uns Freund Morgenwind heute zugerant hat, als er von den blauen Bergen vor den Sonnenstrahlen daherrauschte. Er brachte uns tausend Grüße und Küsse von der goldenen Königin und einige tüchtige Flügelschläge voll der süßesten Düfte.“<sup>3)</sup>

In Shelleys ADONAIS findet sich dieser Passus:

The soft sky smiles, the low wind whispers  
near:

'T is Adonais calls! oh! hasten thither,  
No more let Life divide what Death can join  
together.<sup>4)</sup>

Poes Idee, daß der *Wahnsinn* eigentlich ein höherer Zustand ist, findet sich bei allen Romantikern. Kerner hielt den Wahnsinn für einen Zustand, durch den der Mensch der Natur und der übersinnlichen Welt näherkomme<sup>5)</sup>. Besonders war dieser Gedanke

Hoffmann eigen. In seinem „Nat Krespel“ ist zu lesen:

Es gibt Menschen . . ., denen die Natur oder ein besonderes Verhängnis die Decke wegzog, unter der wir anderen unser tolles Wesen unbemerkter treiben. Sie gleichen dünngehäuteten Insekten, die im regen, sichtbaren Muskelspiel mißgestaltet erscheinen, ungeachtet sich bald wieder alles in die gehörige Form fügt.<sup>1)</sup>

Im „Hund Berganza“ schreibt Hoffmann:

In gewissem Sinn ist jeder nur irgendwie exzentrische Kopf wahnsinnig und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äußere matte, tote Leben durch seine inneren glühenden Erscheinungen zu entzünden.<sup>2)</sup>

In den „Serapionsbrüdern“ heißt es:

Immer glaubt' ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönnte in ihre schauerlichste Tiefe . . . Mag es sein, daß die von Grund aus verständigen Menschen diesen besonderen Aufschwung für den Paroxysmus einer gefährlichen Krankheit halten, was tut das . . .?<sup>3)</sup>

In „Meister Floh“ sagt Hoffmann:

Die vielen Leute, die den armen Peregrinus für übergeschnappt hielten, gehörten vorzüglich zu denjenigen, welche fest überzeugt sind, daß auf der großen Landstraße des Lebens, die man der Vernunft, der Klugheit gemäß einhalten müsse, die Nase der beste Führer und Wegweiser sei, und die lieber Scheuklappen anlegen, als sich verlocken lassen von manchem duftenden Gebüsch, von manchem blumigten Wiesenplätzlein, das nebenher liegt.<sup>4)</sup>

In den „Elixiren des Teufels“ heißt es:

Es ist etwas Eigenes, daß Wahnsinnige oft, als ständen sie in näherer Beziehung mit dem Geiste, . . . leichter, wiewohl bewußtlos ange-  
regt vom fremden geistigen Prinzip, das in uns  
Verborgene durchschauen. <sup>1)</sup>

### Kapitel XIII.

## THE OVAL PORTRAIT (1842).

Ein eigenartiges Motiv, zu dem sich schwer irgendeine Vorlage entdecken läßt<sup>1)</sup>, behandelt THE OVAL PORTRAIT, ein kleines, nur vier Seiten umfassendes, aber hochpoetisches Kunstwerk. Der Inhalt der seltsamen Mär ist dieser:

Der Erzähler, der an einer gefährlichen Wunde leidet, dringt mit seinem Diener in ein einsames Schloß ein, das eine Mischung von Düsterteit und Größe darstellt. Es scheint erst vor kurzem und nur vorübergehend verlassen worden zu sein. Das Gemach, wo er sich einrichtet, ist ein schon etwas verfallenes Turmzimmer, in welchem sich neben altertümlichen Trophäen viele moderne Bilder befinden, an denen er Interesse nimmt. Er läßt die Fenster schließen, Licht machen und die samtenen Vorhänge seines Bettes zurückschlagen. Lange liest er in einem Buche, das er auf den Rissen gefunden — einem Katalog der Gemälde an den Wänden. Da ihn die Stellung des Kandelabers irritiert, stellt er ihn so, daß seine Strahlen gerade auf sein Buch fallen.

Damit aber verändert sich das Aussehen des Zimmers in wunderbarer Weise. Die Strahlen des Lichtes fallen nämlich auf eine bisher durch den

Bettpfosten überschattete Nische, in welcher sich das Porträt eines jungen, reisenden Weibes befindet — ein Brustbild in ovalem Rahmen, das ihn sehr anzieht. Es ist ein bewundernswertes Kunstwerk; aber nicht darin liegt der seltsame Zauber, den es ausübt; sondern in einer absoluten Lebendigkeit des Ausdrucks, der ihn zuerst erstaunt, dann aber so verwirrt und erschreckt, daß er das traurige Lächeln der Lippen, den zu lebenswahren Glanz des Auges nicht länger ertragen kann; und mit einem ehrfurchtsvollen Schauer stellt er den Kandelaber an seinen vorigen Ort zurück, nimmt den Katalog wieder an sich, schlägt die Nummer des ovalen Porträts auf und findet dort folgende seltsame Erzählung:

Das Modell des Gemäldes, ein schönes, heiteres, lebenslustiges Mädchen, heiratete den ernstesten, strengsten, grüblerischen Maler. Sie haßt die Kunst, die sie für ihre Rivalin in der Liebe des Gatten ansieht. Entsetzen ergreift sie, als der Gatte sie porträtieren will; doch sie wagt keinen Widerspruch und sitzt viele Wochen lang geduldig in dem dunklen, hohen Turmzimmer, dessen Licht nur von oben eindringen kann. Die unheimliche Beleuchtung übt einen geheimnisvollen und verderblichen Einfluß auf das zarte Wesen aus; ihre Gesundheit wird untergraben, und sie welkt, allen, nur ihrem Manne nicht sichtbar, dahin. Und die Leute, die das Porträt ansehen, verstummen vor Staunen, und wagen nur flüsternd von seiner wundersamen Ähnlichkeit und der hohen Kunst des Malers zu sprechen; zum Schluß aber läßt der

Mantri niemanden mehr in das Atelier, denn die Begeisterung für seine Arbeit macht ihn wild.

And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. And when many weeks had passed, and but little remained to do, save one brush upon the mouth and one tint upon the eye, the spirit of the lady again flickered up as a flame within the socket of the lamp. And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, "This is indeed *Life* itself!" turned suddenly to regard his beloved: — *She was dead!*<sup>1)</sup> (The painter then added — „But is this indeed Death?“)<sup>2)</sup>

In der ersten Fassung findet sich eine längere Einleitung<sup>3)</sup>:

Nach einem Zusammenstoß mit Banditen hat der Verfasser, durch Fieber und Blutverlust geschwächt, nach vergeblichen Versuchen, sich durch die Naturheilmittel der wilden Apenninen Linderung zu verschaffen, seine letzte Zuflucht zum Opium genommen. Da er aber keine Pfeife bei sich hat und noch nie Opium *gegessen* hat, so weiß er nicht, wieviel er nehmen soll; in seinem mangelhaften Schätzungsvermögen und in der Verwirrung nimmt er statt eines Kleinen ein sehr großes Stück.

Diese Einleitung fehlt in der revidierten Fassung, und das mit Recht. Denn wenn der Verfasser durch Opium erregt ist, so liegt die Möglichkeit nahe, daß das ganze Erlebnis nur eine Opiumvision ist. So aber, wo jede Möglichkeit einer krankhaften Erregung der Phantasie fehlt, das Bild und der Katalog also tatsächlich existieren, wird ein geheimnisvoll-suggestives Element in die Geschichte eingeführt; wir müssen da irgendwelche übernatürliche Ursache annehmen, wenngleich wir zu keiner Lösung gelangen, wodurch die Wirkung natürlich noch bedeutend erhöht ist. Bemerkenswert ist es, daß sowohl Übersetzer (Baudelaire, Möller-Bruck) wie Bearbeiter (Wächtler, Lauvrière) auf der ersten Fassung fußen<sup>1)</sup>.

Man hat diese Erzählung zu Hoffmanns „Meister Martin, der Riefner, und seine Gesellen“, gestellt<sup>2)</sup>, wo sich die Stelle findet:

Als ich Rosas Bild vollendet, ward es in meinem Innern ruhig, und oft war freilich auf ganz wunderliche Art mir zumte, als sei Rosa nun das Bild, das Bild aber die wirkliche Rosa geworden.<sup>3)</sup>

Hier handelt es sich doch aber um ganz etwas anderes! Bei Hoffmann fehlt alles Gespenstische und Unheimliche; das Mädchen ist nicht Reinholds Frau, sondern er liebt sie nur heimlich, scheint aber doch schon zu fühlen, daß er nicht zum biedereren Ehestandspilister taugt, was er zum Schluß auch selbst ausspricht<sup>4)</sup>; um eine *Erinnerung* zu haben, malt er Rosa, aber nicht nach der Natur, sondern aus dem

Gedächtnis, und er sieht ein, daß das Bild ihm innerlich viel mehr gibt als das zwar schöne, aber bei allem Reichtum hausbackene und sogar einfältige Mädchen. Seine Zuneigung für sie ist mehr Kunstbegeisterung als Liebe. Und wenn auch der Maler im OVAL PORTRAIT die Liebe über der Kunst vernachlässigt und insofern eine leise Ähnlichkeit besteht, so dürften doch, ganz abgesehen davon, daß diese Episode bei Hoffmann nur eine ganz nebensächliche Bedeutung hat, hier aber den alleinigen Inhalt der Erzählung ausmacht, die wenigen Striche, mit denen soeben die grundlegenden Unterschiede skizziert wurden, genügen, um die beiden Novellen fürderhin nicht mehr zusammenzustellen.

Besser ist schon die Parallele zur „Jesuitenkirche in G.“:

A traveler detained on his journey, rests for a period by the way. In the place of his temporary sojourn the traveler's attention is called to a painting, a work of startling genius, singular for its quality of lifelikeness. The traveler's interest in both the picture and the artist is . . . aroused and he succeeds in learning the history of both. The . . . woman which is portrayed on the canvas is . . . the artist's wife . . . his wife falls a victim to the selfishness of the former's mistress, — Art . . .<sup>1)</sup>

Aber auch hier muß man darauf hinweisen, daß sich in der „Jesuitenkirche“ keinerlei übersinnliche Motive finden, und allein deshalb können wir beide

Erzählungen unmöglich miteinander in Verbindung setzen.

Große Ähnlichkeit dagegen haben einige Züge in Hoffmanns „Rat Krespel“ mit unserer Novelle. Dort finden sich tatsächlich schlagende Parallelen, vor allem auch übersinnlicher, geheimnisvoller Art. Wächtler stellt diese Novelle zu METZENGERSTEIN (s. dort); m. E. aber paßt sie viel besser zu unserer Erzählung, indem dort ebenfalls die Seele, oder wenigstens die Gesangskunst des Mädchens in die Geige überzugehen scheint. Der Unterschied ist nur der, daß nach dem Tode der jungen Frau das Bild des Leben und die Schönheit der Verstorbenen absorbiert hat, bei Antoniens Hinzuscheiden aber die Geige mit zerbricht. Im folgenden einige Beispiele:

Raum hatte er die ersten Töne angeschlagen, als Antonie laut und freudig rief: „Ach, das bin ich ja — ich singe ja wieder.“ Wirklich hatten die silberhellen Glockentöne des Instruments ein ganz eigenes Wundervolles, sie schienen in der menschlichen Brust erzeugt. Krespel war bis in das Innerste gerührt, er spielte wohl herrlicher als jemals, und wenn er in kühnen Gängen mit voller Kraft, mit tiefem Ausdruck, auf und nieder stieg, dann schlug Antonie die Hände zusammen und rief entzückt: „Ach, das habe ich gut gemacht! das habe ich gut gemacht!“ — Seit dieser Zeit kam eine große Ruhe und Heiterkeit in ihr Leben. Oft sprach sie zum Rat: „Ich möchte wohl etwas singen, Vater!“ Dann nahm Krespel die Geige von der Wand und spielte Antoniens schönste Lieder. <sup>1)</sup>

Wenn daher schon durchaus eine Abhängigkeit angenommen werden muß, so könnte Poe sein Werk durch Verbindung der Motive aus „Nat Krespel“ und „Die Jesuitenkirche“ komponiert haben. Durch die geniale Verschmelzung hätte er sich schon allein das Werk zu eigen gemacht. Doch muß betont werden, daß diese Abhängigkeit nur hypothetisch ist; Poe kann ebensogut die Novelle ganz unabhängig von andern konzipiert haben.

Unter welche okkultistische Kategorie man die seltsamen Phänomene im OVAL PORTRAIT stellen soll, ist schwer zu sagen. Tatsache ist, daß der Maler die Seele seiner Frau in die Leinwand bannt<sup>1)</sup>. Hier handelt es sich eben um eines jener „mannigfachen übersinnlichen Elemente, die in die Poesche Welt hineinspielen; für die sich Wort und Name kaum finden läßt“<sup>2)</sup>. Ähnliches ist in der gesamten okkultistischen Literatur, wenigstens so weit sie mir zugänglich war, nicht zu finden. Daß es sich aber um etwas Übersinnliches handelt, ist außer Frage. Sollte Poe hier eine neue Materie in den Okkultismus, wenigstens in die okkultistische Literatur, eingeführt haben? Es sieht fast so aus.

## Kapitel XIV.

# THE MASQUE OF THE RED DEATH (1842).

Man könnte zweifeln, ob diese Erzählung zu den okkultistischen gerechnet werden darf; sie enthält eigentlich in der Hauptsache Märchenmotive: dennoch aber ist sie in diese Betrachtung hineingezogen worden, weil sie doch einen wichtigen okkulten Zug aufweist, der zwar erst am Schluß auftritt, in dem aber das Ganze gipfelt und auf dem die Erzählung aufgebaut ist, ohne welchen sie undenkbar wäre.

Es handelt sich hier um eine Art Schicksalstragödie. Schauerliche Wirkungen erwachsen aus trivialen Ursachen; von vornherein ahnen wir etwas Furchtbares, und dennoch sind wir wie gelähmt vor Entsetzen, als es endlich eintritt.

Der Kunstliebende, exzentrische Prinz Prospero hat sich mit seinem Hofstaat vor der in seinem Volke wütenden Pest auf ein festes Schloß zurückgezogen, das durch besondere Vorsichtsmaßregeln von der ganzen Welt abgeschlossen ist. Viele Monate vergehen den Herren und Damen in üppigen Festgelagen. Eines Tages veranstaltet der Prinz einen Maskenball. Zu diesem Zweck werden sieben Zimmer mit ver-

schwenderischer Pracht phantastisch ausgeschmückt; zumal das letzte von ihnen, in rot und schwarz gehalten, macht einen merkwürdig unheimlichen Eindruck — wohl wegen der unwillkürlichen Gedankenverbindung mit der Pest, dem "Red Death", der bei seinen Opfern Flecken von denselben Farben hinterläßt. Jedenfalls wagt sich keiner der Festteilnehmer in dies Gemach. Eine riesige ebenhölzerne Uhr steht in jenem Raum — und jedesmal, wenn sie ihren klaren, tiefen und musikalischen Schlag ertönen läßt, wird eine seltsame Wirkung auf die Gesellschaft ausgelöst: — Die Musikanten unterbrechen ihre Vorführungen; die ganze Gesellschaft wird verwirrt, die Leichtsinnigsten erbleichen, die älteren legen sinnend die Hand über die Augen . . . Aber sowie das Echo des letzten Schlages verklungen ist, lächeln alle über ihre eigene unbegründete Furcht und nehmen sich vor, sich beim nächsten Mal nicht wieder erschrecken zu lassen; doch vergebens — alle sechzig Minuten wiederholt sich dieselbe Szene . . .

Als es nun aber zwölf schlägt, da ereignet es sich, — vielleicht weil die Klänge jetzt viel länger dauern — daß die Schwärmer mehr als sonst erschrecken und grübeln . . .

"Perhaps", sagt der Erzähler. Der Leser aber glaubt ihm nicht. Er erinnert sich, daß zwölf die *Geisterstunde* ist. Deshalb sind auch die Gäste so besonders entsetzt.

And thus, too, it happened, perhaps, that before the last echoes of the last chime had

utterly sunk into silence, there were many individuals in the crowd who had found leisure to become aware of the presence of a masked figure which had arrested the attention of no single individual before. And the rumor of this new presence having spread itself whisperingly around, there arose at length from the whole company a buzz, or murmur, expressive of disapprobation and surprise — then, finally, of terror, of horror, and of disgust.<sup>1)</sup>

Sollte jene seltsame Erscheinung wirklich zufällig gerade jetzt erst bemerkt worden sein, jetzt in der Geisterstunde? Könnte sie nicht vielmehr gerade in diesem Augenblick überhaupt erst gekommen sein — *in der Geisterstunde?! —* So fragt sich der Leser in banger Ahnung, und die folgenden Ereignisse werden ihm nur allzu recht geben.

Trotz der fast unbeschränkten Maskenfreiheit ist diese Erscheinung selbst für den Leichtfertigesten unter den Festteilnehmern von unerhörter Frivolität. Sie ist groß und hager und von Kopf bis Fuß in Leichentücher gehüllt. Die Maske ist die täuschend ähnliche Nachbildung eines Totenkopfes. Was aber das Unerhörteste ist, ist der Umstand, daß der Unbekannte so weit gegangen ist, gänzlich das Aussehen eines Opfers des Roten Todes vorzutäuschen, denn sein Gewand ist blutbespritzt, und sein ganzes Antlitz ist mit den scharlachfarbenen Flecken übersät.

Schauder und Empörung im Herzen, befiehlt Prinz Prospero, den blasphemischen Eindringling zu packen.

Keiner wagt ihn anzurühren. Der Fremde aber geht langsam abgemessenen Schrittes durch die entsezt zurückweichende Gesellschaft und durchschreitet eines der Gemächer nach dem andern, bis er endlich in dem schwarzen angekommen ist. Da stürzt der Prinz selbst, einen Dolch in der Rechten, ihm nach. Als er den Unbekannten erreicht hat, wendet dieser sich plötzlich um und tritt dem Verfolger entgegen. Ein Schrei — der Dolch entfällt seinen Händen — und er selbst stürzt entseelt zu Boden.

Da rasen die andern mit dem wilden Mute der Verzweiflung in das schwarze Gemach und ergreifen die regungslos stehende Maske; aber sie schreien laut auf in unaussprechlichem Schauder — als sie hinter den Grabgewändern und der leichenähnlichen Maske keinerlei Gestalt entdecken . . . Und jetzt erkennen sie, daß der Rote Tod unter ihnen weilt. Wie ein Dieb in der Nacht hat er sich eingeschlichen. Und einer nach dem andern fallen die Menschen tot nieder, jeder in der Stellung, in der er vorher dagestanden. Die Ebenholzuhr hört auf zu ticken — und Finsternis und Verfall und der Rote Tod halten unbeschränkte Herrschaft über alles . . .

Das eigentlich Okkulte liegt in diesem Werke, wie oben erwähnt, am Schluß: — als man entdeckt, daß die Grabgewänder und die Maske des Fremden hohl und leer sind. Wir kommen da auf das Gebiet des modernen Spiritismus und zwar auf die sog. *Pseudomaterialisationen*. Das berühmte Medium Florence

Cook wurde am 9. Januar 1880 wegen angeblichen Schwindels bei einer spiritistischen Sitzung „entlarvt“. Als man nämlich den „Geist“ packte, entpuppte sich dieser als die schlafwandelnde Mrs. Corner-Cook selbst. Die Dame war damals zirka 21 Jahre alt und hatte dieselben Materialisationen schon vor sechs bis sieben Jahren, als sie noch Miß Cook war, ausgeführt. Damals war der „Geist“ anfaßbar und klar erkenntlich; die Kontrolle war so scharf, daß eine Täuschung unmöglich war, und Wuchs, Haarfarbe usw. war bei den beiden Frauen (der „Geist“ war eine Hofdame der Maria Stuart) so grundverschieden, daß sie unmöglich miteinander verwechselt werden konnten; außerdem wurden beide sogar zusammen photographiert. Bei der Entlarvung nun trat der „Geist“ in den altbekannten weißen wallenden *Gewändern* auf; als man ihn packte, *zerflossen die Geisterhüllen in nichts* und blieben spurlos verschwunden. Das Medium aber mußte erst mühsam aus dem somnambulen Zustand erweckt werden.

Diese Begebenheit deutet Riefewetter so, daß das Medium, als es noch in der Pubertät war, einer Periode, wo der Mensch für übersinnliche Einflüsse besonders empfänglich ist, imstande war, den „Geist“ durch (unbewußtes) Aussenden seines Astralkörpers scheinbar lebend zu hypostasieren. Später, als verheirateter Frau, war Mrs. Corner nur noch die Fähigkeit zur Herstellung dieser Hüllen geblieben; die Rolle des Geistes vertrat sie im somnambulen Zustande — also gleichfalls unbewußt! — selbst. *Die leeren*

*Geisterhüllen deuten auf eine beginnende magische Tätigkeit der Psyche<sup>1</sup>).*

Dem möchte ich noch folgendes hinzufügen: Das Medium zieht bekanntlich nach den spiritistischen Theorien die übersinnlichen Kräfte der Anwesenden an sich und kondensiert diese und seine eigene psychische Kraft unter Zuhilfenahme von Materie aus der Luft zu der Erscheinung des „Geistes“. Dabei ist zu bemerken, daß noch niemals „Geister“ aufgetreten sind, die allen anwesenden Personen unbekannt waren, daß also *die Gedanken und Vorstellungen der Anwesenden auf das Aussehen der Erscheinung bestimmend wirken.*

Wenn wir diese beiden Dinge im Auge behalten, so ergibt sich für die Interpretation unserer Erzählung folgendes: Die „Erscheinung“ ist die Kondensation oder Hypostase der Gedanken, die in diesem Augenblick — und im Unterbewußtsein schon viel länger — die Gesellschaft bewegen. Sämtliche Gäste haben beständig unbewußt an die draußen wütende Seuche gedacht und vor ihr gezittert. Sie haben ihre Angst durch laute Fröhlichkeit betäubt — aber die unheimlichen Uhrschräge haben ihnen immer wieder die entsetzliche Wahrheit ins Herz zurückgerufen. Als nun die Furcht mit der Geisterstunde ihren Höhepunkt erreicht hat, da kondensieren sich die Gedanken der Gesellschaft, die sich in diesem Moment alle mit demselben Gegenstand beschäftigen — *denen allen dasselbe Bild vorschwebt* — zu einer einzigen Idee und manifestieren sich — da unter ihnen weder ein

stark mediumistisch veranlagter noch ein Mensch im Pubertätsalter ist — nicht in einem scheinbar lebenden Wesen, sondern nur in einem Phantom, in Geisterhüllen, die eben nur auf eine *beginnende* magische Tätigkeit der Psyche — hier der *Massenpsyche* — deuten.

Daß mit dem Phantom zugleich auch die *Pest* selbst auftritt, ist allerdings durch obige Interpretation nicht erklärt und hat auch gar nichts damit zu tun. Prinz Prospero trug wahrscheinlich den Keim der Krankheit schon in sich, als er sich auf das Schloß flüchtete, und infolge der durch die Erscheinung hervorgerufenen Aufregung mag die Seuche bei ihm zum Durchbruch kommen. Die nachdrängenden Genossen werden dann in dem überhitzten Raum rasch infiziert.

Natürlich kann ich als Laie mich nicht dafür verbürgen, ob es *in praxi* überhaupt möglich ist, daß eine Krankheit wie die Pest so lange latent im Körper vorhanden sein kann; das ist auch im Grunde unwesentlich. Es kam dem Dichter ja gar nicht darauf an, klar zu sein; im Gegenteil: — unsere Erzählung ist eine Märchen-Groteske, worin selbst die Gesetze der Logik nicht so streng innegehalten werden müssen. Es ist auch durchaus nicht sicher, daß Poe die Erzählung so auffaßte, wie sie hier gedeutet wurde; ja es ist noch nicht einmal wahrscheinlich, denn die spiritistischen Phänomene wurden erst nach der Abfassungszeit der *MASQUE OF THE RED DEATH* allgemeiner bekannt; und gar die wissenschaftliche Trennung zwischen echter und Pseudo-Materialisation

wurde erst 1891 durch Riefewetter vorgenommen. Aber dennoch haben wir Nachgeborenen das Recht, ein Werk so aufzufassen, wie es uns die Kunstanschauungen und die Wissenschaft *unserer* Zeit vorschreiben. Wir tun damit dem Dichter kein Unrecht, sondern demonstrieren dadurch die Zeitlosigkeit und daher den Ewigkeitswert der Dichtung ad oculos.

Die Anregung zu diesem Werk kam Poe wahrscheinlich aus Shellens REVOLT OF ISLAM. Dort wird im zehnten Gesang geschildert, wie der König der Goldenen Stadt in seinem Palaste schwelgt, während die Hungersnot und die Pest — the *Blue Plague* — im Lande wütet. Sie wagt sich zwar nicht bis zu ihm selbst; aber der Tod raubt den Liebling des Hauses<sup>1</sup>).

Einen Zusammenhang zwischen unserem Märchen und Hoffmanns „Klein Zaches“ vermag ich nicht einzusehen; aus der bloßen Tatsache, daß dort ein Zauberer *Prosper Albanus* vorkommt, der „auch über ein sehr prächtiges Schloß verfügt“<sup>2</sup>) (sic!), irgendeinen noch so bescheidenen Schluß zu ziehen, scheint mir mehr als gewagt.

## Kapitel XV.

### THE BLACK CAT (1843).

Diese Novelle ist neben METZENGERSTEIN das zweite Werk Poes, in dem ein Tier die Hauptrolle spielt, doch ist insofern ein Unterschied vorhanden, als die Katze nicht die reinkarnierte Seele eines rachsüchtigen Menschen darstellt, sondern von vornherein nichts anderes ist als ein Tier, und zwar ein gutgeartetes Tier, das nur durch unerhörte Qualen zu einer ebenso unerhörten Rache getrieben wird.

Auch hier beginnt der Erzähler, wie so oft, mit der Betonung des Absonderlichen, des Unglaublichen seiner Geschichte; auch hier weist er nachdrücklichst darauf hin, daß er nicht wahnsinnig ist, und daß die von ihm ohne Kommentar geschilderten Ereignisse nur durch sich selbst wirken sollen. Es ist ein zum Tode Verurteilter, der zu uns spricht, um am Tage vor seiner Hinrichtung seine Seele zu entlasten. So sind wir denn schon von Anfang an auf Schreckliches — auf Geheimnisvolles — Unerklärliches — gefaßt — auf eine furchtbare Tragödie von Schuld und Sühne — von Ursachen und Wirkungen . . .

Und nun beginnt der Bericht — und zu unserm Erstaunen schildert der Held, wie er von jeher wegen

seiner lenksamen und sanften Gemütsart bekannt war — wie seine zarten Gefühle ihm den Spott seiner Kameraden zuziehen — wie er namentlich die Tiere liebt und in ihnen all sein harmlos-kindliches Glück sieht — wie er noch als verheirateter Mann diese Liebhaberei, die seine ebenso sanfte Frau in gütigem Verständnis teilt und fördert, fortsetzt und Vögel, Goldfische, Kaninchen, einen Affen, einen Hund und eine Katze hat, und besonders Pluto, der großen, schönen, flugen, schwarzen Katze, seine Zuneigung schenkt und sie allein füttert und immer um sich hat.

Aber die Klugheit der Katze ist der etwas abergläubischen Frau unheimlich, und diese spielt manchmal auf den alten Volksglauben an, daß schwarze Katzen verwunschene Hexen seien. Das gibt uns zu denken — es ist uns, als ob in dem „Aberglauben“ der Frau doch wenigstens ein richtiger Kern wäre — und wir können daher den beruhigenden Versicherungen des Erzählers, der meint, sie habe sich nichts Besonderes dabei gedacht, nicht so recht Glauben schenken.

Wie aber ist es möglich, fragt sich nach dieser Einleitung, dieser Schilderung einer häuslichen Idylle, der Leser, daß dieser sanfte, zarte Mann uns eine Geschichte des Schreckens und des Verbrechens — eines Verbrechens, für das er durch den Tod von Henkershand bestraft wird — zu beichten hat? Wie konnte er sich plötzlich so verändern? — Wir erfahren es gleich: — es gibt einen Dämon, der den besten Menschen in kurzer Zeit von Grund auf verderben kann: den Alkohol. Durch ihn wird der

Mann mürrisch, reizbar und rücksichtslos. Er beschimpft, ja schlägt seine Frau, ebenso die Tiere. Für Pluto indessen bewahrt er wenigstens zuerst noch soviel Rücksicht, daß er ihm nichts zuleide tut; aber schließlich überwältigt ihn der Alkohol so, daß auch die Katze, zumal sie allmählich alt und launenhaft wird, darunter zu leiden hat.

Eines Nachts kommt der Mann betrunken nach Hause und bildet sich ein, daß das Tier ihn meidet. Er greift nach ihm, und in ihrer Angst fügt die Katze ihm einen leichten Biß in die Hand zu. Das erregt in dem Berauschten eine heillose Wut. Der *imp of the perverse* erwacht; er kennt sich nicht mehr, und in einer mehr als teuflischen Grausamkeit packt er das Tier an der Kehle und schneidet ihm mit seinem Taschenmesser ein Auge aus.

Als er am nächsten Morgen sich seiner That so recht bewußt wird, empfindet er ein Gefühl, halb Reue, halb Schauder; aber es ist schwach und wirkungslos und berührt die Tiefen seiner Seele nicht. Bald ist die Erinnerung daran in Wein ertränkt . . .

Das Tier erholt sich langsam. Es flieht in Entsetzen, sobald es seinen Herrn erblickt. Zuerst grämt dieser sich darüber: — aber bald weicht diese Empfindung dem Gefühl der Erbitterung. Der *Spirit of perverseness* — eine, wie der Erzähler meint, dem Menschen angeborene Neigung, sich selbst zu quälen, das Unrecht zu tun, nur weil es Unrecht ist<sup>1)</sup> — erwacht in ihm und führt sein vollständiges Verderben herbei.

Eines Morgens nimmt er eine Schlinge, streift sie über den Hals des Tieres und hängt es an einen Ast. Die Schilderung dieser Untat ist ergreifend:

I . . . hung it with the tears streaming from my eyes, and with the bitterest remorse at my heart; — hung it *because* I knew that it had loved me, and *because* I knew that in so doing I was committing a sin — a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it — if such a thing were possible — even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God.<sup>1)</sup>

In derselben Nacht<sup>2)</sup> bricht bei ihm Feuer aus. Unter größter Mühe retten er, seine Frau und eine Dienerin ihr nacktes Leben.

Mit Schrecken erkennt der Leser hierin die rächende Hand der Nemesis. Die Strafe folgt dem Verbrechen auf dem Fuße. Niemand glaubt dem Erzähler, wenn er versichert, er sei nicht so schwach, dieses Unglück und die gestrige Bestialität in irgendeinen ursächlichen Zusammenhang zu bringen.

Er besucht die Ruinen: — eine einzige Mauer ist stehengeblieben, gerade diejenige, gegen welche sein Bett gelehnt war. Ihr Bewurf ist in auffallender Weise vom Feuer verschont geblieben; wohl weil er erst kürzlich erneuert worden ist. Als er, angelockt durch eine dort versammelte Menschenmenge, aus deren Mitte Rufe wie: „Merkwürdig!“ und „Sonderbar!“ ertönen, eine bestimmte Stelle näher betrachtet, sieht er dort das Relief einer riesigen, erstaunlich natur-

gerreu getroffenen Kaze, der ein Strick um den Hals hängt.

Diese Stelle erinnert lebhaft an die Schlußszene von METZENGERSTEIN. Statt des gigantischen Pferdes ist es hier die Kaze. Die Begleitumstände sind ebenso umheimlich wie dort. Was Wunder, daß der Erzähler, außer sich vor Entsetzen, sie für eine "apparition" hält. Wie lächerlich muß uns dann die rationalistische Ausdeutung der Sache vorkommen, die er sich nachher selbst einzureden versucht — denn daß er sie glaubt, daran ist nach der ganzen Sachlage nicht zu denken —: er sagt sich nämlich, daß beim Feuerlärm die Menge in den Garten eingedrungen sei, und jemand dann wohl das Tier losgeschnitten und ihm ins Fenster geworfen habe, um ihn zu wecken. Durch die stürzenden Mauern sei dann wahrscheinlich der Kadaver auf den frischen Mörtel gedrückt worden; und unter der Einwirkung des Feuers habe der Kalk in Verbindung mit dem tierischen Ammoniak das Bild geprägt.

Welch ein Unsinn! Wenn schon der Feuerlärm ertönt, wenn das Fenster offen steht, sodaß leicht jemand hineinrufen oder gar =steigen kann — das Zimmer liegt wahrscheinlich im Erdgeschoß — dann sollte jemand auf die grotesk=bizarre Idee verfallen, eine tote Kaze — die Leute hatten ja auch in der Verwirrung nichts anderes zu tun, als ausgerechnet das kleine Tier zu bemerken! — vom Baum zu schneiden und dem Schlafenden ins Fenster zu werfen. Solch einen Wahnwitz konnte nur das überreizte Hirn

des Erzählers gebären, und auch das nur zu dem Zwecke, sich, *coûte que coûte*, eine natürliche Erklärung zu schaffen, um sich selbst zu täuschen!

Und doch gelingt es ihm nicht: — obwohl er es mit seiner Vernunft so herrlich weit gebracht hat, wird er doch den schauerlichen Eindruck nicht los; und monatelang verfolgt ihn das Phantom der Katze . . . Und merkwürdig — dabei beginnt ihm das Tier doch zu fehlen: — er wünscht sich sogar eine neue Katze. Der Zufall scheint ihm hold. Eines Tages entdeckt er in einer verrufenen Spelunke eine große schwarze Katze, die Pluto in jeder Hinsicht gleicht, außer in einem Punkte; dieses Tier nämlich hat einen großen, wenn auch undeutlich hervortretenden weißen Flecken auf der Brust, während Pluto ganz schwarz war. Als der Mann das Tier berührt, steht es sofort auf, schnurrt, reibt sich an seiner Hand und scheint über seine Aufmerksamkeit sehr erfreut zu sein. Er will es deshalb dem Wirt abkaufen; dieser aber macht keinen Anspruch auf die Katze, da er sie nie in seinem Leben gesehen habe.

Wieder erinnert die Situation an METZENGERSTEIN; auch dort behaupten die Verifizingschen Grooms trotz aller scheinbar dagegen sprechenden Argumente, das Pferd nie gesehen zu haben.

So schickt sich der Mann an, heimzugehen — da folgt ihm das Tier. Er nimmt es mit nach Hause, und es gewöhnt sich überraschend schnell ein.

Merkwürdig, höchst merkwürdig! Gerade Katzen sind bekanntlich gegen Fremde äußerst scheu: — diese

schließt sich sogleich freundschaftlich an den Mann an; sie hängen am Haus: — diese geht von selbst mit dem Fremden. Der Wirt hat sie noch nie gesehen, ja der Erzähler selbst hat erst minutenlang auf einen Fleck gestarrt, ohne etwas Auffälliges zu bemerken; und dann plötzlich entdeckt er dort die Katze. Was aber noch seltsamer ist, ist der Umstand, daß es sich am nächsten Morgen herausstellt, daß das Tier wie Pluto auch nur *ein* Auge hat. Ist es da ein Wunder, daß die Katze dem Manne immer unheimlicher, immer verhaßter wird, da sie in ihm fortwährend die Erinnerung an frühere Greuelthaten heraufbeschwört? Und muß nicht der Leser jetzt wieder anläßlich all dieser „zufälligen“ Übereinstimmungen unwillkürlich an jenen seltsamen „Aberglauben“ der Frau denken? — Der Mann wagt nicht, das Tier zu schlagen — weniger wegen dieser Erinnerung, als vielmehr aus dem Grunde, weil er plötzlich beginnt, es zu *fürchten* — mit einer grauenhaften, feigen, ohnmächtigen Furcht, aus der heraus er es flieht wie die Pest.

Dieses Entsetzen steigert sich noch — wenn das überhaupt möglich ist — durch ein grausiges Wunder — und vergebens bemüht sich der Erzähler, die Sache als ein närrisches Hirngespinnst hinzustellen. Jener seltsame Fleck auf der Brust des Tieres tritt nämlich immer deutlicher hervor, und schließlich vermag selbst die vielgerühmte Vernunft des Mannes es nicht mehr zu vertuschen: — bemerkt er es doch nicht allein; seine Frau macht ihn ja sogar noch darauf auf-

merklich! Es war ein gräßliches Bild, das sich da immer präziser herauschälte — das Bild des *Galgens!*

Jetzt scheint er den Kelch des Elends bis auf die Hefe leeren zu sollen. Keine Ruhe hat er mehr bei Tag und Nacht. Die brennende Scham, daß ein unvernünftiges Tier (Ist es wirklich so unvernünftig? fragt sich der Leser) ihm, dem Menschen, dem Ebenbilde Gottes, solche Qualen bereiten konnte, nagt an seinem Leben. Alles Gute erstirbt in ihm; er wird Misanthrop und läßt all seine Wut an seiner geduldigen, unschuldigen Frau aus.

Eines Tages geht er mit seiner Frau in den Keller. Die Katze folgt ihm die steilen Stufen hinab und stößt ihn dabei an, sodaß er beinahe herunterstürzt. Das versetzt ihn in eine geradezu wahnsinnige Wut. Er hebt die Art und will das Tier niederschlagen. Da zieht die Frau seinen Arm zurück, sodaß der Streich daneben geht. Diese Einmischung steigert seine Erbitterung zu wahrhaft teuflischer Raserei. Er reißt seinen Arm aus den Händen seiner Frau und schlägt ihr mit der Art den Schädel ein. Ohne einen Laut von sich zu geben, sinkt das arme Geschöpf tot nieder.

Der Mörder mauert die Leiche im Keller ein, was um so unauffälliger geschehen kann, als die Wände erst kürzlich frisch mit Mörtel bestrichen sind, der bei der feuchten Atmosphäre noch nicht getrocknet ist. So ist jede Furcht vor Entdeckung unbegründet; was aber das Glück des Mannes vollkommen macht, ist

der Umstand, daß die Kaze ebenfalls verschwunden ist. Da sie sich mehrere Tage nicht sehen läßt, glaubt er sich völlig von ihr befreit. Das gibt ihm den freudigsten Trost, die tiefste Befriedigung. Zum erstenmal nach langer Zeit schläft er ruhig und heiter.

Das Verschwinden der Frau fällt allgemein auf. Die Polizei erscheint nach wenigen Tagen, muß aber unverrichteter Sache wieder abziehen. Später kommt sie noch mehrere Male; zuletzt wird auch der Keller abgesucht, aber auch dort wird nichts entdeckt. Die Kommission ist gänzlich befriedigt und will gehen.

Aber jetzt tritt plötzlich wieder der *imp of the perverse* in Aktion. Der Triumph des Mörders ist zu groß; er muß sich Luft verschaffen. Spöttisch bietet er den Polizisten Lebewohl und wünscht ihnen etwas mehr Höflichkeit für die Zukunft. Dann aber treibt ihn sein böser Dämon — und er weiß nicht mehr, was er sagt: — er weist darauf hin, daß sein Haus sehr gut, ja sogar hervorragend gut gebaut sei; besonders die Kellermauern seien äußerst solide. Und in seiner wahnsinnigen Prahlerei klopft er mit einem Stock, den er zufällig bei sich hat, gerade gegen die Stelle, wo seine Frau eingemauert ist.

Kaum aber hat er dies getan, da antwortet eine Stimme aus dem Grabe — erst leise, dann immer lauter — unnatürlich heulend und kreischend. Entsetzt taumelt der Mörder gegen die Wand. Einen Augenblick stehen auch die Polizisten vor Schrecken starr: — im nächsten aber ist die Wand niedergedrückt. Auf dem Kopfe der schon stark verwesten

Leiche hockt das entsetzliche Tier: — *er hatte es mit eingemauert!*

Die Geschehnisse dieser Erzählung sind auf natürliche Weise nicht zu erklären. Außer den vielen mysteriösen Begebenheiten, die schon im Laufe der Analyse zu besprechen waren, ist noch jene unheimliche Prophezeiung, die in der seltsamen Entwicklung des weißen Brustflecks liegt, und vor allem der Schluß bemerkenswert. Das Tier läßt sich, ohne einen Versuch des Entrinnens zu machen, mit einmauern. Der Vorgang hat doch sicher mehrere Stunden gedauert, und die so oft gerühmte Schlaueit und Intelligenz des Tieres, die Liebe zu seinem Herrn, hätten es unbedingt dazu treiben müssen, noch im letzten Augenblick zu ent schlüpfen. Auch der Mann hätte es bemerken müssen; denn es hätte sich, selbst wenn es die ganze Zeit über regungslos dagefessen hätte, doch, nachdem es sich gefangen sah, unbedingt hören lassen. Es bleibt nichts anderes übrig, als dem Tier eigenen Willen und damit eigene Gedanken zuzuschreiben; es *will* sich mit einmauern lassen; *denn es will sich rächen*. Es ist — so seltsam das auch klingen mag; aber kein anderer Ausweg scheint möglich — *die Reinkarnation der Seele der ermordeten Katze*. Durch die mehrfach erwähnte Äußerung der Frau über die *“witches in disguise”* scheint auch der Beweis erbracht zu sein, daß der Dichter selbst dem Tiere menschliche Gedanken und Gefühle, mithin eine *Seele*, zuschrieb, und dann ist die Seelenwanderung wohl möglich.

Und ist denn überhaupt dieser Gedanke so unge-

wöhnlich? Von den vielen großen orientalischen Religionsystemen ganz abgesehen, haben alle Romantiker eine ähnliche Auffassung gehabt. Menschen, Tiere und Pflanzen sind ihnen Geschwister, die verschiedenen Zweige desselben Baumes<sup>1)</sup>; auch in den Tieren wohnt derselbe Geist wie im Menschen<sup>2)</sup>; Hoffmann sagt einmal im „Meister Floh“:

Ihr verwundert euch über den Verstand, über die Geisteskraft eines winzigen . . . Tierchens, und das zeugt . . . von der Beschränktheit eurer wissenschaftlichen Bildung. Ich wollte, ihr hättet, was die denkende, sich willkürlich bestimmende Seele des Tieres betrifft, den griechischen Philo oder wenigstens des Hieronymi Norarii Abhandlung: quod animalia bruta ratione utantur melius homine . . . gelesen, oder ihr wüßtet, was Lipsius und der große Leibniz über das geistige Vermögen der Tiere gedacht haben, oder es wäre euch bekannt, was der gelehrte tief-sinnige Rabbi Maimonides über die Seele des Tieres gesagt hat.<sup>3)</sup>

Auch die Tiere können die Zukunft wahrnehmen<sup>4)</sup> — die Entwicklung des Fleckens zur Figur ist ja nichts weiter als eine stumme Prophezeiung — und gerade die Katze gilt von jeher als ein dämonisches, besonders hochstehendes Tier<sup>5)</sup>. Für Poe ist die Katze geradezu mit einer gewissen *Mystik* umgeben<sup>6)</sup>.

Wir können dem Tier also ruhig eine Seele zustehen. Diese Seele hat dann auch dieselben übernatürlichen Fähigkeiten wie die Menschenseele, und so warnt sie den Mörder durch die Erscheinung an der Wand der Ruine; so reinkarniert sie sich und weiß

sich in das Haus des Feindes einzuschmuggeln; so verkündet sie ihm sein Schicksal durch das Bild des Galgens; so führt sie sein Verderben herbei durch die Einmauerung. Der körperlich und seelisch zerrüttete Mann wird zum ohnmächtigen Spielball des mächtigen Willens der dämonischen Tierseele, die, wie so viele Seelen von Ermordeten<sup>1)</sup>, ihren Feind unablässig verfolgt.

Nur ganz kurz soll hier darauf hingewiesen werden, — denn es gehört ja nicht zu unserem Thema — daß Zwangsimpulse und jener eigenartige *imp of the perverse* auch in der deutschen Romantik oft behandelt wurden<sup>2)</sup>. Doch hat Poe in derartigen Novellen seine Vorgänger an Stärke der Schilderung und psychologischer Tiefe gewaltig übertroffen<sup>3)</sup>.

Eine Quelle für unsere Erzählung, d. h. irgendein älteres Werk eines andern Autors, das den Grundgedanken unserer Erzählung — Seelenwanderung eines Tieres zum Zwecke der Rache — hat, konnten wir nicht entdecken; und so beweist der Dichter auch hier wieder seine Originalität. Einzelzüge allerdings hat Poe wohl aus verschiedenen Werken entnommen; so stammt z. B. die Bestrafung des Mordes an der schuldlosen Kreatur wahrscheinlich aus Coleridges ANCIENT MARINER. Ferner erschien in einem Artikel des Priesters Michael Goschen in Blackwood's Magazine 1818 ein Bericht, wonach ein wahnsinniger Mörder im Gefängnis bekennt, unter dem Druck einer Zwangsvorstellung seine Frau ermordet zu haben<sup>4)</sup>. Die Befriedigung des Mörders nach

der Tat paßt ganz auffallend zu Cardillacs Seelenzustand in Hoffmanns „Fräulein von Scudérie“<sup>1)</sup>.

Aber das alles sind nur einzelne Züge, die mehr oder minder bedeutungslos sind. Die Verbindung derartiger Momente mit übersinnlichen Motiven, und damit die ganze Erzählung, ist und bleibt Poes unbestreitbares Eigentum.

## Kapitel XVI.

# A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS (1844).

Wir haben bisher bei Poe vier verschiedene Arten von Palingenesie kennengelernt: Wiedergeburt der Mutter in der Tochter (MORELLA), Wiederverkörperung der ersten Geliebten in der zweiten (LIGEIA, ELEONORA), Wiederauferstehung des rachedürstenden Feindes in einem Tiere (METZENGERSTEIN) und endlich die Seelenwanderung eines Tieres durch zwei verschiedene Leiber (THE BLACK CAT). All diese vier Arten hatten aber doch ein Gemeinsames: die Reinkarnation vollzog sich durch den Willen und mit Bewußtsein der wandernden Seele, und es wurde bei der zweiten Verkörperung jedesmal ein anderer Leib gebildet bzw. besetzt. In A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS nun lernen wir eine Art kennen, die von den bisher besprochenen von Grund aus verschieden ist: nicht bewußt, sondern unbewußt für die Seele, und nicht durch eigenen, sondern durch fremden Willen vollzieht sich die Wiederauferstehung. Das zweite Wesen — es ist zum mindesten nicht klar ausgedrückt, ob es noch denselben oder einen andern Körper bewohnt als bei der ersten In-

Karnation — ist sozusagen nur eine kunstreiche Maschinerie, die stillstehen muß, wenn der Haupthebel — der Wille des Fremden — nicht mehr wirkt.

Dieser phantastische Vorwurf ist aber so geschickt dargestellt, daß — wenigstens während der Lektüre — kaum jemand an der Wahrheit, geschweige denn an der Wahrscheinlichkeit des Berichtes zweifelt. Trocken, dürftig, reportermäßig ist der Anfang — und gerade darauf gründet sich die Wirkung: —

During the fall of the year 1827, while residing near Charlottesville, Virginia, I casually made the acquaintance of Mr. Augustus Bedloe.<sup>1)</sup>

Man beachte: peinlich genaue Angabe der Zeit — peinlich genaue Angabe des Ortes — die nüchternste Darstellungsweise. Dieser eine Satz läßt all die tausend Unwahrscheinlichkeiten des Berichtes übersehen. Wenn man nun gar etwas von Poes Leben kennt und weiß, daß der Dichter um diese Zeit tatsächlich in Charlottesville war, so ist es vollends um jeden Zweifel geschehen.

Nachdem der Leser so vorbereitet ist, läßt er sich die folgende seltsame Beschreibung Bedloes gern gefallen: — er übersieht, was ihm in LIGEIA sofort aufgefallen wäre, daß nämlich niemand weder von der Heimat noch von der Familie noch von dem Alter Bedloes, der zwar jung zu sein scheint, aber manchmal uralt aussieht — das geringste weiß; und er nimmt auch sein absonderliches Aussehen nicht so tragisch: — was sollte denn in solch einer Geschichte, wo Ort

und Zeit genau zu tatsächlichen Ereignissen im Leben des Dichters passen, und die noch dazu eine so simple, geistlose, alltägliche Überschrift trägt, weiter passieren als die Schilderung irgendeines langweiligen Erlebnisses? Hat nicht Hoffmann eine Unzahl von seltsamen, skurrilen, unheimlichen, ja gespenstischen Personen geschildert, die sich nachher als ganz harmlose Spießbürger entpuppten? Und ist denn Bedloes Erscheinung wirklich so absonderlich? Er ist auffallend groß, hält sich aber gebeugt. Seine Haut ist ganz blutleer, der Mund groß und beweglich, mit gesunden, aber sehr unregelmäßigen Zähnen. Katzenartig sind die Augen, deren Pupillen sich bei jeder Sichtveränderung zusammenziehen oder erweitern, und die in der Erregung strahlend, wie eine Kerze oder ähnlich der Sonne, leuchten.

Bis hierher erscheint uns das Aussehen Bedloes gar nicht so "inconceivable", wie es dem Dichter vorkommt. Freilich berichtet er dann weiter, daß Bedloes Augen gewöhnlich matt, verschleiert und trübe sind wie die Augen eines Gestorbenen, *der schon lange im Grabe gelegen hat*, und das wirkt trotz allem Vorangegangenen sehr unheimlich; aber dieser Eindruck wird bald verwischt, denn der Dichter erzählt, daß Bedloe selbst dauernd von seinem seltsamen Aussehen spricht und es auf langwierige nervöse Störungen zurückführt, die seine Gesundheit untergraben und sein einstmals blühendes Aussehen in dieser Weise verändert haben.

Bedloe, der über ein großes Vermögen verfügt,

ist seit Jahren von seinem Arzt, dem etwa siebenzigjährigen Dr. Templeton, begleitet, der für ein hohes Gehalt ihm allein seine Zeit und seine medizinische Erfahrung widmet. Die Behandlung erfolgt lediglich durch die mesmeristische Heilmethode, deren eifriger Adept Templeton ist. Auch außerhalb der Behandlung hat der Arzt so viele magnetische Experimente mit Bedloe gemacht, daß beide nunmehr in einem ständigen intensiven magnetischen Rapport stehen, sodaß Templeton seinen Patienten schon durch den bloßen Willen, auch wenn er nicht mit ihm zusammen ist, hypnotisieren kann.

Bedloe ist höchst sensitiv und phantastisch — Eigenschaften, die er durch gewohnheitsmäßigen Gebrauch von Morphinum noch steigert. Ohne dieses Gift wäre es ihm unmöglich, zu existieren. Er nimmt es täglich unmittelbar nach dem Frühstück, das nur aus schwarzem Kaffee besteht, und geht dann bis Mittag mit seinem Hunde in den Ragged Mountains spazieren.

Eines Novembertages kommt Bedloe erst gegen acht Uhr abends, als man schon sehr besorgt um ihn ist und ihn suchen lassen will, zurück und erzählt, sehr erregt, seine Erlebnisse. Gegen zehn Uhr vormittags habe er eine ihm völlig fremde Schlucht erreicht, die scheinbar noch von keines Menschen Fuß betreten worden war. Unter der Einwirkung des Morphiums habe er dann dort im dichtesten Nebel eigenartige, aber doch sehr deutliche Visionen gehabt. Zunächst sei plötzlich eine Trompete ertönt, dann sei ein halbnackter Wilder mit flirrenden Ringen an ihm vor-

beirgerast; ferner habe sich ihm eine Hyäne in den Weg gestellt, die ihn aber eher beruhigt als erschreckt habe, denn jetzt glaubte er sicher zu sein, daß er träume, und habe sich bemüht, wieder zu erwachen. Er habe daraufhin lebhaft seinen Weg fortgesetzt, andauernd bestrebt, sich zu erwecken; habe in einer kleinen Quelle gebadet, worauf er sich wie neugeboren fühlte, und endlich unter einem Baume gerastet, in dem er zu seinem Erstaunen eine Palme erkannte. Das machte wieder seine Annahme, er träume, wankend, da er auch außerdem all seiner Sinne mächtig gewesen sei; er fühlte unerträgliche Hitze, atmete unbekannte Düste, hörte das tiefe Murmeln eines majestätischen Stromes, und plötzlich zerteilte ein starker Windstoß wie durch Zaubermacht den Nebel, und Bedloe fand sich am Fuße eines hohen Berges und erblickte vor sich eine prächtige orientalische Stadt.

You will say now, of course, that I dreamed; but not so. What I saw — what I heard — what I felt — what I thought — had about it nothing of the unmistakable idiosyncrasy of dream. All was rigorously self-consistent. At first, doubting that I was really awake, I entered into a series of tests, which soon convinced me that I really was. Now, when one dreams, and, in the dream, suspects that he dreams, the suspicion *never fails to confirm itself*, and the sleeper is almost immediately aroused. — Thus Novalis errs not in saying that “we are near waking when we dream that we dream.” Had the vision occurred to me as I describe it, without my suspecting it

as a dream, then a dream it might absolutely have been, but, occurring as it did, and suspected and tested as it was, I am forced to class it among other phenomena.<sup>1)</sup>

Durch die brillante Logik, vermöge welcher die Schilderung so sehr den Stempel der Wahrheit trägt, wird der Leser gänzlich eingeschüchtert; er kann sich die Sache nicht erklären, wagt aber auch nicht daran zu zweifeln; ja das Seltsame hat geradezu einen eigenartigen Reiz: *Credo quia absurdum*. Dies Gefühl verstärkt sich noch durch das folgende, als plötzlich Templeton sich einmischt:

“In this I am not sure that you are wrong. But proceed. *You arose and descended into the city.*”

“I arose,” continued Bedloe, *regarding the Doctor with an air of profound astonishment*, “I arose, *as you say*, and descended into the city.”<sup>2)</sup>

Hier wird der Uneingeweihte von neuem überrascht, verblüfft, ja erschreckt und entsetzt: — der Eingeweihte kann nur wieder die großartige Technik des Dichters bewundern — die nachher, beim zweiten Einwurf Templetons, noch blendender hervortreten wird —.

Bedloe erzählt nun weiter, wie er auf dem Wege in eine Volksmenge gerät, — wie es ihm plötzlich ist, als ob er jetzt irgendeine wichtige Rolle zu spielen habe, ohne jedoch genau zu wissen, was eigentlich los sei; gegen die ihn umgebende Menge aber habe er eine tiefe Abneigung empfunden. Er bahnte sich einen Weg durch die Stadt, wo ein heftiger Kampf wütete,

an dem er sich auf Seiten der schwächeren Partei beteiligte. Es kommt schließlich zum Straßenkampf; er wird durch einen vergifteten schwarzen Schlangenspeil in die Schläfe getroffen und — stirbt.

Jetzt ist die Spannung des Lesers natürlich auf das Höchste gestiegen; aber statt zu erfahren, was weiter vorgeht, wird er erst hingehalten: es folgt ein kleines, unendlich fein angelegtes Intermezzo; man hört ordentlich das Crescendo:

“You will hardly persist *now*,” said I, smiling, “that the whole of your adventure was not a dream. You are not prepared to maintain that you are dead?”

When I said these words, I of course expected some lively sally from Bedloe in reply; but, to my astonishment, he hesitated, trembled, became fearfully pallid, and remained silent. I looked towards Templeton. He sat erect, and rigid in his chair — his teeth chattered, and his eyes were starting from their sockets. “Proceed!” he at length said hoarsely to Bedloe.<sup>1)</sup>

Ein unbeschreibliches Grauen, die Ahnung von etwas Entsetzlichem, befällt hier den Leser. Der Höhepunkt der Spannung ist erreicht; was folgt, sind Erklärungen des seltsamen Tatbestandes, die dann in der dritten, feierlichen Entgegnung Templetons ihre Krönung finden.

Bedloe berichtet weiter. Eine ganze Zeitlang war es ihm, als ob er tot sei; dann plötzlich fühlt er eine Art elektrischen Schlag, der ihm die Empfindung für Licht und Bewegung wiedergibt. Nun scheint es ihm, als ob er sich vom Boden erhebe; er fühlt unter sich

seinen ganz entstellten und geschwollenen Leichnam, der ihn aber ebensowenig wie alles andere interessiert, wird wie durch einen Zwang ganz willenlos wieder zurückgetrieben und schwebt aus der Stadt hinaus; erst als er wieder in jener Schlucht angelangt ist, erlangt er durch einen erneuten galvanischen Schlag das Gefühl der Schwere, der Willenskraft und der körperlichen Wesenheit zurück. Jetzt erst fühlt er sich wieder als er selbst und eilt so schnell wie möglich nach Hause. Trotzdem vermag er auch jetzt noch nicht dies Erlebnis für einen Traum zu halten.

Und nun die erhabene, abgeklärte Rede des wissenden Arztes:

“Nor was it,” said Templeton, with an air of deep solemnity, “yet it would be difficult to say how otherwise it should be termed. Let us suppose only, that the soul of the man of to-day is upon the verge of some stupendous psychal discoveries. Let us content with this supposition.<sup>1)</sup>”

Und er zeigt den beiden ein Aquarellbild, das Bedloe aufs Haar gleicht. Wie so oft bei Poe, ist auch hier der Kontrast zwischen dem prosaischen Alltagsmenschen und dem sensitiven Neurasthener hervorgehoben. Er selbst nämlich findet gar nichts besonderes an dem Bild, während die Wirkung, die es auf Bedloe ausübt, “prodigious”<sup>2)</sup> ist. Er wird nämlich bei seinem Anblick fast ohnmächtig. Templeton berichtet nun, daß das Bild bereits aus dem Jahre 1780 stamme und seinen damals zwanzigjährigen Freund Oldeb darstelle, der beim Aufstand des Cheyte

Sing in Benares unter genau denselben Umständen, wie sie Bedloe eben beschrieben, als Offizier der Garnison gefallen sei. Wegen der Ähnlichkeit mit Oldeb hat Templeton sofort, als er Bedloe kennenlernte, Interesse für ihn gewonnen. Das „Erlebnis“ Bedloes aber entpuppt sich als eine Vision, die durch den ständigen magnetischen Rapport mit dem Arzte herbeigeführt ist: — denn gerade heute früh hat Templeton jene Begebenheit zu Papier gebracht; zum Beweise zeigt er die frisch beschriebenen Blätter.

Acht Tage darauf liest der Erzähler von dem durch den Biß eines giftigen Blutegels (der sich zufällig unter denen befunden, die Templeton ihm gegen seinen Blutandrang zum Kopfe verschrieben hatte) erfolgten Tode des Herrn *Bedlo*. Das Tier, das von schwarzer Farbe und schlangenartigen Bewegungen gewesen sei, habe sich an der rechten Schläfe festgesetzt. — Der Redakteur der Zeitung hält die Schreibung *Bedlo* für einen Druckfehler; aber der Erzähler, dem jetzt endlich die Erkenntnis der Wahrheit aufgeblitzt ist, weiß es besser: *Bedlo* ohne *e* ist die Umkehrung von *Oldeb* . . .

Es ist schwer, zu einer Lösung der hier auftretenden Probleme zu gelangen. Ganz abgesehen davon, daß sich eine Fülle verwirrender Details findet<sup>1)</sup>, ist auch der Ausgang so vieldeutig, daß man zwar nach Herzenslust Theorien aufstellen kann, aber keine davon als alleinseligmachend bezeichnen darf. Wächtler nimmt an, daß Bedloe, ehe der Tod eintritt, von Templeton magnetisiert und dadurch künstlich am Leben erhalten worden sei. Der zweite Tod sei durch die Aufhebung

des mesmerischen Zustandes erfolgt<sup>1)</sup>. M. E. aber kann man nur den zweiten Teil dieser Hypothese — Tod durch Aufhebung des magnetischen Rapports — annehmen. Es kann sich nicht darum handeln, daß Templeton den in der Agonie liegenden Oldeb künstlich am Leben erhalten hat (und so Bedloe den Leib Oldebs bewohnt); so bestechend dieser Gedanke auch auf den ersten Blick ist — man denke an den oft so alten Gesichtsausdruck und die leichenhaften Augen Bedloes<sup>2)</sup> — können wir ihn doch nicht akzeptieren; denn Bedloe sieht doch deutlich seinen eigenen Körper daliegen, entsetzlich geschwollen und entstellt; daher hätte, wenn Oldeb nicht reinkarniert ist, in Bedloes Antlitz zum mindesten eine Spur von jener entsetzlichen Verletzung zurückbleiben müssen, die dem so aufmerksam beobachtenden Erzähler sicher nicht entgangen wäre.

Bjurman gibt für die Reinkarnation Oldebs eine eigene Erklärung, die m. E. entschieden bevorzugt werden muß: Bedloe stirbt wirklich an der Wunde, wird aber im Moment des Verschwindens von Templeton magnetisiert und *nach seiner Reinkarnation* von Templeton gezwungen, sich ihm zu nähern<sup>3)</sup>. Poe hat ja in MONOS AND UNA die Auffassung vertreten, daß eine Seele nach dem Eintritt des Todes noch eine Zeitlang im Körper zurückbleibt, und in MESMERIC REVELATION und M. VALDEMAR kommt zum Ausdruck, daß die Seele auch künstlich im Leib zurückgehalten werden kann. Poe scheint also hier noch weiter gehen zu wollen, indem er die Macht

des Hypnotiseurs sich sogar bis in die zweite Inkarnation erstrecken läßt.

Warum hob nun Templeton den magnetischen Zustand auf? Gewiß, Bedloe war sehr reich — aber man möchte dem ehrwürdigen, siebzigjährigen Greis ohne Familie, der für die paar Jahre, die er noch zu leben hat, dank Bedloes Freigebigkeit sein reichliches Auskommen hätte, doch nicht eine solche an Mord grenzende Erbschleicherei zutrauen, ganz abgesehen davon, daß es ja gar nicht sicher ist, daß der Arzt Bedloes Erbe geworden wäre. Und welcher einen andern Grund könnte es denn sonst geben?

Das Geheimnis also bleibt. Vielleicht hat der Dichter absichtlich das Rätsel nicht gelöst, weil das *Chiaroscuro* immer den Reiz erhöht; aus demselben Grunde müssen wir uns die Beantwortung der Frage, wie Oldeb zu dem zweiten Körper kam, und warum er wieder genau so aussieht wie in seinem früheren Dasein<sup>1)</sup>, versagen.

Wenden wir uns nun den hier behandelten okkulten Phänomenen zu. Das Seelenwanderungsmotiv wurde ja schon des öfters von uns besprochen. Worauf es besonders ankommt, sind die Erscheinungen des tierischen Magnetismus oder Mesmerismus. Diese Theorie tritt erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts auf. Seinen Namen hat der Mesmerismus von dem katholischen Priester Mesmer, der von dem Gedanken ausging, daß alle tierischen Körper die Eigenschaft besäßen, für eine vom Aether, einem ganz feinen, alles durchdringenden, in allen seinen Teilen zusammenhaltenden Stoffe, getragene Kraft empfänglich zu sein. Diese Eigenschaft

nannte er tierischen Magnetismus und versuchte sie für die Menschheit nutzbar zu machen<sup>1)</sup>. Doch gab er sich nicht damit ab, Personen in somnambulen Zustand zu versetzen, sondern mißbilligte es sogar<sup>2)</sup>.

Der Mesmerismus spielt in der Romantik eine eminent wichtige Rolle. Die Romantiker hielten den tierischen Magnetismus für wesensähnlich oder wesensgleich dem Erdmagnetismus und versprachen sich die größten Erfolge von seiner Anwendung, besonders in der Medizin<sup>3)</sup>. Sie gingen auch so weit, es für möglich zu halten, daß das Sein eines Magnetisierten vom Magnetiseur abhängt und daß man mit seiner Hilfe sogar einen Menschen töten könne; doch Poe blieb es vorbehalten, die letzte Konsequenz zu ziehen, nämlich die Annahme, daß ein Toter durch Magnetismus ins Leben zurückgerufen werden könnte<sup>4)</sup>.

Bei dem starken Interesse, das die ganze damalige Welt an den magnetischen Phänomenen hatte, ist es nur natürlich, daß wir sie auch in der Literatur behandelt finden. Vor allem hat sich Hoffmann besonders viel damit beschäftigt. Er hat mehrere derartige Erzählungen geschrieben, z. B. „Der Magnetiseur“, „Der unheimliche Gast“, „Das öde Haus“<sup>5)</sup>. In letzterer Erzählung heißt es z. B.:

Wie, wenn es dem fremden Geiste unter gewissen Umständen möglich wäre, den magnetischen Rapport auch ohne Vorbereitung so herbeizuführen, daß wir uns willenlos ihm fügen müßten?<sup>6)</sup>

„Der Magnetiseur“ aber weist derartig viele An-

Klänge an die RAGGED MOUNTAINS auf, daß hier eine Einwirkung Hoffmanns auf Poe kaum zu leugnen ist. Da wir Hypnotismus und Seelenwanderung in beiden Geschichten und in beiden ähnlich behandelt finden, müssen wir bei der Neuheit der Idee zu jener Zeit wirklich annehmen, daß Hoffmann unserem Dichter hier manche Anregung bot<sup>1)</sup>. Trotzdem aber unterscheiden sich die Erzählungen in manchem Punkte beträchtlich. Ganz abgesehen davon, daß es sich bei Hoffmann um eine Liebes- und Intriguen-geschichte handelt — er nennt sie: „Eine Familienbegebenheit“ — und Alban die magnetischen Experimente in verbrecherischer Absicht unternimmt, nämlich um Marie ihrem Verlobten abwendig zu machen und an sich selbst zu fesseln, liegt vor allem darin ein grundlegender Unterschied, daß Oldeb aller Wahrscheinlichkeit nach *künstlich* zum Leben erweckt wird, der dänische Major aber sich kraft seines eigenen Willens reinkarniert. Auch ist A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS keineswegs allein oder entscheidend vom „Magnetiseur“ beeinflusst worden; mindestens denselben Einfluß müssen wir einem Buche zuschreiben, das Poe außergewöhnlich interessierte, und über das er eine mehr als zwölf Seiten lange Rezension schrieb, die aber merkwürdigerweise bisher noch niemandem aufgefallen ist, denn ich fand sie nirgends erwähnt.

Es handelt sich um ein anonym erschienenenes<sup>2)</sup> Buch: „Sheppard Lee: Written by himself“, das Poe bereits 1836 kritisierte. Er gibt eine ausführliche Inhaltsangabe, der ich folgendes entnehme:

Sheppard Lee erfährt von seinem Diener, dem Neger Jim Jumble, daß in einem Sumpfe nicht weit von einer alten Kirche in der Nachbarschaft ein großer Schatz von dem Seeräuber Captain Kidd vergraben sein soll<sup>1)</sup>. Er macht sich daher in einer Vollmondnacht auf, um den Schatz zu heben. Als er angelangt ist und schon ein großes Loch gegraben hat, stößt er in seiner Aufregung mit dem Spaten gegen die Zehen seines rechten Fußes und sinkt sofort bewußtlos nieder. Als er wieder zu sich kommt, befindet er sich in einer eigenartigen Lage: —

He feels exceedingly light and buoyant,<sup>2)</sup> with the power of moving without exertion. He sweeps along without putting his feet to the ground, and passes among shrubs and bushes without experiencing from them any hindrance of his progress. In short, he finds himself to be nothing better than a ghost. *His dead body is lying quietly beside the excavation under the beech-tree.*<sup>3)</sup>

Von Entsetzen über seine eigene Lage ergriffen, *fliegt* er zur nächsten Hütte, um Hilfe zu holen. Natürlich fliehen die Insassen erschreckt vor ihm, ja schießen noch mit einem Fließbogen hinter ihm her. Verzweifelt kehrt er an den Ort seines seltsamen Abenteuers zurück, muß dort aber die Entdeckung machen, daß sein Körper verschwunden ist. Schon ist er ratlos, da hört er in der Nähe einen Hund sonderbar traurig heulen und findet, als er sich dahinbegibt, die Leiche eines Mannes, des Squire Higginson.

The one has no body — the other no soul.

“Why might not I” — says, very reasonably, the ghost of Mr. Lee, “. . . take possession of a tenement which there remains no spirit to claim, and thus, uniting interests together . . ., become a body possessing life, strength, and usefulness? Oh, that I might be Squire Higginson!”<sup>1)</sup>

In demselben Augenblick fühlt er, wie er in die Nasenlöcher des Toten einzieht; im nächsten findet er sich als Herr Higginson, ein älterer reicher Brauer. Da er aber infolge übergroßer Korpulenz viel mit Asthma zu tun hat und außerdem mit einem Hausdrachen begabt ist, will er Selbstmord verüben, um diesen Körper loszuwerden. Als er sich ertränken will, entdeckt er, daß ein junger Dandy die gleiche Absicht ausführt; daher nimmt er dessen Körper in Besitz, während „Squire Higginson“ scheinbar einem Schlaganfall erliegt. Auf ähnliche Weise wandert seine Seele noch in den Körper eines alten Mannes, eines Trunkenbolds, eines flüchtigen Zuchthäuslers, eines Negers; er wird bei einem Negeraufstand gehängt, aber *durch die galvanische Batterie einiger Studenten wiedererweckt*; der Schreck hierüber kostet einem der Studenten das Leben<sup>2)</sup>; er nimmt dessen Leib in Besitz und bewohnt ihn, bis ein deutscher Gelehrter mit seinem Raritätenkabinett in seinen (Lees) Wohnort kommt. Unter dessen Mumien befindet sich nun zufällig sein erster Leib, den er so lange gesucht, und er eignet ihn sich natürlich sofort wieder an. *Zum Schluß kommt aber heraus, daß alle diese Transmigrationen nur Delirien waren; wenigstens*

berichtet seine Schwester, daß er nach jener Fußverletzung sofort ins Bett gebracht wurde und ein hitziges Fieber zu überstehen hatte.

Mr. Lee, however, although he partially believes her in her right, has still a shadow of doubt upon the subject, and has thought it better to make public his own version of the matter, with a view of letting every body decide for himself.<sup>1)</sup>

Hieran hat Poe längere Ausführungen geknüpft, die, weil sie Anschauungen enthalten, die sich später in seinem Werk auf Schritt und Tritt praktisch auswirkten, ausführlich wiedergegeben werden müssen.

There are two general methods of telling stories such as this. One of these methods is that adopted by the author of SHEPPARD LEE. He conceives his hero endowed with some idiosyncrasy beyond the common lot of human nature, and thus introduces him to a series of adventures which, under ordinary circumstances, could occur only to a plurality of persons. The chief source of interest in each narrative is, or should be, the contrasting of these varied events, in their influence upon a character *unchanging* — except as changed by the events themselves. This fruitful field of interest, however, is neglected in the novel before us, where the hero, very awkwardly, partially loses, and partially does not lose, his identity, at each transmigration. The sole object here in the various metempsychoses seem to be, merely the depicting of seven different conditions of existence, and

the enforcement of the very doubtful moral that every person should remain content with his own. But it is clear that both these points could have been made forcibly shown, without any reference to a confused and jarring system of transmigration, by the mere narrations of seven different individuals . . .

A second peculiarity of the species of novel to which SHEPPARD LEE belongs, and a peculiarity which is *not* rejected by the author, is the treating the whole narrative in a jocular manner throughout . . . or the solution of the various absurdities by means of a dream, or something similar. The latter method is adopted in the present instance — and the idea is managed with unusual ingenuity. Still — having read through the whole book, and having been worried to death with incongruities . . . until the concluding page, it is certainly little indemnification for our sufferings to learn that, in truth, the whole matter was a dream . . .<sup>1)</sup> The damage is done, and the apology does not remedy the grievance. For this and other reasons, we are led to prefer, in this kind of writing, the *second* general method to which we have alluded. It consists in a variety of points — principally in avoiding that . . . *directness* of expression . . . and thus leaving much to the imagination — *in writing as if the author were firmly impressed with the truth, yet astonished at the intensity, of the wonders he relates, and for which, professedly, he neither claims nor anticipates credence*<sup>2)</sup> — *in minuteness of detail, especially upon points which have no immediate bearing upon the general story* —

. . . in short, by making use of the infinity of arts which give verisimilitude to a narration and by leaving the result as a wonder not to be accounted for . . . The attention of the author, who does not depend upon explaining away his incredibilities, is directed to giving them the character and the luminousness of truth, and thus are brought about, unwittingly, some of the most vivid creations of human intellect. The reader, too, readily perceives and falls in with the writer's humor, and suffers himself to be borne on thereby.<sup>1)</sup>

Es scheint, als ob Poe bei der Abfassung unserer Erzählung der Gedanke vorgeschwebt habe, unter Benutzung derselben Motive, die im SHEPPARD LEE angewandt sind, aber mit der entgegengesetzten Technik, ein Werk zu schreiben, das der Kritik und dem Publikum beweisen sollte, welcher himmelweiter Unterschied zwischen Dilettanten- und Meisterarbeit besteht. Daß er, um seine Geschichte noch interessanter zu machen, die mesmeristischen Phänomene unter Benutzung Hoffmanns mit einbezog, ist kein Beweis gegen obige Annahme, sondern zeugt höchstens von seinem Geschick und Kombinationstalent.

Da von verschiedenen Seiten<sup>2)</sup> eine Abhängigkeit unserer Erzählung von Irvings RIP VAN WINKLE angenommen wird, müssen wir uns kurz auch damit beschäftigen. Das Poe bekannte<sup>3)</sup> Werk hat folgenden Inhalt:

Als Rip van Winkle sich, wie er es oft tut, wieder einmal vor der bösen Zunge seiner Frau mit seinem

Hunde und seiner Büchse in die Berge geflüchtet hat, begegnet ihm ein alter, wunderlicher Mann, der ihn bittet, ihm ein Faß Likör, das er auf den Schultern hat, tragen zu helfen. Sie gelangen dann durch eine Schlucht zu einer Gesellschaft seltsamer, in altertümliche Tracht gekleideter Männer, denen er servieren soll. Obwohl ihm die Leute unheimlich sind, tut er ihnen doch Bescheid und wird allmählich trunken. Als er erwacht, findet er sich wieder an der Stelle, wo der Alte ihn am vorigen Tage traf. Der Hund ist verschwunden, die neue Büchse durch eine ganz verrostete alten Kalibers ersetzt. Er selbst ist unbeholfen und steifbeinig; das Gehen wird ihm schwer. Die Schlucht findet er nicht mehr. Als er ins Dorf zurückkehrt, muß er die Entdeckung machen, daß er über zwanzig Jahre bei den Unterirdischen geweilt hat, und niemand erkennt ihn, bis endlich die bekannten „ältesten Leute“ ihn identifizieren.

Man fragt sich, wo in aller Welt da die Parallele zu den RAGGED MOUNTAINS liegen soll. Einzig der Umstand, daß der Held mit seinem *Hunde* in den *Bergen* an eine *Schlucht* gelangt und sich später wieder vor derselben befindet, ist beiden Erzählungen gemeinsam<sup>1)</sup>. Aber sonst ist auch nicht die geringste Ähnlichkeit vorhanden. RIP VAN WINKLE ist ein *Märchen*, und erinnert an Tiecks „Elfen“, wo auch das kleine Mädchen einen Abend mit dem Elfenkind zubringt und, als sie wieder nach Hause zurückkehrt, eine vollerblühte Jungfrau ist; außerdem an zahllose Sagen und Volksmärchen.

Das Motiv, daß verschwundene Personen nach Jahren in einer neuen Inkarnation — teils willkürlich, teils unwillkürlich — wiederauftauchen und sich ihrer Identität mit der Zeit wieder bewußt werden, findet sich sehr häufig bei Hoffmann. So kehren im „Meister Floh“ die Tulpenprinzessin Gamahel als Dörtje Elverdincf, die Distel Zeherit als George Pepusch, der Magier Anton van Leuwenhöck als Flohbändiger, der Magier Swammerdamm als Privatier Swammer, der Egelprinz als Douanier Egel, der Genius Thetel als Schöngest Legenie und der König Sekafis als Peregrinus Thyß ins Leben zurück<sup>1)</sup>; in der „Brautwahl“ ist der alte Manasse eigentlich der im Jahre 1572 hingerichtete Münzjude Lippolt, der, vom Teufel um den Preis seiner Seele gerettet, jetzt in den verschiedensten Inkarnationen in Berlin umgeht; der Goldschmied Leonhard ist in Wirklichkeit der Schweizer Georg Thurnhäuser, der seinerzeit am Hofe Johann Georgs von Brandenburg lebte<sup>2)</sup>; und in den „Geheimnissen“ ist der Papagei Apokatastos die Reinkarnation der alten Aponomeria<sup>3)</sup>.

All diese Beispiele sind natürlich nur bedingt als Parallelen heranzuziehen, da hier überall der Mesmerismus — das, was ja gerade das Hauptmoment in unserer Erzählung ausmacht — keine Rolle spielt.

## Kapitel XVII.

### MESMERIC REVELATION (1844).

Das zweite mesmeristische Werk Poes, MESMERIC REVELATION, ist zugleich das unkünstlerischste Produkt seines ganzen Schaffens. Für einen nicht mathematisch=physikalisch geschulten Leser ist es direkt eine Qual, sich durch die vierzehn Seiten hindurchzuwinden. Die Ansichten, die dort vorgetragen werden, sind unklar und verworren<sup>1)</sup>; von Handlung, von Steigerung, von erregenden Momenten keine Spur; die Sprache ist dürftig und nüchtern, wodurch freilich das Ganze einen wahrscheinlicheren Anstrich bekommt, aber auf Kosten des ästhetischen Wertes. Das dritte mesmeristische Werk des Dichters, M. VALDEMAR, steht, obwohl es zu dem Gräßlichsten und Grausigsten gehört, was er geschrieben hat, turmhoch über MESMERIC REVELATION.

Zu Beginn seiner Abhandlung — denn eine „Novelle“ kann man das Werk kaum nennen — verbreitet sich der Verfasser über den Mesmerismus im allgemeinen. Er weist darauf hin, daß man die mesmeristischen Phänomene zwar nicht erklären, aber auch nicht leugnen könne; daß ein Mensch den andern unbestreitbar durch einen bloßen Willensakt in einen todesähnlichen Zustand versetzen könne; daß dann die

so beeinflusste Person, ohne ihre äußeren Organe zu benutzen, dennoch dasselbe, ja ein erhöhtes und verfeinertes Wahrnehmungsvermögen besitze; daß der Magnetiseur mit dem Magnetisierten in einem Verhältnis inniger Sympathie stehe, und daß sich die Empfänglichkeit für mesmeristische Experimente mit ihrer Häufigkeit steigern.

Er erzählt nun, daß er schon lange einen Herrn Bankirk zu mesmerisieren pflegte, der, an Schwindsucht leidend, sich gewöhnlich durch den Magnetismus Beruhigung verschafft habe. Eines Tages, als er wieder unter sehr großen Schmerzen leidet, läßt er den Erzähler holen, aber weniger wegen seiner körperlichen Gebrechen, als um sich über gewisse seelische Eindrücke Beruhigung zu verschaffen. Er erinnert daran, daß er dem Glauben an die Unsterblichkeit der Seele bisher immer sehr skeptisch gegenübergestanden, obwohl er in seinem Innern stets ein schwaches, unbestimmtes Gefühl für ihr Vorhandensein gehabt habe, das indes nie bis zur Überzeugung reifte und mit seiner Vernunft nichts zu tun hatte. Er habe den Cousin studiert und sich intensiv mit dessen Lehren beschäftigt, doch auch davon nicht überzeugt werden können. Aber lezthin habe sich bei ihm jenes halbe Gefühl unvermutet verstärkt, und zwar dermaßen, daß er oft nicht mehr zwischen ihm und seiner Vernunft unterscheiden könne. Erst im Trancezustand kläre sich ihm die Lage einigermaßen. Er bittet daher seinen Freund, ihn zu mesmerisieren und ihm in der Hypnose geeignete Fragen vorzulegen.

Wo er willfährt seinem Wunsche. Bankirk erkennt seine Lage ganz richtig; er weiß, daß er sterben muß; aber der Gedanke betrübt ihn nicht, ebensowenig wie er ihn momentan erfreut; denn der magnetische Zustand ist dem Tode so ähnlich, daß er keinen Unterschied fühlt. Gern würde er sich näher erklären, aber das könne er nicht, wenn der Fragende nicht mit dem *Anfang* anfangt. Der Anfang aber sei Gott. Und dann erklärt er, wie er sich Gott denkt: weder materiell, noch immateriell; kein Geist, da er existiere, und keine Materie, wie der Mensch sie auffaßt. Der Begriff Materie sei nämlich viel zu allgemein; sowohl ein Metall als auch der Lichtäther fallen unter diesen Begriff, und doch gibt es kaum etwas Verschiedeneres, als diese beiden. Den Äther z. B. würde man als „Geist“ oder als „Nichts“ bezeichnen können; aber er setzt sich aus Atomen, d. h. aus unendlich Kleinen, festen, greif- und wägbaren Bestandteilen, zusammen, und nur deshalb ist er „Materie“. Aber es gibt Abstufungen der Materie; das Größere treibt das Feinere, das Feinere durchdringt das Größere, wie z. B. die Elektrizität, von der Luft erregt, in der Luft sich fortpflanzt. Diese Abstufungen werden immer feiner; denkt man sich eine Materie, die ebensoviel feiner als der Äther ist, wie der Äther feiner als das Metall ist, die alles treibt und gleichzeitig alles durchdringt, also selbst alles ist — so kommt man zur unpartikulierten Materie; denn wenn man die Atome auch als unendlich Klein annimmt, so kann man doch den Raum zwischen ihnen nicht als unendlich Klein

annehmen — da er, wenn er unendlich klein wäre, und wenn der Atome unendlich viele wären, verschwinden, und die Masse selbst absolut zusammenwachsen müßte. Lassen wir nun vollends die atomische Zusammensetzung weg, so wird die Masse zu dem, was wir „Geist“ nennen. Diese unpartikulirte Materie, dieser „Geist“, ist *Gott im Zustande der Ruhe*. Gott im Zustande der Bewegung ist der *Gedanke*. Der Gedanke schafft, und alle geschaffenen Wesen und Dinge sind nur Gedanken Gottes. Neue Individuen entstehen mit Hilfe des Gedankens nur durch Verkörperung göttlicher Teile. Die Bewegung der verkörperten Teile Gottes ist der menschliche, die des Ganzen der göttliche Gedanke. Ein der körperlichen Einkleidung entblößter Mensch würde Gott sein, d. h. individualitätslos; doch kann und wird er nicht vom Körper befreit werden, da er als Geschöpf ein Gedanke Gottes, dieser aber unwiderruflich ist. Den Einwurf, ob nicht ein solcher materialistischer Gottesbegriff etwas Unehrenerbietiges sei, widerlegt Bankirk mit der Gegenfrage, warum denn Materie weniger verehrungswürdig sei als Geist. Außerdem sei *die Materie*, von der er hier spricht, ebenso Materie wie der „Geist“ der Metaphysiker: — Gott, mit allen Vollkommenheiten des Geistes ausgerüstet, sei gleichzeitig die vollkommenste Materie.

Das sind ungefähr die Gedanken Bankirks vom Wesen Gottes. Schon diese Schilderung ergibt, wie unkünstlerisch das Ganze angelegt ist; wenn man aber das Original liest, so kommt die ganze Schwunglosig-

keit und Langweiligkeit dieses Elaborates erst richtig zum Ausdruck. Wir haben hier, um in möglichster Kürze und Klarheit alles Nötige zu sagen, dem Sinne nach referiert; dazu mußte aber oft alles umgekehrt werden; denn im Original wird manchmal ein begonnener Gedanke erst nach drei, vier Seiten weitergeführt, während zwischendurch wieder unzählige andere Gebiete angeschnitten werden. Dazu wimmelt es von chemischen, physikalischen, mathematischen Fachausdrücken und -begriffen: kurz, jeder ästhetische Genuß geht verloren, und das Ganze wird bis hierher unverdaulich.

Dann aber erhebt sich die Schilderung doch stellenweise in eine etwas lustigere Höhe: — etwas Poesie, etwas Mystik kommt hinein. Bankirk spricht von dem Zustand des Menschen nach dem Tode. Niemals werden wir körperlos sein — aber es gibt zwei Körper, den rudimentären und den vollkommenen — Raupe und Schmetterling. Der Tod ist nur die schmerzvolle Verwandlung; das Leben ist nur die Vorbereitung auf die Unsterblichkeit. Und wie zwar wir eine deutlich wahrnehmbare Kenntnis von der Metamorphose der Raupe haben, die Raupe selbst aber nicht, so haben auch jene, die das endgültige Leben schon erreicht haben, Kenntnis von *unserer* Metamorphose, die *wir* nicht bewußt erleben, weil unsere rudimentären Organe nur für die Materie eingerichtet sind, aus der unser rudimentärer Körper besteht. Im magnetischen Zustand aber feiern die Sinne des rudimentären Körpers, und man erkennt die äußeren Dinge direkt — ohne Dr-

gane — durch ein Medium, dessen man sich im endgültigen Leben bedient. Darum auch ähnelt der magnetische Zustand so sehr dem Tode, d. h. dem endgültigen Leben. Dieses ist unorganisch, weil die Organe Vermittler sind zwischen dem Individuum und gewissen Formen und Arten der Materie *unter Ausschluß von andern*. Die menschlichen Organe sind gewissermaßen die Käfige, die uns einschließen, bis wir flügge werden. Im endgültigen Leben aber verfehrt die Welt mit dem ganzen Körper, der eine Einheit — etwa das Gehirn — ist, nur durch das Medium eines noch viel feineren Stoffes als des Lichtäthers. Durch den Mangel an Organen hat der Körper ein fast unbegrenztes Wahrnehmungsvermögen: — er nimmt alles wahr außer der Bewegung der unpartikulierten Materie, d. h. außer dem göttlichen Willen, der den Körper durchdringt.

Es gibt außer den Menschen noch andere denkende unvollkommene Wesen, deren idiosynkratische Organe sich von den unzähligen Anhäufungen feiner Materie in den Gestirnen ernähren. Das unvollkommene, dem endgültigen vorausgehende Leben muß notwendig sein, sonst würde es nicht solche, von verschiedenen Arten rudimentärer denkender Wesen, deren Organe dem Charakter ihrer Wohnung entsprechen, bewohnte Welten geben. Nach ihrem Tode aber gelangen auch diese Wesen zur Unsterblichkeit und erkennen alle Geheimnisse außer dem *einen*; sie bewegen sich und handeln durch bloße Willenstätigkeit und bewohnen den *Raum*, nicht die Sterne.

Das unvollkommene Leben aber ist deshalb notwendig, weil alle Dinge nur durch Vergleich gut oder schlecht sind. Wir würden nicht im Himmel glücklich sein können, wenn wir nicht auf Erden unglücklich gewesen wären. Da wir aber im unorganischen Leben nicht unglücklich sein können, weil es dort nichts gibt, was das Glück — den göttlichen Willen, das dort einzige Gesetz — aufhalten könnte, und da es unbedingt ein Hindernis für das Glück geben muß, damit wir unglücklich sein können, so mußte dies Hindernis — das organische Leben mit seiner Vielheit von Gesetzen — geschaffen werden<sup>1</sup>).

Der Raum aber, den die Unsterblichen bewohnen, ist eine Unendlichkeit *wirklicher Stofflichkeit*; Stofflichkeit ist die Wahrnehmung denkender Wesen von der Materie, die ihren Organen entspricht. So gibt es viele sichtbare und greifbare Dinge auf Erden, die den Bewohnern der Venus nicht wahrnehmbar sind, und umgekehrt<sup>1</sup>). Die unorganischen Wesen aber nehmen alles wahr; für sie ist also der *ganze* Raum stofflich. Aber wie die uns unstofflich erscheinende unpartikulirte Masse unsern Organen entgeht, so entgehen die Gestirne, soweit wir sie für Materie halten, dem Wahrnehmungsvermögen der Engel, da der ganze Raum die Sterne wie Schatten verschlingt und sie den Jenseitigen als Nicht-Wesenheiten erscheinen läßt.

Die letzten Worte hat Bankirk mit sehr schwacher Stimme gesprochen. Als ihn der Magnetiseur daraufhin ansieht, bemerkt er in seinen Zügen einen ihn beunruhigenden Ausdruck. Er weckt ihn — und sofort

sinkt der Kranke mit strahlendem Lächeln tot in die Kissen zurück. Einen Augenblick später hat sein Körper bereits die eisige Starre eines längst Gestorbenen. „Sollte der Somnambule“, fragt sich daher der Dichter, „seine letzten Mitteilungen schon aus dem Schattenreich gemacht haben?“ . . .

Der seltsame Gottesbegriff, den Poe hier entwickelt, scheint sich bei ihm aus der Umarbeitung der Platonischen Ideenlehre herauskristallisiert zu haben. Plato schrieb ja den Ideen ausdrücklich Leben, Bewegung, Beseeltheit und Vernunft zu<sup>1)</sup>: die Einzelwesen sind die Abbilder der Idee, die mit ihnen in ständiger Gemeinschaft bleibt<sup>2)</sup>; die höchste Idee, die Idee des Guten, ist schon bei Plato Gott selbst<sup>3)</sup>. Poe scheint also hier die Platonischen Ideen auf eine reduziert und sich so seinen Gottesbegriff konstruiert zu haben. Es finden sich außerdem noch viel andere platonische Elemente in den hier geäußerten Ansichten des Dichters, besonders der Begriff der Immaterialität. Dieser deckt sich nämlich bei Plato durchaus nicht mit dem des Geistigen oder Seelischen. Die immaterielle Welt verhält sich zur materiellen wie das Sein zum Werden, wie das Einfache zum Mannigfaltigen, wie das Bleibende zum Wechselnden<sup>4)</sup>.

Daneben aber finden wir in dieser Erzählung auf Schritt und Tritt Ansichten, die den alten Okkultisten und den Romantikern ganz geläufig waren. So heißt es schon bei Jacob Böhme:

Unser zukünftiger Leib ist ein geistiger, *aber doch wesenhafter und auf himmlische Weise*

*greifbarer* . . . In diesem groben Leib . . . ist eine subtile Kraft . . . Diese gute Kraft des irdischen Leibes soll in schöner, durchsichtiger, materialischer Eigenschaft im geistigen Fleisch und Blut wiederkommen und ewig leben. Der Geist, den wir im Himmel haben werden, ist ein solches geistiges Fleisch, *das da durch Holz und Stein gehen kann*, ohne Holz und Stein zu zerbrechen, wie Christus zu seinen Jüngern durch verschlossene Türen einging. <sup>1)</sup>

Ähnlich sagt Chr. Friedr. Detinger (1702—82) in seiner *PHYSICA SACRA*:

Keine Seele, kein Geist kann ohne Leiblichkeit erscheinen, keine geistliche Sache kann ohne Leib vollkommen werden; alles was Geist ist, ist dabei auch Leib. Leibhaftig sein ist eine Realität oder Vollkommenheit, wenn sie von den der *irdischen* Leibhaftigkeit anhängenden Mängeln gereinigt ist. Diese Mängel sind: die Undurchdringlichkeit, der Widerstand und die grobe Vermischung. Alle diese drei können aber von der Leiblichkeit hinweggetan werden, wie aus dem Leibe Christi erhellt. <sup>2)</sup>

Interessant ist, daß Poes Ansichten den „berühmten“ amerikanischen „Seher“ Andreas Jackson Davis (geb. 1826) stark beeinflusst haben. Dieser begann im November 1845, also über ein Jahr nach Erscheinen der *MESMERIC REVELATION*, seine im magnetischen Schlaf gehaltenen Vorträge, die ungeheuren Zulauf hatten. *Edgar Poe* gehörte zu seinen eifrigsten Zuhörern <sup>3)</sup>. Die Anschauungen Davis' tragen unverkennbar den Stempel der *MESMERIC REVELATION*. So sagt er:

Ein Geist ist keine immaterielle Substanz; im Gegenteil, die geistige Organisation ist *aus Materie zusammengesetzt* . . . — und zwar in einem sehr hohen Zustande der Verfeinerung und Verdünnung. Der geistige Körper . . . ist . . . nicht unfühlbar oder unberührbar, ausgenommen für die materiellen Sinne, — welche Sinne geöffnet werden durch den Eintritt in den höheren Zustand und, allgemein zu sprechen, im Momente des Todes, — ist die geistige Organisation ein weit fühlbareres, berührbareres und substantielleres Stück Wirklichkeit, als es für den unerleuchteten oder materialistischen Verstand vorzustellen möglich ist. <sup>1)</sup>

Die *Romantiker* waren, ebenso wie Poe, weder Pantheisten noch Spiritualisten:

Gott ist ihnen ein Geist, *aber deswegen nicht naturlos*; so wenig wie der Mensch, nach dem Bilde Gottes gemacht, ohne Leib, so wenig kann Gott ohne Natur gedacht werden. <sup>2)</sup>

Die Ansichten vom Astralleib und vom magnetischen Zustand, die in der Romantik eine solche Rolle spielten <sup>3)</sup>, stammen nicht etwa von Mesmer selbst; schon Agrippa bringt eine Theorie des Astralkörpers <sup>4)</sup> und spricht von der Macht eines starken Geistes über einen andern:

Die Leidenschaften der Seele . . . können, wenn sie heftig sind, nicht allein den eigenen Körper verändern, sondern ihre Wirkung kann sich auch auf einen fremden Körper erstrecken, sodaß . . . sie ebenso Krankheiten . . . heilen, als hervorrufen können. <sup>5)</sup>

An anderer Stelle sagt er:

Es wohnt . . . unsern Seelen ein das All umfassender Scharfblick inne, der durch die Finsternis des Körpers und der Sterblichkeit verdunkelt und gehemmt ist, nach dem Tode aber, wenn die vom Körper befreite Seele die Unsterblichkeit erlangt hat, zur vollkommenen Erkenntnis wird, daher wird manchmal den dem Tode Nahen und durch das Alter Geschwächten ein ungewohnter Lichtstrahl zuteil, weil alsdann die Seele weniger von den Sinnen gefesselt und schon gleichsam etwas von ihren Banden befreit und . . . dem Körper nicht mehr so unterworfen ist, als früher.<sup>1)</sup>

Paracellus schreibt:

Im Schlafe ist der siderische Leib, welcher den Menschen mit der Natur in Verbindung setzt, in freier Wirkung.<sup>2)</sup>

Der Mensch hat zwei Leiber, den elementarischen und den siderischen, und diese beiden Leiber geben einen einzigen Menschen. — Der Tod scheidet diese beiden Leiber . . . voneinander . . .<sup>3)</sup>

In Swedenborgs „Himmel und Hölle“ heißt es:

Das Entrücken aus dem Leibe geschieht in folgender Weise: Der Mensch wird in einen Zustand versetzt, der ein Mittelzustand zwischen Schlaf und Wachen ist; in diesem Zustande kann er nicht anders wissen, als daß er vollkommen wach sei; völlig wach, wie im hellsten Wachen, sind alle seine Sinne, sowohl das Gesicht als das Gehör und . . . auch das Gefühl; welcher letzterer Sinn alsdann weit feiner ist, als es je im wachen Stande des Leibes möglich wäre<sup>4)</sup>.

Jung-Stilling äußert sich folgendermaßen:

Der menschliche Geist ist göttlicher Natur, sein Wahrnehmungsvermögen an sich unbeschränkt und nur durch die Fesseln des Körpers gehemmt. Durch die magnetische Manipulation können nun diese Hemmnisse zum größten Teil beseitigt werden, wodurch das Wahrnehmungsvermögen der Somnambulen entfesselt oder ihr Ahnungsvermögen entwickelt wird. <sup>1)</sup>

Die Ansicht von der Relativität alles Seienden hat Poe wohl von Swedenborg, in dessen „Erdkörpern“ sich die Stelle findet:

Durch das Böse lernt man, was gut ist, wie nämlich das Gute beschaffen, das wird aus seinem Gegenteil erkannt, ein jeder Begriff einer Sache entsteht nach einer Erwägung, die sich auf den Unterschied bezieht, welcher aus dem Gegenteil entsteht auf unterschiedene Art und in verschiedenen Graden. <sup>2)</sup>

Die *Wertung* der mesmeristischen Erzählungen Poes ist sehr verschieden. Manche loben sie gerade wegen der Eigenschaften, die andere tadeln. So vergleicht Wächtler unsere Erzählung mit der Severino-Episode in Hoffmanns „Kater Murr“ und sagt dazu:

Bei Hoffmann ist es ein Taschenspieler, der um des Gewinnes willen ein Kind seinem Willen unterwirft, sind es Neugierige, die müßige Fragen stellen. Bei Poe sehen wir ernste Männer. Um ihren Wissensdurst zu befriedigen und Fragen aufzuklären, die vor dem Hellsehenden wohl offen daliegen, deren Lösung aber mit der Ekstase verschwunden ist, wird diese künstlich hervorgerufen. Poe hat also das Problem von einem höheren

Standpunkt aus betrachtet . . . Die betreffenden Novellen . . . wirken tief, noch stärker als z. B. Hoffmanns Erzählungen über Magnetismus. Dieser verwendet Zauberspiegel, wundertätige Brillen, magnetische Bilder und ähnliche Mittel. Dies stört, macht den unbefangenen Leser verdrießlich und raubt ihm oft den Glauben an die Möglichkeit des Erzählten. Poe aber verzichtet auf sämtliche Kunstgriffe und läßt die nackten Tatsachen durch ihre Unbegreiflichkeit und Ungeheuerlichkeit wirken. Aber gerade dadurch, daß Poe jede äußerliche Aufmachung verschmähte, hat er viel von seiner starken Wirkung erzielt. <sup>1)</sup>

Während also Wächtler die „Wissenschaftlichkeit“ der mesmeristischen Erzählungen unseres Dichters rühmend hervorhebt, tadelt Just, der überhaupt Poe überaus unsympathisch gegenübertritt — Poe ist ihm nur eine Folie für seinen Liebling Hawthorne — die „verstandesklare Kälte“ und die „kalte pseudowissenschaftliche Art“ Poes und lobt dagegen Hawthorne, der es „verschmäht, das kalte Licht der Wissenschaft zu borgen“ <sup>2)</sup>.

## Kapitel XVIII.

### THE POWER OF WORDS (1845).

THE POWER OF WORDS, im Stile von MONOS AND UNA gehalten, führt Gedanken aus MESMERIC REVELATION weiter. Dort hatte Poe gesagt, der göttliche Gedanke sei schöpferisch; hier schreibt er dieselbe Kraft dem *menschlichen* Gedanken und seiner Äußerung, dem Wort, zu.

Dinos, der gerade zum neuen Leben erwacht ist, trifft in den Gefilden der Seligen seinen Freund Agathos. Von Stern zu Stern schweben die Unsterblichen durch den Weltenraum, so immer ihre Kenntnisse vermehrend und doch nie die letzten Dinge erfahrend; denn der Weltenraum ist unendlich — ist gerade deshalb unendlich, *damit* sie ihn nie ganz erfassen können, auf daß der Wissensdurst der Seele ewig beschwichtigt, aber nie vollkommen gestillt werden könne, denn seine völlige Befriedigung wäre der Tod der Seele, da nicht das Wissen, sondern die *Erwerbung* von Wissen glücklich mache. Deshalb weiß selbst Gott nicht alles, denn er ist der Glücklichste; das könnte er aber nicht sein, wenn er alles wüßte.

Gott ist jetzt nicht mehr der Schöpfer; er schuf nur im Anfang; alles, was jetzt lebt, ist nur mittelbar aus seiner Hand hervorgegangen<sup>1)</sup>. Ebenso wie kein

Gedanke untergehen kann, ist auch keine Handlung ohne endloses Resultat. Wir setzen auf Erden, wenn wir die Hand bewegen, die umgebende Atmosphäre in Bewegung, und zwar für immer, und durch die Fortpflanzung der Vibration nach und nach jedes Atom des Universums, und kommen rückschließend aus dem Effekt auf die Ursache. Ebenso kann Gott, da er allmächtig und von unendlichem Verstande ist, die Schöpfung immer weiter führen; und ein allwissendes Wesen könnte durch Rückschluß alles, was ist, mittelbar auf die Reflektion vom Throne Gottes zurückführen und jeden ersten Impuls genau feststellen. Ein solches Wesen ist natürlich nur Gott selbst<sup>1)</sup>; aber teilweise besitzen auch die Abgeschiedenen in mannigfacher Abstufung diese Kraft.

Das Medium der Schöpfung ist der Aether, da er alles durchdringt. Jede Bewegung schafft; keine kann untergehen; aber keine Bewegung ohne Gedanken. Die Quelle aller Gedanken ist Gott. Und da auch die Äußerung des Gedankens, das Wort, ein Impuls gegen die Luft ist, so schafft auch das Wort.

Als Dinos dies alles von Agathos erfahren, macht er den Freund auf einen schönen Stern aufmerksam, den sie gerade erreicht haben, und der jenen bis zu Tränen rührt: —

This fair star . . . is the greenest and yet most terrible of all we have encountered in our flight . . . Its brilliant flowers look like a fairy dream — but its fierce volcanoes like the passions of a turbulent heart.<sup>2)</sup>

Und jauchzend vor Freude und Schmerz, enthüllt ihm Agathos das Geheimnis:

They *are!* — they *are!* This wild star — it is now three centuries since with clasped hands, and with streaming eyes, at the feet of my beloved — I spoke it — with a few passionate sentences — into birth. Its brilliant flowers *are* the dearest of all unfulfilled dreams, and its raging volcanoes *are* the passions of the most turbulent and unhallowed of hearts.<sup>1)</sup>

Die Ansichten, die hier vorgetragen werden, sind durchaus nicht neu oder originell, nicht einmal insofern Poe hier dem *menschlichen* Wort und dem *menschlichen* Gedanken Schöpferkraft zuschreibt. Man bemerkt einen starken Einfluß der älteren Okkultisten, vor allem Swedenborgs.

Schon bei Agrippa heißt es:

Der Gedanke im Menschen, von Gott und der geistigen Welt herstammend, ist unsterblich und ewig.<sup>2)</sup>

Paracelsus sagt:

Die Schöpfung geschah durch den Willen Gottes, durch das Wort FIAT, *als ob aus einern Hauch ein Haus würde.*<sup>3)</sup>

Genau aber zu Poes Lehre passen zwei Worte Swedenborgs, die ihn wohl sicher beeinflusst haben, denn die Übereinstimmungen sind schlagend:

Die Gedankenbilder jedes Engels und auch jedes Menschen stellen sich im Lichte des Himmels sichtbar dar, wenn es dem HErrn gefällt.<sup>4)</sup>

Die Denkbilder des Menschen werden in dem andern Leben enthüllt und leibhaft sichtbar dargestellt. <sup>1)</sup>

Nach Jung-Stilling besteht das Weltall

aus lauter erschaffenen Wesen, deren jedes ein *ausgesprochenes, wirklich existierendes Wort Gottes* ist. <sup>2)</sup>

Ferner heißt es bei ihm:

Die abgeschiedenen Seelen haben ein Vermögen zu schaffen, das sie hier im irdischen Leben . . . nur ganz unvollkommen gebrauchen können. Nach dem Tode kann ihr Wille wirklich das herstellen, was die Einbildungskraft sich vorstellt. <sup>3)</sup>

Der Okkultist Eckartshausen schreibt in seinen „Aufschlüssen zur Magie“ (1791/92):

Das Universum ist ein Ganzes; nichts geht in demselben vor, was nicht Veränderung im Ganzen ist. <sup>4)</sup>

Görres nennt die Welt das artikulierte Wort Gottes, den Menschen das artikulierte Wort der Erde <sup>5)</sup>.

Die Romantiker huldigten überhaupt allgemein der Auffassung, daß in der siderischen Welt die Bilder der Sinne, der Phantasie und des Gedächtnisses ein zwar immaterielles, aber reales Leben besäßen <sup>6)</sup>.

## Kapitel XIX.

# THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR (1845).

Diese dritte und letzte mesmeristische Erzählung Poes ist zugleich diejenige, deren Konsequenzen am weitesten gehen. Während in RAGGED MOUNTAINS gezeigt wird, wird, wie eine Seele — also doch etwas Unkörperliches, etwas Geistiges — selbst bis in ein zweites Leben hinein unter die Abhängigkeit des Magnetiseurs gebracht werden kann, während in MESMERIC REVELATION nur angedeutet wird, daß der Kranke seine letzten Mitteilungen möglicherweise schon aus dem Schattenreiche gemacht habe, haben wir hier das unfaßbare Faktum, daß der seelenlose Körper, die tote Materie, durch den Befehl des Hypnotiseurs monatelang künstlich erhalten wird.

Auch hier ist der Anstrich streng wissenschaftlich; der Verfasser hat es aber in wohlthuendem Gegensatz zu MESMERIC REVELATION hier verstanden, auch künstlerische Momente in die Erzählung hineinzutragen und sie so zu einem spannenden Werk voll Grauen und Schrecken zu gestalten. Er legt dar, daß er sich bereits drei Jahre lang eingehend mit dem Mesmerismus beschäftigt und mit all seinen Phänomenen vertraut

gemacht hat. Es sei ihm aber aufgefallen, daß bisher noch niemand in articulo mortis magnetisiert worden sei, und er habe sich oft gefragt, ob überhaupt ein Sterbender noch dem magnetischen Einfluß zugänglich wäre, und wenn das der Fall sei, ob dann seine Empfänglichkeit durch seinen Zustand erhöht oder vermindert würde; schließlich, inwieweit und wie lange der Tod durch den Prozeß aufgehalten werden könne. Schon lange sucht er nach einem geeigneten Objekt für ein derartiges Experiment. Endlich findet er eines in seinem Freund Ernest Baldemar, einem hypernervösen, schwer schwind-süchtigen Menschen, den er schon früher, aber nur mit geringem Erfolge, magnetisiert hat. Als dieser nun seinen Tod herannahen fühlt, verabreden die Freunde, daß Poe vierundzwanzig Stunden vor dem durch die Ärzte angekündigten Hinscheiden Baldemars benachrichtigt werden und dann den Versuch unternehmen soll. Als der festgesetzte Termin gekommen ist, erschrickt der Erzähler über die grauenhafte Veränderung, die sein Freund in den zehn Tagen, seit sie sich nicht sahen, durchgemacht hat: sein Antlitz ist bleifarben, die Augen gänzlich glanzlos, und die Wangen sind so abgemagert, daß die Backenknochen die Haut durchbohrt haben. Trotzdem aber hat er sich seine gesamte geistige Frische und sogar einen gewissen Grad von Körperkraft bewahrt. Zwei Ärzte sind anwesend; sie geben einen — durchaus fachmännisch geschilderten — Krankheitsbericht. Freimütig bespricht Baldemar mit dem Erzähler seine Lage und die Absicht des Experiments. Man erwartet

die Auflösung um Mitternacht des folgenden Tages; jetzt ist es Samstag abend 7<sup>h</sup>. Bis zum nächsten Abend gegen 8<sup>h</sup> werden die nötigen Vorbereitungen getroffen; ein Wärter, eine Wärterin und ein junger Student, der alle Vorgänge protokolliert, sind anwesend; die Ärzte haben ihr Erscheinen zu um 10<sup>h</sup> zugesagt.

Die Wirkung der Magnetisierung geht nur sehr langsam vonstatten; es dauert bis 5 Minuten vor 11<sup>1)</sup>, bis die ersten Anzeichen der Trance eintreten. Ehe der Kranke ganz im mesmeristischen Zustand ist, wird es zwölf Uhr. Die Ärzte untersuchen ihn und erklären die Trance für ungewöhnlich stark. Der eine Arzt geht weg, und bis drei Uhr läßt man den Kranken, dessen Glieder so starr und kalt wie Marmor sind, dessen ganzes Aussehen aber nicht dem eines Toten gleicht, ungestört.

Als nun plötzlich der rechte Arm des Patienten jeder Bewegung des sich sanft über seinem Körper hin- und herbewegenden Armes des Magnetiseurs folgt — was bisher nie geglückt war — beschließt dieser, Fragen an ihn zu richten. Zuerst die, ob er schlafe. Die Wirkung der wenigen Worte ist seltsam: Der Körper Baldemars erzittert — die Augenlider heben sich so weit, daß eine weiße Linie des Augapfels sichtbar wird, und kaum hörbar sagt er, nachdem der Magnetiseur seine Frage mehrfach wiederholt: "Yes; — asleep now. Do not wake me! — let me die so!"<sup>2)</sup>.

Die zweite Frage lautet, ob er noch Schmerzen habe, was er sofort, aber noch weniger hörbar, verneint.

Nun wird er bis zur Rückkehr des zweiten Arztes

— früh am Morgen — ungestört gelassen. Der Arzt wundert sich sehr, daß der Patient noch lebt; er hält ihm einen Spiegel vor die Lippen, fühlt ihm den Puls und bittet den Magnetiseur, nochmals mit Baldemar zu sprechen. Viermal muß jener die Frage, ob er noch schlafe, wiederholen, ehe der Kranke — fast unhörbar — antwortet, er liege noch im Sterben. Daraufhin wollen ihn die Ärzte bis zum Eintritt des Todes, den sie in wenigen Minuten erwarten, ungestört wissen. Dennoch wiederholt Poe nochmals seine Frage. Währenddessen verändert sich die Haltung des Somnambulen in merkwürdiger Weise: die Augen öffnen sich langsam, die Pupillen verschwinden ganz nach oben, und das Blut *fließt* direkt aus der Haut — so schnell verschwindet es, und das Antlitz Baldemars gleicht weißem Papier. Der Unterkiefer fällt mit hörbarem Ruck herab; die Oberlippe hebt sich; und man erblickt die schwarze, geschwollene Zunge. Der Anblick ist so gräßlich, daß alle, obwohl sämtlich an den Anblick von Leichen gewöhnt, entsetzt zurückweichen.

So wird, fast unmerklich — in äußerst geschickter Weise — das Schreckliche und Grausige in den Bericht eingeflochten und in langsamer Steigerung bis auf den Höhepunkt, der, wie so oft bei Poe, ganz am Schluß liegt, fortgeführt.

Man nimmt allgemein an, daß Baldemar nunmehr tot ist, und die Leiche soll schon den Wärtern übergeben werden, da plötzlich beobachtet man eine starke, schwingende, ungefähr eine Minute anhaltende Bewegung der Zunge. Dann kommt aus den bewegungslosen,

Klaffenden Kiefern eine unbeschreibliche Stimme, die wie aus weiter Ferne ertönt und dieselben Empfindungen erregt wie Flebrige, gallertartige Stoffe auf den Tastsinn — dabei aber deutlich und klar vernehmbar ist. Offenbar in Beantwortung der letzten Frage antwortet Baldemar jetzt:

“Yes; — no; — *I have been sleeping — and now — now — I am dead.*”<sup>1)</sup>

Die Wirkung dieser Worte ist katastrophal: —

No person even affected to deny, or attempted to depress, the unutterable, shuddering horror which these few words, thus uttered, were so well calculated to convey. Mr. L—l (the student) swooned.<sup>2)</sup> The nurses immediately left the chamber, and could not be induced to return. My own impression I would not pretend to render intelligible to the reader.<sup>3)</sup>

Fast eine Stunde muß man bei dem Studenten Wiederbelebungsversuche anstellen. Als er zu sich kommt, wendet man sich wieder Baldemar zu. Er hat sich nicht verändert, außer daß der Spiegel keinen Atem mehr anzeigt, der Arm nicht mehr den Bewegungen des Magnetiseurs folgt und kein Aderlaß mehr vorgenommen werden kann. Das einzige Anzeichen des mesmerischen Einflusses besteht in dem Vibrieren der Zunge; jedesmal, wenn Poe Baldemar etwas fragt, scheint er den Versuch zu machen, zu antworten, hat aber nicht mehr genügend Willenskraft. Auf die Fragen anderer reagiert er überhaupt nicht mehr.

In dieser Lage bleibt der Körper sieben Monate, stets aufs neue untersucht und bewacht. Endlich versucht man eine Erweckung. Die gewöhnlichen Striche bleiben zunächst erfolglos. Das erste Symptom des Erwachens ist ein teilweises Senken der Iris, wobei eine ekelhafte, übelriechende gelbliche Flüssigkeit unter den Lidern hervorströmt. Die Versuche, den Arm zu beeinflussen, schlagen fehl. Auf Wunsch des Arztes stellt der Magnetiseur nun die Frage, ob Baldemar ihm erklären könne, was er jetzt empfinde oder wünsche.

Da plötzlich erscheinen wieder die beiden hektischen Flecken auf den Wangen — die Zunge rollt heftig im Munde, und ohne daß Lippen und Kiefer sich bewegen, erschallt es mit entsetzlicher Stimme:

“For God’s sake! — quick! — quick! — put me to sleep — or, quick! — waken me! — quick! — *I say to you that I am dead!*“<sup>1)</sup>

Bergebens sucht Poe ihn zu beruhigen; da seine Willenskraft versagt, sucht er ihn aufzuwecken. Dieser Versuch scheint Erfolg zu haben — und alle im Zimmer erwarten, Baldemar aufwachen zu sehen. Kein menschliches Wesen aber hätte ahnen können, was wirklich geschah: —

As I rapidly made the mesmeric passes, amid ejaculations of „dead! dead!“ absolutely *bursting* from the tongue and not from the lips of the sufferer, his whole frame at once — within the space of a single minute, or even less, shrunk — crumbled — absolutely *rotted* away beneath my hands. Upon the

bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome — of detestable putridity.<sup>1)</sup>

. . . Der Eindruck, den M. VALDEMAR beim Publikum machte, ist unbeschreiblich. Die gebildetsten Leute waren einfach geblufft. Als sich dann doch allmählich Zweifel erhoben, erbot sich ein Arzt, Collyer, Poe in seinem „Kampf für die Wahrheit“ zu unterstützen. Er schrieb ihm am 16. Dezember:

Your account of M. Valdemar's case has . . . created a very great sensation . . . I have not the least doubt of the *possibility* of such a phenomenon; for I did actually restore to active animation a person who died from excessive drinking of ardent spirits . . . He was placed in his coffin ready for interment . . .

I will give you the detailed account . . ., which I require for publication, in order to put at rest the growing impression that your account is merely a splendid creation of your own brain, not having any truth in fact . . . I have battled the storm of public derision too long on the subject of Mesmerism, to be now found in the rear ranks . . .<sup>2)</sup>

Elizabeth Barret-Browning ist außer sich vor Bewunderung für dieses Werk, “throwing us all into most ‘admired disorder’, or dreadful doubts as to whether it can be true, as the children say of ghost stories”<sup>3)</sup>; ja sogar aus Schottland erhält Poe einen Brief von einem überzeugten Mesmeristen, der ihn “for the sake of the Science and of truth” bittet, ihm mitzuteilen, ob die Geschichte (die in London

als Raubdruck unter dem Titel "Mesmerism, in Articulo-Mortis" umlief) wahr sei<sup>1)</sup>).

So weit war noch niemand vor Poe gegangen<sup>2)</sup>. Allenfalls kann man eine Stelle in Tiecks „Pietro von Albano“ zu M. VALDEMAR stellen. Die tote Crescentia wird von Pietro durch Magnetismus aus dem Grabe in sein Haus zitiert. Was sie später ihrem Freunde Antonio erzählt, paßt ganz zu den ungeduldrigen Worten Baldemars vor der Katastrophe:

Ich bin nicht tot, und lebe doch nicht . . . Höllische Künste . . . haben mich scheinbar vom Tode erweckt . . . Das war fürchterlich, als mein Geist, schon in der Entwicklung neuer Anschauungen, aus dem stillen Frieden so gräßlich zurückgerissen wurde. Mein Leib war mir schon fremd, feindlich und verhaßt geworden.<sup>3)</sup>

Doch ist im „Pietro von Albano“ eine ganz andere Stimmung — Märchen- und Zaubermilieu — ausgebreitet, und insofern unterscheiden sich beide Werke ganz beträchtlich.

Einzelzüge aus M. VALDEMAR entdeckt man dagegen auch in der deutschen Romantik. Erstens ist es dort allgemein bekannt, daß der im Trancezustand Befindliche mit anderer Stimme und in anderer Weise spricht<sup>4)</sup>. So heißt es z. B. in Hoffmanns „Serapionsbrüdern“:

Die somnambule Dame fing . . . an zu reden, aber mit ganz verändertem seltsam und, wie ich gestehen muß, über die Maßen wohlklingendem Organ.<sup>5)</sup>

Es findet sich ferner in Hauffs „Gespensterschiff“

das Motiv, daß die ganze Mannschaft des Schiffes, sowie sie erlöst, d. h. an Land gebracht ist, zu Staub zerfällt<sup>1)</sup>; auf ähnliche Weise stürzt in Arnims „Isabella von Agypten“ ein Golemweib zu Erde zusammen, als man ihr von dem  $\text{N}$  auf der Stirn das  $\text{N}$  auslöscht<sup>2)</sup>, und in Hoffmanns „Geheimnissen“ zerfällt ein Teraphim, als ihn die magischer Kräfte mächtige Fürstin berührt<sup>3)</sup>.

Wenden wir uns der ausländischen Literatur zu, so ist die Auslese auch nur spärlich. Die Schilderung einer Trance findet sich in Balzacs COUSIN PONS:

Elle eut l'air d'une morte, ses yeux tournèrent et devinrent blancs. Puis elle se raidit, et: Me voilà! d'une voix caverneuse.<sup>4)</sup>

Mehr Glück haben wir mit dem berühmten Traum der Athalie in Racines gleichbenannter Tragödie:

(II, 5) Un songe  
Entretient dans mon cœur un chagrin qui  
me ronge.

Je l'évite partout, partout il me suivit.  
C'étoit pendant l'horreur d'une profonde nuit.  
Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,  
Comme au jour de sa mort pompeusement  
parée . . .

Son ombre vers mon lit a paru se baisser;  
Et moi, je lui tendois la main pour l'em-  
brasser.

*Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mé-  
lange*

*D'os et de chair meurtris, et trainés par le  
jange,*

*Des lambeaux pleins de sang, et de membres  
affreux . . .<sup>5)</sup>*

In Gautiers 1836 erschienener Novelle LA MORTE AMOUREUSE prangt eine Courtisane, als man ihr Grab öffnet, noch in unveränderter Schönheit, zerfällt aber sofort, als sie mit Weihwasser besprengt wird: „Ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés.“<sup>1)</sup>

Die Lösung der *Quellenfrage* bietet uns diesmal aber ein Blick nicht in die belletristische, sondern in die *wissenschaftliche* Literatur. Motiv für Motiv unserer Erzählung finden wir dort wieder. Die folgenden Angaben stammen aus Bjurmans tiefgründiger Arbeit; da das Werk in Deutschland kaum näher bekannt sein dürfte, gebe ich hier all seine wertvollen Nachweisungen wieder.

Er führt — nach einem Bericht aus der *Veckoskrift för Läkare och Naturforskare* VII, 1787 — den Fall eines Arztes, des Compagnons Mesmers, an, der in Paris, als er an Lungenentzündung schwer krank darniederlag, magnetisiert wurde und während der sechs Tage, die seine Krankheit dauerte, in diesem Zustand beharrte. Noch lange Zeit nach seinem Tode duldeten seine Schüler nicht, daß er begraben würde, da sie behaupteten, er wäre nur betäubt<sup>2)</sup>.

In Blackwood's Magazine vom September 1832 findet sich ein Bericht von Dr. Warren, nach welchem ein erhängter Mörder mittels galvanischem Strom zu scheinbarem Leben erweckt wird. Durch den schauerhaften Anblick dieses „lebenden Leichnams“ wird ein anwesender Medizinstudent ohnmächtig<sup>3)</sup>, und die Konsternation der übrigen Anwesenden ist ungefähr

dieselbe wie bei der Gesellschaft in M. VALDEMAR, als Baldemar erklärt, er sei tot. Diese Schilderung wurde später mit andern in Buchform unter dem Titel DIARY OF A LONDON PHYSICIAN, einem Poe bekannten Werke<sup>1)</sup>, herauszugeben.

Vor allem aber stützt sich Bjurman auf einen von ihm in schwedischer Übersetzung mitgetheilten Bericht eines deutschen Professors Nasse. Ich hatte Gelegenheit, das deutsche Original einzusehen<sup>2)</sup>, und theile daraus folgendes mit:

Die Frau eines Bielefelder Hoboisten litt an Lungenschwindsucht, gegen welche sämtliche allopathischen Mittel fruchtlos waren. Als letzte Hilfe schlug der Arzt Magnetismus vor. Der Ehemann übernahm die Anwendung desselben. Zwar erwies sich die Frau als empfänglich für den Mesmerismus, aber ihr Leiden besserte sich durchaus nicht, sodaß der Mann, der sich am Ende seiner Kunst sah, im Einverständnis mit dem Arzte die Behandlung aufgab. Nun ging es mit der Gesundheit der Frau rapide bergab:

Als einige Wochen nach dem Aufhören der magnetischen Behandlung die Zeit des Sterbens kam, trat die merkwürdige Erscheinung ein, daß die Kranke, obgleich ihr Körper den Tod zu fordern schien, dennoch nicht sterben konnte . . . Wenn die tief Erschöpfte, von ihren Bekanntinnen umgeben, nun blaß und atemlos dalag, wenn alle glaubten, das Leben sei nun aus ihr entwichen, so sah man sie zu wiederholten Malen von neuem die Augen öffnen, Atem schöpfen, und zum Leben gestärkt um sich

her blicken. Anfangs achtete keiner auf die Ursache dieser so seltsamen Erscheinung . . . Aber wie der Tod noch immer nicht erfolgen wollte, ward ich aufmerksam. Es ergab sich nun, daß der Mann es war, welcher die früher durch mesmerische Einwirkung an ihn geknüpft gewesene Frau unwillkürlich dem Tode vorenthielt. Wenn er in der Krankenstube nicht zugegen war, dann sank die Frau blaß und atemlos, einer Toten gleich, hin; wenn er aber wieder hineintrat, so kehrte Atem und Leben in sie zurück. Einmal erkannt, war dies Verhältnis ferner nicht mehr zu verkennen . . . Ich hielt es für unrecht, jetzt an der Grenze des Todes die magnetische Behandlung . . . von neuem beginnen zu lassen. Durch Bitten und Überredung brachte ich diesen (sc. den Mann) im Gegenteil dahin, daß er, seiner Frau ein ruhiges Verscheiden gönnend, die Krankenstube nicht mehr betrat. Die Frau sank nun bald in erneute Erschöpfung und erwachte hier nicht wieder. <sup>1)</sup>

Dazu bemerkt Bjurman sehr richtig:

Selbst wenn man annimmt, daß Poe sowohl Masses Schilderung — was ich stark zu glauben geneigt bin — wie die Racine-Gautiersche Idee benutzte, so hat er doch schon durch die geniale Verschmelzung der beiden Motive diese zu seinem Eigentum gemacht. <sup>2)</sup>

## Zusammenfassung.

Wir haben gesehen, daß der Dkultismus in Poes gesamtem Werk eine eminent wichtige Rolle spielt; daß er seinen besten Erzählungen bis in die Technik, bis in den Stil, ja bis in die Interpunktion und den Druck, seinen Stempel aufdrückt. Wir können konstatieren, daß die drei Stufen des Dkultismus — seine Vorformen, seine Elemente und seine reine Gestalt — gleichmäßig über alle Phasen seines Schaffens verteilt sind; doch nicht so, daß er im ersten Drittel seiner Schaffensperiode die Vorformen, im zweiten die Elemente und im letzten die reine Gestalt des Dkultismus behandelt hätte; vielmehr findet sich schon in seinen frühesten Werken (z. B. MORELLA und THE ASSIGNATION) die reine Gestalt, andererseits aber sind noch in seinen spätesten (z. B. ULALUME und THE RAVEN) Vorformen oder Elemente des Dkultismus erkennbar.

Poe zeigt also keine Entwicklung. Auch nicht in künstlerischer Beziehung; MORELLA (1835) gehört schon zu seinen Meisterwerken, während MESMERIC REVELATION (1844) gänzlich wertlos ist. Doch darf man daraus nicht etwa auf eine *absteigende* Linie schließen; denn unmittelbar nach MESMERIC

REVELATION schrieb Poe hervorragende Erzählungen, z. B. THE POWER OF WORDS und M. VAL-DEMAR.

Zweitens kommen wir zu dem Ergebnis, daß der Dichter durchaus *originell* gewesen ist. Allzuhäufig hat man gerade bei Poe nach „Vorbildern“ gesucht. Ich glaube in manchen Fällen (z. B. für THE ASSIGNATION, WILLIAM WILSON, THE OVAL PORTRAIT usw.) den Nachweis erbracht zu haben, daß die Quellenfrage zum mindesten nicht so einfach und direkt zu lösen ist, wie das bisher üblich war. Wenn Poe bewußt oder unbewußt das eine oder das andere Motiv aus diesem oder jenem Werk aufnahm, so tut das seiner Originalität nicht im mindesten Abbruch. Durch die Art, wie er derartige Entlehnungen behandelte oder miteinander verschmolz, hat er sie schon zu seinem Eigentum gemacht. Nahtlos sind sie in seine Geschichten eingefügt, und es bedarf der peinlichsten Sezierkunst, um sie wieder herauszuschälen.

Sehr groß war dagegen der Einfluß der *wissenschaftlich-okkultistischen* Literatur, besonders Swedenborgs und seiner Vorgänger; aber daß ein Dichter derartige wissenschaftliche Thesen in belletristische Werke einfügt, ohne dadurch langweilig zu wirken, ist etwas ganz Eigenartiges, etwas ganz Selbständiges, etwas ganz Originelles. Nicht als wenn Poe der erste gewesen wäre, der solches tat: — aber er war *einer* der ersten, und vor allem: er hat aus dem Wust der okkultistischen Literatur eine so feine Auswahl getroffen und sie in so künstlerischer, geschmackvoller

Weise verwendet<sup>1)</sup>, daß ihm in der Behandlung zum mindesten keiner seiner Vorgänger und Zeitgenossen — einschließlich Hoffmann<sup>2)</sup> — das Wasser reichen kann.

Zum Schluß dieses Kapitels und damit dieser Arbeit folgt noch eine kurze Zusammenfassung der *Lehren*, die wir in Poes Werk finden.

Zunächst die sehr komplizierte Frage des *Gottesbegriffs* Poes. Was der Dichter in Briefen, Aufsätzen usw. darüber gesagt, ist im ersten Kapitel dieser Studie zusammengestellt. Danach scheint sein Gottesbegriff sich so ziemlich mit dem christlich-orthodoxen gedeckt zu haben. Etwas anderes ist es indessen mit den Ansichten, welche er in seinen Erzählungen und Gedichten äußert. Sie widersprechen einander oft so diametral, daß sie unmöglich unter einen Hut zu bringen sind, und wir müssen uns daher damit begnügen, sie hier nochmals alle einander gegenüberzustellen. Ganz orthodox sind die Gottesbegriffe, die uns in der CATHOLIC HYMN<sup>3)</sup>, einem kindlich-frommen Gebet um Gnade an die Muttergottes, in THE BLACK CAT, wo der Verfasser von der unendlichen Gnade des allbarmherzigen und ehrfurchtbaren Gottes spricht, in LIGEIA<sup>4)</sup>, wo die Heldin sich an den Divine Father, der demaleinst den Tod besiegen wird, wendet, und in EUREKA, wo der Glaube an einen geistigen, nicht materiellen Gott gepredigt wird<sup>5)</sup>, entgegenzutreten.

Dem gegenüber steht eine pantheistische Weltanschauung in LIGEIA, welche Gott nur als einen großen Willen, der durch seine Intensität alles durchdringt, ansieht, und in EUREKA, wo urgiert wird, daß Gott,

der materielle und geistige Gott, jetzt nur noch in der überallhin verstreuten Materie und Geistigkeit des Universums bestehe, und daß die Sammlung dieser zerstreuten Materie und dieses zerstreuten Geistes nur die Wiederherstellung des rein geistigen Gottes sein werde<sup>1</sup>).

Also erst ist Gott "no matter", dann "material and spiritual", und zuletzt findet sich sogar die dritte Möglichkeit, ein rein materieller Gott: in MESMERIC REVELATION wird ausdrücklich betont, Gott sei kein Geist ("for he exists"), sondern die „unpartikulirte Materie“.

Einen deistischen Gottesbegriff endlich finden wir in THE POWER OF WORDS: Nach Erschaffung der Welt hat sich Gott aufs Altenteil gesetzt; da aber keine Handlung ohne endloses Resultat ist, so läuft die Schöpfung automatisch weiter, und so ist alles, was jetzt existiert, mittelbar aus seiner Hand hervorgegangen. Dieser deistische Gott ist noch nicht einmal allwissend, da nur die *Erwerbung* von Wissen glücklich macht, nicht aber das Wissen selbst, und da Gott selbstverständlich das glücklichste Wesen sein muß, so kann er eben nicht alles wissen. Es ist dies eine naive anthropomorphistische Auffassung: Poe schreibt dem Höchsten einfach menschliche Empfindungen zu. Er, der sich sonst immer so energisch gegen die Humanitarier wendet<sup>2</sup>), scheint gar nicht zu merken, daß er sich damit ins eigene Fleisch schneidet; denn es ist eins, ob man Gott einen menschlichen *Körper* oder menschliche *Gefühle* andichtet.

Die *Seele* ist nach Poe ein immaterielles, transzendentes Wesen, das, nicht nur dem Menschen, sondern auch dem Tiere eigen (THE BLACK CAT), im Körper wie in einem Gefängnisse lebt (MORELLA, MESMERIC REVELATION), aber die Fähigkeit besitzt, zeitweise aus diesem Leibe herauszutreten, um irgendeine Mission zu erfüllen (WILLIAM WILSON). Nichts ist ihr unmöglich; sie durchbricht alle physikalischen Gesetze; sie kann ihren mächtigen Willen und ihre Gedanken ändern Menschen aufzwingen und sie zu Handlungen veranlassen, welche sie sonst nie begehen würden (THE ASSIGNATION); es gibt für sie keine Undurchdringlichkeit; sie sieht und hört durch Stein und Metall hindurch (THE FALL OF THE HOUSE OF USHER).

Nach dem Tode bleibt die Seele noch längere Zeit im Körper (MONOS AND UNA, THE RAGGED MOUNTAINS); später stehen ihr zwei Wege offen: entweder sie bewohnt als „Engel“ den Weltenraum oder das Paradies, doch noch mit menschlichen Empfindungen und mit der Möglichkeit, sich den Sterblichen irgendwie zu manifestieren (SPIRITS OF THE DEAD, BRIDAL BALLAD, LIGEIA, ELEONORA, EIROS AND CHARMION, MONOS AND UNA, THE POWER OF WORDS), oder aber sie nimmt einen neuen Körper in Besitz (METZENGERSTEIN, ELEONORA, THE BLACK CAT, THE RAGGED MOUNTAINS) bzw. läßt sich wiedergebären (MORELLA). Durch magnetische Einwirkung kann sie künstlich im Körper zurückgehalten werden (RAGGED

MOUNTAINS, MESMERIC REVELATION), oder, wenn sie schon im Jenseits weilt, doch noch in übersinnlichem Konnex mit ihrer irdischen Hülle bleiben, sie so vor dem Verfall schützend (M. VALDEMAR). Ja, sie kann sogar durch den magischen Pinsel eines willensstarken Malers auf die Leinwand gebannt werden (THE OVAL PORTRAIT). So ist sie nächst Gott das mächtigste Wesen, das überhaupt existiert.

Die *Natur* entsteht durch Verkörperung göttlicher Teile mit Hilfe des Gedankens, d. h. Gottes im Zustande der Bewegung. Alle geschaffenen Wesen und Dinge sind nur Gedanken Gottes (MESMERIC REVELATION, POWER OF WORDS); daher sind alle Bewohner des Universums verschwistert. So kommt es, daß die Natur Anteil nimmt am Leben des Menschen, daß sie sich verschönt, wo glückliche, daß sie sich verdüstert, wo unglückliche Menschen weilen (ELEONORA); und umgekehrt, daß sie nicht nur selbst durch den Menschen beeinflusst wird, sondern ihrerseits auch sein Schicksal, seine Stimmung, seinen Gemütszustand selbst mitgestaltet (THE FALL OF THE HOUSE OF USHER).

Gott — Mensch — Welt: — das sind die drei Mächte, die Poes Leben und Werk beherrschen, wie sie die Seele jedes Dichters, ja jedes denkenden Menschen beherrschen. Er hat viel über diese großen Probleme nachgeforscht, mehr noch mit dem Gefühl als mit dem Verstande. Wenn er nicht immer zu richtigen oder festen Resultaten gelangte, so liegt die Schuld — sofern man überhaupt von Schuld sprechen

kann — nicht an ihm selbst, sondern in den Verhältnissen, in welche ein unerbittliches Schicksal ihn gestellt hatte. Er, der Blut und Charakter von so vielen Völkern in sich hatte; der keltische Mystik, germanische Träumerei, romanischen Sensualismus und angelsächsischen Rationalismus in sich vereinigte — er, der durch erbliche Belastung, durch bitterste Armut und durch namenlos unglückliche Erlebnisse oft körperlich und seelisch völlig zerrüttet und so jeder auf ihn einstürmenden Stimmung rettungslos verfallen war: — er konnte unmöglich jemals zur Einheit, zur Ausgeglichenheit, zur Harmonie gelangen. Er schrieb seine Werke in oder unmittelbar nach der Ekstase — einem inneren Triebe, eben der Stimmung, die ihn gerade gefangen hielt, gehorchend — und so erklären sich die Widersprüche — so verstehen wir alles, alles — und so liegt es uns ferne, zu rechten und zu richten.

Die Essenz aber der Gedanken — den Niederschlag der Stimmungen dieses Chopin der Dichtung<sup>1)</sup>, dieses Dante der Musik<sup>2)</sup>, finden wir — zitternd und bewundernd, erschüttert und dankbar, fürchtend und liebend, beklagend und verehrend — in den wenigen kleinen Dichtungen, die wir aus seinem Riesenwerk ausgewählt. In Ehrfurcht neigen wir uns vor jenem Dichter, vor jenem *Menschen*, der wie wenige andere mit Fug und Recht das Wort des jungen Heine auf sich und sein Werk anwenden durfte:

*Meine Qual und meine Klagen  
Hab' ich in dies Buch gegossen,  
Und wenn du es aufgeschlagen,  
Hat sich dir mein Herz erschlossen.*

## Anhang.

# Poe und Hoffmann.

Bei der eminenten Wichtigkeit, welche in der Feststellung liegt, ob Poe originell war oder nicht, läßt es sich kaum umgehen, wenigstens kurz über sein Verhältnis zu Hoffmann zu sprechen. Denn alle Poesforscher beschäftigen sich mit dieser Frage, und ebenso leidenschaftlich, wie die einen eine intime Bekanntschaft und enge Anlehnung bejahen, verneinen sie die andern. So weit wie Woodberry, welcher eine Bekanntschaft Poes mit Hoffmann rundweg leugnet, wird natürlich kaum jemand mehr gehen, denn bereits 1830 erschien eine französische Übersetzung Hoffmanns, sodaß Poe, selbst wenn er kein Deutsch gekonnt hätte, sich dennoch Kenntniss von Hoffmann hätte verschaffen können<sup>1)</sup>.

Es ist auch zweifellos richtig, daß Hoffmann Poe beeinflusste; aber es ist unmöglich, daß dieser Einfluß *entscheidend* war<sup>2)</sup>. Dazu sind beide denn doch zu verschiedene Naturen. Wenn gesagt wird, daß die Verwandtschaft zwischen beiden nicht dadurch erwiesen werde, daß sich bei ihnen dieselben Motive fänden, sondern dadurch, wie diese Motive von ihnen *behandelt* würden<sup>3)</sup>, so ist das gerade eine Entkräftung des gesuchten Beweises, denn eine verschiedenartigere

Behandlungsweise als in der Kunst Hoffmanns und Poes läßt sich kaum denken. Die neurasthenischen, ekstatischen, a-sexuellen Träumer, die seraphischen, dämonischen Frauen Poes sind wahre Antipoden zu den lebenswürdigen, sinnlichen Weltmenschen, den drallen, hausbackenen Mädchen Hoffmanns. Was bei Poe wunderbar ist, ist dämonisch und satanisch; was bei Hoffmann: — grotesk und bizarr. Was bei Poe ästhetisch, ist bei Hoffmann poetisch. Hoffmanns heitere Lebensauffassung, die nur gelegentlich durch düstere Wolken beschattet ist, sticht grell ab gegen Poes Melancholie, in die nur selten ein lichter Sonnenstrahl fällt<sup>1)</sup>. Poes Wunderbares kommt nicht von außen, sondern von innen — "Terror is not of Germany, but of the soul!" — Hoffmanns Zauberstücke und Herereien sind Poe ganz fremd<sup>2)</sup>. Hoffmann schrieb zusammenhanglos schnurrige Launen, skurrile Einfälle, poetische Gedanken nieder und verbrämte sie manchmal mit Elementen der Schreckenschule; nur ganz wenige seiner Werke, so z. B. DER MAGNETISEUR, sind durch und durch in eine düstere Atmosphäre getaucht; Poe aber schöpfte meist aus selbst erlebten Delirien, und motivierte das Entsetzliche mit geradezu mathematischer Gewissenhaftigkeit<sup>3)</sup>. Ihm fehlte die romantische Ironie, die sich über das, was sie eben noch entsetzt hatte, im nächsten Augenblick lustig machen konnte<sup>4)</sup>; er versuchte sich zwar öfters in diesem Genre<sup>5)</sup>, aber es kamen doch nur gequälte Machwerke heraus, bei deren Lektüre wir nicht frei aufatmen können; und das uneheliche Kind

der Ironie, der hoax, ist uns wieder zu plump und zu dreist.

Zusammenfassend muß man sagen: ebensowenig wie Goethe ein Nachahmer Marlowes sein kann, weil dieser vor ihm ein Faustdrama geschrieben, ebensowenig kann man Hoffmanns Einfluß auf Poe als so bedeutend einschätzen, daß es sich lohnte, extra ein Buch darüber zu schreiben. Ihr Verhältnis wird besser als durch alle langen Abhandlungen skizziert durch die Van Bleutensche Parallele: „Poe verhält sich zu Hoffmann wie Beardsley zu Callot.“<sup>1)</sup>



## Anmerkungen

Seite Anm.

- 7 1 So von Arède Barine: Essais de littérature pathologique III. L'alcool. Edgar Poe. Revue des deux mondes LXVII<sup>e</sup> année, tome 142, 1897; F. Probst, E. A. P., Grenzfragen der Literatur und Medizin 5—8, München 1908; R. F. van Bleuten, E. A. P., Zukunft Bd. XLIV, 181 ff., Berlin 1903.
- 8 1 Gesammelte Schriften IV, 250, Berlin 1871/73.
- 9 1 Carl Kiesewetter, Geschichte des neueren Okkultismus. Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel. Lpz. 1891, S. XI/XII.
- 10 1 Nach einer Vorlesung über Geschichte der Mystik an der Universität Freiburg 1921. Die Zitate sind nach den Notizen des Kollegheftes, also bis auf die Definition, die *diktirt* wurde, nur dem Sinne nach richtig. — Vgl. auch Kiesewetter a. a. O. S. XIII.
- 14 1 So Wächtler, E. A. P. und die deutsche Romantik, Diss: Lpz. 1911, S. 32.
- 2 I, 198; vgl. auch Bjurman, Gunnar, E. A. P. En litteraturhistorisk studie, Diss. Lund 1916, S. 55/56. Die Zitate aus dieser schwedischen Arbeit gebe ich des besseren Verständnisses halber deutsch.
- 3 I, 196.
- 15 1 XVII, 30.
- 2 I, 246.
- 3 MARGINALLA XVI, 71.
- 4 XVII, 437. Lauvrière (Un génie morbide. I. La Vie d'Edgar A. Poe, II. L'œuvre d'E. A. P. Thèse Paris 1904, I, 172) hält dies seltsame Gefühl für eine Folge des Alkoholismus Poes.
- 5 XVI, 115.
- 16 1 Vgl. VII, XXIV und VII, 179.
- 2 XVII, 404.
- 3 XVII, 293/95.
- 4 XVII, 305.

Seite Anm.

- 17 1 XIV, 40.  
 2 XVII, 306.  
 3 II, 185 und XIV, 56.  
 4 XVI, 161.  
 5 XVI, 98.
- 18 1 XVII, 294.  
 2 VI, 60. Denselben Gedanken äußert er, etwas ausführlicher, XVI, 92.  
 3 VIII, 93.
- 21 1 BON-BON (1835), THE DUKE DE L'OMELETTE (1836), THE DEVIL IN THE BELFRY (1839) und NEVER BET THE DEVIL YOUR HEAD (1841).
- 22 1 VII, 260.  
 2 Vgl. Überweg-Heinze, Grundriß der Geschichte der Philosophie<sup>5</sup>, Berlin 1876/80, I, 140.
- 23 1 IV, 145.  
 2 IV, 198.
- 24 1 VII, 104.
- 25 1 VII, 13.
- 26 1 VII, 179/80.
- 27 1 VII, 82.  
 2 Auch in der PHILOSOPHY OF COMPOSITION, einerlei, wie man sich sonst zu ihr stellen mag, kann man keinerlei derartige Ansichten entdecken.
- 28 1 VII, 97.  
 2 VII, 99.  
 3 VII, 100.
- 29 1 VII, 98. Zu dieser Stelle schreibt Poe an einen unbekanntem Adressaten: I used it (sc. den Ausdruck "tinkling"), because I saw that it had, in its first conception, been suggested to my mind by the sense of the supernatural with which it was, at the moment, filled. No human or physical foot could tinkle on a soft carpet, therefore, the tinkling of feet would vividly convey the *supernatural* impression. This was the idea, and it is good within itself: but if it fails, (as I fear it does,) to make itself immediately and generally *felt* . . . , then . . . it is badly conveyed, or expressed. (XVII, 207.) In der That dürfte kaum einer der Leser den Dichter hierin verstanden haben.  
 2 I heard the sounds of the swinging of the censers of the angels (IV, 242).

Seite	Anm.	
30	1	II, 27.
31	1	II, 22.
	2	II, 28. Die kursiven Stellen von mir hervorgehoben.
32	1	II, 28/29.
33	1	II, 30.
34	1	und 2: II, 30.
37	1	II, 33.
	2	Im Gegensatz zu Wächtler a. a. D. S. 91, der darin nur „die Absicht, den einfachen Grundgedanken zu verhüllen“, sieht.
38	1	a. a. D. S. 91.
39	1	a. a. D. S. 364.
	2	a. a. D. S. 88.
	3	a. a. D. S. 95/96.
	4	Oeuvres complètes, Paris 1869, V, 3.
40	1	a. a. D. S. 194.
41	1	Damit ist auch Wächtlers Behauptung, Poe sei nie fähig gewesen, Virginiens Tod herbeizuwünschen (a. a. D. S. 92), hinfällig.
	2	XVII, 287/88.
	3	Vgl. Wächtler a. a. D. S. 90.
	4	a. a. D. S. 93.
	5	Vgl. Zeller-Lorzing, Grundriß der Geschichte der griechischen Philosophie, Lpz. 1909, S. 44, 50/51, und Gomperz, Griechische Denker, Lpz. 1903, I, 99 ff.
42	1	Vgl. Windelband, Geschichte der Philosophie <sup>2</sup> , Lpz. u. Tüb. 1900, S. 49.
	2	Vgl. Windelband a. a. D. S. 187.
	3	Zit. nach Überweg-Heinze a. a. D. III, 270. Vgl. auch Windelband a. a. D. S. 496.
	4	Vgl. Überweg-Heinze III, 96.
	5	II, 29.
	6	Wächtler a. a. D. S. 92.
43	1	Überweg-Heinze III, 327/28. Vgl. auch Windelband a. a. D. S. 481.
	2	Vgl. Windelband a. a. D. S. 278.
44	1	Zit. nach Riefewetter a. a. D. S. 764/65.
	2	Überweg-Heinze a. a. D. I, 144. Vgl. auch Gomperz a. a. D. II, 316, 320 ff.
	3	Überweg-Heinze a. a. D. I, 144/45.
	4	Vgl. Zeller-Lorzing a. a. D. S. 135/36.
	5	Darin liegt der Fortschritt gegenüber AL AARAAAF

- dessen Heldin Nesace weder Mensch noch Geist, sondern tatsächlich nur die Verkörperung der Schönheitsidee darstellt.
- 45 1 a. a. O. S. 93/94.  
2 a. a. O. S. 246 und 248.
- 46 1 Er erwähnt ihn XVI, 167.  
2 William Bedford, *The history of the caliph Vathek*, London 1901, S. 11, 16, 48.  
3 III, 287 erwähnt.
- 47 1 Die Reise ins Blaue hinein, sechs romantische Novellen, ed. Miesner Berlin 1906, S. 144/45. Die kursiven Stellen von mir hervorgehoben.
- 48 1 E. A. P. In: *Die Gesellschaft XVII/IV*, 3, Jahrgang 1901, S. 196.  
2 In der Unterschätzung der Bedeutung dieser Novelle befinde ich mich übrigens in der allerbesten Gesellschaft: Baudelaire hat sie nicht übersetzt, Wächtler erwähnt sie nicht einmal unter den romantischen Erzählungen Poes — und *romantisch* ist sie doch auf alle Fälle! —; Bjurman lobt nur mit ein paar Worten die gute Ausnützung der dramatischen Möglichkeiten und die poetische Abschwächung des Schreckmotivs zu einer sanften, vagen Melancholie (vgl. a. a. O. S. 202 und 254); Cobb (*The influence of E. Th. A. Hoffmann on the tales of E. A. P.*, diss. Chapel Hill 1908, S. 84/90) behandelt die Geschichte, wie ja in seinem Thema liegt, lediglich unter dem Gesichtspunkt ihrer Abhängigkeit von Hoffmann, und für Ransome (*E. A. P. A critical study*, London 1910, S. 109) ist sie gar bloß "an objective piece of colour".  
3 X, 42.
- 49 1 II, 111/12.
- 50 1 II, 112.  
2 Siehe dazu S. 54, Anm. 1, und S. 63, Anm. 4.  
3 Siehe S. 63.
- 51 1 II, 113.  
2 Die gleiche Technik, durch die Betonung der Möglichkeit einer Selbsttäuschung die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, die wir schon in MORELLA beobachten konnten.  
3 II, 113/14.
- 52 1 Vgl. Bjurman a. a. O. S. 254.
- 53 1 II, 111.

Seite Anm.

- 54 1 Vgl. S. 50, Anm. 2.  
 2 Was Poe Gelegenheit gibt, ihm "piquant expressions" à la Blackwood in den Mund zu legen und so seine literarischen und kunstgeschichtlichen Kenntnisse an den Mann zu bringen.  
 3 II, 119/20.
- 55 1 II, 122.  
 2 II, 123.
- 57 1 II, 124.
- 58 1 bis 3: II, 124.
- 59 1 a. a. D. S. 197.
- 60 1 Auf Agrippa fußt Paracelsus, auf diesem Jacob Böhme, auf diesem Swedenborg, dessen Hauptwerk HIMMEL UND HÖLLE Poe kannte.  
 2 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 21.  
 3 Vgl. III, 287.  
 4 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 173.
- 61 1 Von den Erdkörpern usw., Jtrkf. und Epz. 1771, S. 131.  
 2 Vgl. Kiesewetter a. a. D. S. 648.  
 3 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 736.
- 62 1 Ges. Schrift. XI, 193.  
 2 a. a. D. S. 84/85.  
 3 a. a. D. S. 85.
- 63 1 Wie problematisch es mit dem „freien Willen“ *Aphroditens* aussieht, habe ich ja oben ausführlich dargelegt.  
 2 a. a. D. S. 254.  
 3 In einer Fußnote zu ihrer Übersetzung der ASSIGNATION, Minden 1904.  
 4 Poe hat sich überhaupt viel mit Byron beschäftigt; er machte in seiner Jugend eine regelrechte „Byronperiode“ durch und schrieb später einen Essay über BYRON AND MISS CHAWORTH (XIV, 150).
- 65 1 II, 147.
- 67 1 II, 149/50.  
 2 und 3: II, 150.  
 4 a. a. D. II, 230.
- 68 1 a. a. D. S. 363.  
 2 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 203/4.
- 69 1 Er beruft sich in einer Anmerkung auf Mercier, D'Israeli und Ethan Allan, die alle Anhänger der Seelenwanderungstheorie waren.  
 2 Bjurman meint (S. 197), daß eine Auffassung der

- Seelenwanderung, wie sie hier vertreten wird, orientalischen Ursprungs sei und auch ein nicht ungewöhnliches Sagenmotiv ausmache.
- 3 Baudelaire hat in seiner Übersetzung das in diesem Zusammenhang ganz widersinnige *au reste* durch *ainsi* und das *peu tangible* durch *illusoire* wiedergegeben. In einer Fußnote sagt er dazu: *J'ignore quel est l'auteur de ce texte bizarre et obscur; cependant je me suis permis de le rectifier légèrement, en l'adaptant au sens moral du récit. Poe cite quelquefois de mémoire et incorrectement. Le sens, après tout, me semble se rapprocher de l'opinion attribuée au père Kircher – que les animaux sont des esprits enfermés. (a. a. D. V, 426).*
- 70 1 Bjurman vertritt die gegensätzliche Ansicht. Er meint a. a. D. S. 139, die Ich-Form trage viel zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit bei, da der Leser, wenn er annehme, daß der Verfasser das, was er schildert, selbst erlebt hat oder selbst glaubt, sich leichter überzeugen ließe. Durchaus meiner Auffassung aber ist Henke, wenn er (von Balzac, was aber auch für Poe gilt) sagt: „Die Form der Ich-Erzählung ist . . . nicht günstig. Wenn der Held immer wieder betont: Ich kam in die und die Stimmung, es schien mir, als ob ich das und das sähe usw., so wird der Leser dadurch immer wieder darauf gestoßen, daß ja nur diese augenblickliche Stimmung der Grund ist, daß der Held Wunderbares zu sehen glaubt. Der Leser erlebt eben das Wunderbare nicht selbst mit. (Die Verwendung phantastischer und okkulten Motive in der Erzählungsliteratur Balzacs, Diss. Greifswald 1920, S. 94.)“ Ubrigens hat Poe durch seine geniale Technik auch in den Ich-Erzählungen die Klippen meist recht geschickt umschifft.
- 2 II, 186.
- 72 1 II, 189.
- 73 1 wie das Wächtler tut, der meint, „daß in der erregten Phantasie sich die tote Umwelt belebt“ (S. 79) und als Parallele den „phantasievollen“ Studenten Anselmus anführt, der den Türklopfer Lindhorsts für den Kopf eines alten Apfelweibes „hält“ usw. Dort könnte nicht, wie er meint, „ebensogut etwas anderes daraus werden“ (S. 80); denn der Tür-

Klopfer ist tatsächlich der Kopf der alten Kauerin, ebenso wie das Roß tatsächlich die Reinkarnation Berlifizing's ist; daß es sich um Phantasien, Halluzinationen usw. handelt, ist ausgeschlossen, denn der **GOLDENE TOPF** ist ein Märchen, keine Novelle; wir haben es also nicht mit neurasthenischen Visionären zu tun wie bei Poe, dessen Helden in den Ich-Erzählungen nur träumen; diese hier aber (sc. Anselmus und Mehengerstein) *erleben* — erleben in aller Buntheit, über die das Märchen (**GOLD. TOPF**) und die Sage (**METZ.**) verfügt: die alte Liese hat nachher zwei große Brandflecken im Gesicht, verursacht durch das Urpigment, das Anselmus ihr (d. h. dem Türklopfer) auf Lindhorsts Rat „auf die Nase tröpfelt“ (Kürschners Nationalliteratur Bd. 147, S. 233); sie hat sich „bronzieren lassen, um als Türklopfer die . . . Besuche zu verschleichen“ (a. a. D. S. 233) usw.; und ebenso hat das Tapetenroß nachher Brandwunden, weil der alte Berlifizing beim Brande verunglückt ist, usw. — Deshalb irrt auch Lauvrière, wenn er von «idées fixes, incohérentes, superstitieuses» Mehengersteins spricht (a. a. D. II, 215); denn es handelt sich hier um objektive *Tatsachen*, die nichts mit fixen Ideen u. dgl. zu tun haben.

- 74 1 II, 191.  
2 II, 192.
- 75 1 Diese Auffassung vertritt auch Wächtler a. a. D. S. 79.
- 76 1 Hier haben wir die Wordsworth'sche „höhere Weisheit des Kindes“: der unscheinbare, verachtete kleine Knabe entdeckt als einziger den wahren Sachverhalt.
- 77 1 und 2: II, 196.
- 79 1 a. a. D. S. 197.  
2 ed. Schweizer und Zauner, Lpz. u. Berl., I, 273. Der Effekt dieser Stelle ist zuerst ganz derselbe wie in **METZENGERSTEIN**; später allerdings löst sich das Mystische in Natürliches auf, indem der Alte sich als der Maler Becklinger entpuppt, der dort seinerzeit sich und seine als Knaben verkleidete Tochter selbst konterfeite.
- 80 1 Die spukende Statue des Ahnherrn.  
2 H. Walpole, The castle of Otranto, a gothic story, Ld. 1907, S. 154/55.

- Seite Anm.
- 3 Von den Erdkörpern usw., S. 55.
- 4 XIV, 61; vgl. auch MARGINALIA XVI, 36.
- 83 1 II, 252/53.
- 84 1 II, 257.
- 87 1 II, 263.
- 88 1 II, 263/264. Es ist erstaunlich, wie hier Poe wieder einmal den modernen Spiritisten vorgearbeitet hat; diese nehmen an, daß die „Geister“-aus Blütenstaub heilende und schädigende Extrakte bereiten, die sie kranken Menschen in die Medizin oder ins Trinkwasser schütten.
- 2 Immer wieder dieser Hinweis, um alles auf scheinbar natürliche Weise erklären zu können!
- 89 1 Wieviel trägt wieder diese unbestimmte Zeitangabe zur Vertiefung der Stimmung bei!
- 2 II, 264/265.
- 91 1 II, 268.
- 2 Vgl. hierzu die entsprechenden Stellen zu MORELLA.
- 3 XVII, 49/50.
- 4 Das beweist, daß der Dichter die Geschichte selbst so konzipierte, wie Cooke sie auffaßte. Also gibt es hier gar keine Geheimnisse.
- 92 1 Poe scheint sich gar nicht mehr zu erinnern, daß er diesen Gedanken indirekt bereits in seine Erzählung aufgenommen hat; denn zu Anfang der Geschichte spricht er von Ligeia als von "*her who is no more*".
- 2 XVII, 52/53.
- 3 I, 180 und XVII, 287.
- 93 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 36. Wir haben hier genau denselben Gedanken, den Poe in dem eben angeführten Briefe aussprach (the will did not perfect its intention . . .).
- 2 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 85.
- 94 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 327.
- 2 Ubs. von Ludwig Hofacker, Tübingen 1830, § 363.
- 95 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 788/91.
- 2 Vgl. Huch a. a. D. II, 103.
- 3 Zit. nach Huch a. a. D. II, 64/65.
- 4 Vgl. Huch II, 65.
- 5 Zit. nach Huch a. a. D. I, 116/17.
- 96 1 So Wächtler a. a. D. S. 76.

Seite	Anm.	
97	1	II, 273.
100	1	Vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 79.
103	1	Bei der Aufzählung des Usherschen Literaturkatalogs hat Poe seiner Neigung zum hoax freien Lauf gelassen: neben Swedenborg und Campanella placiert er so humoristische Bücher wie Gressets VERVERT und Macchiavellis BELPHEGOR. Das konnte er sich indes bei der mangelhaften Belesenheit des damaligen amerikanischen Publikums ruhig erlauben, ohne daß jemand daran Anstoß nahm, ja wohl ohne daß es überhaupt jemandem aufgefallen wäre.
	2	III, 287/88.
106	1	III, 291.
107	1	III, 293.
108	1	III, 294.
109	1	III, 295.
110	1	III, 295/296.
112	1	Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 735.
113	1	Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften, Leipzig 1894/95, I, 170/72; II, 98; II, 107; II, 118. Die Gesichte Ushers stimmen, wie man sieht, genau zu den Theorien der modernen Forscher, die, wohlgemerkt, damals noch nicht vorhanden waren. Es ist also erstaunlich, wie weit Poe seiner Zeit voraus war.
	2	Civitas Solis Poetica. Idea Reipublicae Philosophicae, Ultrajactis MDCXLIII, S. 86.
114	1	Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 157, vgl. auch S. 163.
	2	Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 270/71.
	3	Vgl. Huch a. a. D. II, 49 und 52; Wächtler a. a. D. S. 27/28.
115	1	a. a. D. S. 39.
	2	a. a. D. S. 42. Vgl. auch a. a. D. S. 92/93 und 97.
	3	a. a. D. S. 71/72.
	4	a. a. D. S. 35.
116	1	Vgl. Wächtler a. a. D. S. 78/79 und Bjurman a. a. D. S. 204/5.
	2	So durch Wächtler S. 77/78.
	3	H. de Balzac, La peau de chagrin, 'roman philosophique, ed. M. A. Gondry, Wien ohne Jahr, S. 100/101. Vgl. auch Sattler, Honoré de Balzac

Seite Anm.

- Roman «La Peau de Chagrin», Diss. Tübingen 1912, S. 96. Sattler nennt Raphaels Hellsichtigkeit eine „übernatürliche“ Fähigkeit; in Wahrheit aber handelt es sich hier, wie ich oben dargelegt habe, gar nicht um etwas Übernatürliches.
- 117 1 XVII, 47/48.
- 118 1 Vgl. Barine a. a. D. S. 344/46; Laurrière a. a. D. II, 216; Wächtler a. a. D. S. 73/74; nur Cobb (a. a. D. S. 34/35 und 47/48) erkennt dort übernatürliche Züge.
- 122 1 III, 311.
- 123 1 III, 312/13.
- 124 1 Die außerordentliche Bedeutung dieser Szene für die ganze Erzählung hat schon Cobb a. a. D. S. 34/35 hervorgehoben.
- 125 1 III, 314.
- 126 1 III, 318/19.
- 130 1 III, 325.
- 2 Vgl. I, 144 und Bjurman a. a. D. S. 250.
- 3 Vgl. Kiefewetter a. a. D. S. 169.
- 4 Vgl. Kiefewetter a. a. D. S. 202.
- 5 Vgl. Kiefewetter a. a. D. S. 336/37.
- 6 Das träfe für unsere Erzählung zu.
- 7 Vgl. Kiefewetter a. a. D. S. 337.
- 8 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 343. Vgl. auch Bjurman a. a. D. S. 250.
- 131 1 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 648/49.
- 132 1 Auf diese Frage hat Poe in WILLIAM WILSON durch die Ereignisse selbst die Antwort gegeben.
- 2 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 779/83 und Du Prel a. a. D. II, 53.
- 3 Vgl. Kiefewetter a. a. D. S. 791.
- 133 1 Vgl. Wächtler a. a. D. S. 74.
- 2 Vgl. Cobb a. a. D. S. 38/43, und Bjurman S. 249/50. Bjurman weist auch auf Brockden Browns STEPHEN CALVERT und ARTHUR MERVIN, dessen Held sogar mit zwei Doppelgängern zu kämpfen hat, auf Tiecks SCHUTZGEIST, dessen Heldin bei allen wichtigen Ereignissen einen Schutzgeist in menschlicher Gestalt, der auch ihr Gewissen repräsentiert, bei sich hat, sowie überhaupt auf das in der Romantik allgemein verbreitete Interesse für Persönlichkeitspaltung und Doppelgängerei hin, welches letzteres durch die seit Ende des 18. Jahrhunderts

## Seite Anm.

- zuerst von Wien, dann von Paris ausgehende Propaganda für den Mesmerismus und durch Eschenmayers Archiv, das zahlreiche Fälle von tatsächlicher Doppelgängerei anführte, erweckt und gefördert wurde (a. a. D. S. 77/78 und 250/51).
- 134 1 Sämtliche Werke, ed. Grimm, Berl. 1839, II, 225.  
2 Reise ins Blaue a. a. D. S. 204/17, 224.  
3 Ges. Schrift. XI, 3 ff.  
4 ed. Maaßen, München 1908/14, III, 339; Ges. Schrift. XI, 144, XI, 212/13, VII, 147.
- 135 1 The popular Tales of Nathanael H., Newyork o. J., S. 364.  
2 XI, 112/13.
- 137 1 EIROS AND CHARMION, das zeitlich MONOS AND UNA vorausgeht, kommt jedoch für unsere Untersuchung nicht in Frage; außer dem Umstand, daß hier zwei Geister reden, enthält die Erzählung nichts Okkultes: — sie bringt eine astronomisch-physikalische Utopie vom Untergang der Erde.  
2 Wächtler a. a. D. S. 34.
- 138 1 Die ganze Verachtung Monos-Poes gegenüber der Demokratie, der Metaphysik und der Zivilisation kommt in diesen Betrachtungen zum Ausdruck.
- 139 1 Einen ähnlichen Gedanken drückt er schon in der ersten Fassung von TAMERLANE (1827) aus. Er spricht da von dem "sound of the coming darkness (known To those whose spirits harken)" (VII, 7) und sagt dazu in einer Anmerkung: I have often fancied that I could distinctly hear the sound of the darkness, as it steals over the horizon — a foolish fancy, perhaps, but not more unintelligible than to see music . . . (VII, 142).
- 140 1 IV, 211.
- 142 1 Vgl. Wächtler a. a. D. S. 32.  
2 a. a. D. § 312.  
3 a. a. D. § 433.  
4 a. a. D. § 447.  
5 a. a. D. § 245.  
6 a. a. D. §§ 85, 162, 165/66, 169, 192/93.
- 143 1 Zit. nach Riesewetter a. a. D. S. 708.  
2 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 200.  
3 Zit. nach Huch a. a. D. II, 63/64.
- 144 1 ed. Horne Shepherd, London 1894, I, 485.  
2 ed. Maaßen I, 66.

## Seite Anm.

- 3 ed. Maaßen I, 387.  
 4 Zit. nach Henke a. a. D. S. 91.  
 5 Zit. nach Huch a. a. D. I, 52.
- 145 1 VII, 26.  
 2 XVI, 17/18. Vgl. auch XVI, 30.
- 146 1 Schon Wächtler wies darauf hin, daß in MORELLA noch die Identitätslehre das Autobiographische, in LIGEIA bereits das Autobiographische das Philosophische überwiegt, daß aber ELEONORA ganz frei von allen metaphysischen Spekulationen ist. Er schließt daraus: „Die Entwicklung in diesen Novellen geht also dahin, daß die abstrakten philosophischen Zutaten immer mehr weichen und dem rein Menschlichen Platz machen (S. 92).“
- 147 1 Die zweite Veränderung der Natur nach dem Tode Eleonorens ist nur die logische Folge der ersten und daher nicht sonderbarer als diese.
- 148 1 Nur in der ersten Fassung!  
 2 wie das Wächtler a. a. D. S. 88 auffaßt: „Mit ihrer Liebe geht ihnen das Gefühl für die Schönheit der Natur auf. . . Nach ihrem Tode verschwindet dem Verlassenen die Schönheit der Natur . . ., die Welt wird ihm verhaßt und trüb.“ Er hält also das Ganze nur für eine Allegorie, gleichsam als ob die Liebenden nur scheinbar, nur mit dem geistigen Auge, diese Veränderung wahrnehmen. Mir will es indes scheinen, als ob der Dichter die Erzählung nicht so ausgelegt wissen wollte, sondern den Eindruck suggerieren, daß die Natur, das animal ingens Campanellas, bewusst zu dem Glück der beiden beitrüge.
- 149 1 IV, 239.
- 151 1 IV, 241/42. Man beachte die genau parallele Schilderung der beiden wunderbaren Veränderungen, durch die eine Note von unübertrefflicher Stimmungskunst in die Erzählung hineingetragen wird.
- 152 1 Vgl. MORELLA II, 34: And the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark and its figures passed by me, like flitting shadows . . .  
 2 IV, 243/44.  
 3 Von dem Zustand im *Jenseits*, wie bei Swedenborg immer. Es bleibt Poes Verdienst, diese Ansichten auf das Diesseits übertragen zu haben.

## Seite Anm.

- 153 1 a. a. D. § 156.  
 2 sc. den Satan.  
 3 sc. die tote Crescentia.  
 4 Reise ins Blaue a. a. D. S. 196.  
 5 Nur mit dem Unterschied, daß sie nicht für den Geisterverkehr, sondern für das irdische Leben angewandt werden.  
 6 ed. Schweizer I, 15.
- 154 1 ed. Maaßen VII, 156.  
 2 ed. Maaßen II, 183.  
 3 ed. Maaßen VI, 284.  
 4 a. a. D. I, 497.  
 5 Vgl. Huch a. a. D. II, 107.
- 155 1 ed. Schweizer I, 258.  
 2 ed. Maaßen I, 138.  
 3 Ges. Schrift. I, 26.  
 4 Ges. Schrift. X, 111.
- 156 1 ed. Maaßen II, 79. Vgl. auch II, 257/58 und Ges. Schrift. I, 52/53.
- 157 1 Vgl. Ransome a. a. D. S. 108.
- 159 1 IV, 248/49.  
 2 IV, 318. In der zweiten Fassung gestrichen; wäre aber im Interesse der Kontrastwirkung: *This is indeed Life itself — Is this indeed Death?*, besser geblieben. Wir sehen, daß die letzten Fassungen Poes durchaus nicht immer die glücklichsten sind.  
 3 Außerdem ein schönes Motto, das aus unbegreiflichen Gründen gestrichen wurde: *Egli è vivo e parlerebbe se non osservasse la regola del silenzio* (IV, 316).
- 160 1 Dadurch kommt z. B. Wächtler zu ganz unhaltbaren Schlüssen, nimmt als „Wirkung“ der starken Dosis Opium „eine ins unendliche gesteigerte Phantasie und Aufmerksamkeit für die Umwelt“ an und meint, daß die Erzählung „einfach die Gedanken darstelle, die des Dichters Phantasie ihm beim Betrachten eines lebenswahr gemalten Mädchenbildes vorgegaukelt hätte. *Er deutet ja auch ziemlich unverhüllt darauf hin, wenn er den Reisenden durch Opium in einen Zustand hoher phantastischer Erregung kommen läßt. Daß dieser einen Katalog der Bilder und darin die Geschichte des Frauenkopfes*

- findet, ist nur eine ziemlich ungeschickte Verhüllung der Tatsachen. (1) (a. a. D. S. 81/82.)
- 2 So Wächtler S. 81. Ebf. Anm. 3.
- 4 „Wie mir das gemeine Leben so recht auf den Hals trat, mit dem Meisterwerden und *Heirat*, da kam es mir vor, als sollte ich ins Gefängnis gesperrt werden . . . (ed. Schweizer II, 215). Halt nur fest an deiner Kunst, die auch mehr Hauswesen und dergleichen mag als die meinige“ (II, 226).
- 161 1 Cobb a. a. D. S. 71. Vgl. auch Bjurman a. a. D. S. 255.
- 162 1 ed. Schweizer I, 267.
- 163 1 Vgl. Cobb a. a. D. S. 80 und Lavrière a. a. D. II, 270/271.
- 2 Lotte Menz, Die sinnlichen Elemente bei E. A. P. und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters. Diss. Marburg 1915, S. 56.
- 166 1 IV, 256.
- 169 1 Vgl. Riefewetter a. a. D. S. 607.
- 171 1 Vgl. Shelley, Rev. of Isl. Canto X, 24 ff., Richter, P. B. Shelley, Weimar 1898, S. 133 ff., und Bjurman a. a. D. S. 203/4.
- 2 Wächtler a. a. D. S. 83.
- 174 1 Poe hat noch zwei Geschichten geschrieben, die ausschließlich auf diesen Gedanken aufgebaut sind: THE TELL-TALE HEART (1843; V, 88 ff.) und THE IMP OF THE PERVERSE (1845; VI, 145 ff.).
- 175 1 V, 146/47.
- 2 nicht, wie Wächtler a. a. D. S. 58 irrtümlich bemerkt, in der nächsten Woche.
- 182 1 Vgl. Huch a. a. D. II, 55.
- 2 Vgl. Just, Die romantische Bewegung in Amerika: Brown, Poe, Hawthorne. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Diss. Münster 1910, S. 35.
- 3 Ges. Schrift. X, 190/91.
- 4 Vgl. Riefewetter a. a. D. S. 72.
- 5 Vgl. Huch a. a. D. II, 102.
- 6 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 235.
- 183 1 Vgl. Riefewetter a. a. D. S. 35.
- 2 Vgl. Wächtler a. a. D. S. 59/63.
- 3 Vgl. auch Bjurman a. a. D. S. 252/53.
- 4 Vgl. auch Bjurman a. a. D. S. 215/16.
- 184 1 Vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 61, und Bjurman a. a. D. S. 253/54.

- | Seite | Anm. |  |
|-------|------|--|
| 186   | 1    | V, 163.  |
| 190   | 1    | V, 170/71.   |
|       | 2    | V, 171.  |
| 191   | 1    | V, 172/73.   |
| 192   | 1    | V, 174.  |
|       | 2    | Auch dieser Ausdruck ist sehr gut am Platze. Für den Menschen mit dem „gesunden Menschenverstand“ ist alles, was nur irgendwie aus dem Rahmen des Alltäglichen heraustritt, prodigious: er fällt von einem astonishment in das andere, weil er mit seinem robusten Hirn nur denken, aber nicht fühlen kann: Bedloe indes fühlt mehr, als er denkt. |
| 193   | 1    | Vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 54, und Bjurman a. a. D. S. 191.  |
| 194   | 1    | a. a. D. S. 52.  |
|       | 2    | Vielleicht wollte der Dichter den Leser dadurch nur irreführen?  |
|       | 3    | a. a. D. S. 193/94. Bjurman glaubt also auch an einen <i>zweiten</i> Körper.   |
| 195   | 1    | Dies Rätsel findet seine Lösung, wenn wir annehmen, daß der Geist es ist, der sich den Körper baut.  |
| 196   | 1    | Vgl. Huch a. a. D. II, 280 und Bjurman a. a. D. S. 182/83. Sehr anschaulich hat Bjurman a. a. D. S. 182/84 die geschichtlich-wissenschaftliche Entwicklung des Mesmerismus dargestellt.  |
|       | 2    | Vgl. Huch a. a. D. II, 95/96.  |
|       | 3    | Vgl. auch Huch a. a. D. II, 50/51.   |
|       | 4    | Vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 53.   |
|       | 5    | Vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 52. DER UNHEIMLICHE GAST ist aber nur ein schlechter Abklatsch vom MAGNETISEUR, wie Hoffmann selbst (ed. Maaßen VII, 157) zugibt.   |
|       | 6    | ed. Maaßen III, 181.   |
| 197   | 1    | Vgl. Cobb a. a. D. S. 49/67. C. weist auch auf die frappante Ähnlichkeit der Vision Bedloes (Sehen der eigenen Leiche) mit dem Traum des Medardus in den ELIXIREN (ed. Maaßen II, 313/14) hin. Selbstschau findet sich übrigens auch in Hoffmanns HUND BERGANZA (ed. Maaßen I, 120; vgl. auch Wächtler a. a. D. S. 54/55).                         |
|       | 2    | Es ist mir leider nicht gelungen, den Verfasser oder das Buch selbst zu ermitteln.   |

- | Seite | Anm. |  |
|-------|------|--|
| 198   | 1    | Sollte dies die Anregung zu Poes GOLD-BUG (1843) geboten haben?  |
|       | 2    | Vgl. RAGGED MOUNTAINS V, 173: I . . . flitted <i>buoyantly</i> out of the city . . .   |
|       | 3    | IX, 130.   |
| 199   | 1    | IX, 131.   |
|       | 2    | Man vergleiche hiermit die todesähnliche Ohnmacht des jungen Studenten in M. VALDEMAR, als Baldemar erklärt, er sei tot (VI, 163/64; siehe S. 226, Anm. 2 dieser Arbeit).  |
| 200   | 1    | IX, 137.   |
| 201   | 1    | Die entgegengesetzte Methode — humoristische Schilderung und dann zum Schluß Enthüllung der furchtbaren Wahrheit — hat Poe in THOU ART THE MAN (1844) angewandt.   |
|       | 2    | Genau dieselbe Methode, die Poe selbst in THE BLACK CAT, WILLIAM WILSON, ELEONORA usw. anwandte.   |
| 202   | 1    | IX, 137/39.  |
|       | 2    | Wächtler a. a. D. S. 55, und Bjurman a. a. D. S. 192.  |
|       | 3    | Er erwähnt es XI, 129.   |
| 203   | 1    | Die Übereinstimmungen in der Schilderung der Schlucht, auf die Wächtler so viel Gewicht legt, besagen gar nichts; im VATHEK findet sich eine ganz entsprechende Stelle (S. 16/17), und wahrscheinlich würde man in anderen Werken noch viele derartiger Parallelen entdecken können. |
| 204   | 1    | Ges. Schrift. X, 134, 138, 139/40, 166, 201, 206, 238.   |
|       | 2    | ed. Maassen VII, 95/96, 103.   |
|       | 3    | Ges. Schrift. XI, 168.   |
| 205   | 1    | Vgl. auch Bjurman a. a. D. S. 131.   |
| 211   | 1    | Ähnliche Gedanken äußert Poe drei Jahre später in THE DOMAIN OF ARNHEIM (VI, 184/85).  |
| 212   | 1    | Vgl. Überweg-Heinze a. a. D. I, 140.   |
|       | 2    | Vgl. Überweg-Heinze a. a. D. I, 139/40, 145.   |
|       | 3    | Vgl. Überweg-Heinze a. a. D. I, 140, und Windelband a. a. D. S. 169.   |
|       | 4    | Nach Windelband a. a. D. S. 94.  |
| 213   | 1    | Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 327. Swedenborg dagegen weicht in diesem Punkte merklich von Poe ab; er betont HIMMEL UND HÖLLE § 75, daß  |

- die Engel durchaus Menschen gleichen, aber keinen materiellen Leib besigen.
- 2 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 331.
- 3 Vgl. Kiesewetter a. a. D. S. 425.
- 214 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 438/39.
- 2 Buch a. a. D. II, 62.
- 3 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 185/86.
- 4 Vgl. Kiesewetter a. a. D. S. 17/18.
- 5 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 22.
- 215 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 29.
- 2 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 70.
- 3 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 83.
- 4 a. a. D. § 440.
- 216 1 Zit. nach Kiesewetter a. a. D. S. 336.
- 2 a. a. D. S. 75.
- 217 1 a. a. D. S. 48/49 und 56. Ein solcher „schlichter“ Zauberer ist auch in Tiecks PIETRO VON ABANO (Reise ins Blaue S. 243/45) geschildert: „Das eben ist seine Weisheit . . ., daß er . . . auf die einfachste . . . Weise alles erklärt, wozu jene Unglückseligen Beschwörungen, Formeln, Heulen, Geschrei und Todesangst anwenden müssen. Darum findest du auch jenen widerwärtigen Zauberapparat nicht bei ihm: keine Kristalle und eingesperrten Geister, keine Spiegel und Gerippe, kein Rauchwerk und keine frazenhaften Phantome, sondern er ist sich selbst genug. . . . All jene Kreise, Gläser, Himmelsgloben und Sternbilder, die jene Beschwörer zu ihren Künsten nötig haben, finden hier keinen Platz, und jene Elenden werden auch nur vom Geist der Lüge hintergangen, weil sie die Kräfte ihres eigenen Geistes nicht wollen erkennen lernen.“
- 2 a. a. D. S. 55 und 57.
- 218 1 Man beachte die gänzliche Verschiedenheit dieses Gottesbegriffs von dem in MESMERIC REVELATION entwickelten. Dort handelte es sich um eine naturwissenschaftliche Konstruktion; hier finden wir den aus der Aufklärung bekannten deistischen Gott, der sich nach der Erschaffung der Welt in den Ruhestand zurückgezogen hat.
- 219 1 Poe vergißt, daß er kurz vorher erst behauptet hat, selbst Gott sei nicht allwissend.
- 2 VI, 143.
- 220 1 VI, 143/44. Wie suggestiv diese Erzählung wirken

- muß, erhellt daraus, daß der Herausgeber Harrison sich genötigt sah, durch einen Fachmann, den Universitätsprofessor Le Conte Stevens, die wissenschaftliche Unhaltbarkeit der hier vorgetragenen Theorien klarlegen zu lassen. Stevens betont, daß es keineswegs erwiesen sei, daß kein Gedanke untergehen könne oder daß jede Handlung sich ins Endlose fortsetze; daß die Vibration der Luft für *menschliche* Wesen über eine gewisse Entfernung hinaus nicht mehr wahrnehmbar sei; daß wir, selbst wenn ein allmächtiges Wesen diesen Prozeß bis auf eine unendliche Entfernung erkennen und auf seinen Ursprung zurückführen könne, noch immer vor der Tatsache ständen, daß ein Wort keine erkennbare Beziehung zu dem körperlichen Prozeß der Verbreitung des Lautes durch die Luft habe; und daß es noch problematischer sei, ob der Laut nun gar durch die Atmosphäre hindurch vom Aether verbreitet werde oder ob die Quelle aller Bewegung Gedanke sei: — kurz, daß Poe aus negativen Prämissen positive Schlüsse gezogen habe.
- 2 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 31.  
 3 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 51.  
 4 HIMMEL UND HÖLLE § 240.
- 221 1 Aus ARCANAE COELESTIA, zit. nach HIMMEL UND HÖLLE S. 521.  
 2 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 335.  
 3 Zit. nach Bjurman a. a. D. S. 195.  
 4 Zit. nach Kiefewetter a. a. D. S. 350/51.  
 5 Vgl. Huch a. a. D. II, 75.  
 6 Vgl. Huch a. a. D. II, 104.
- 224 1 Durch die genauen Zeitangaben wird die Wahrscheinlichkeit sehr erhöht.  
 2 VI, 161.
- 226 1 VI, 163.  
 2 Vgl. S. 199, Anm. 2 dieser Arbeit.  
 3 VI, 163/64.
- 227 1 VI, 165.
- 228 1 VI, 166.  
 2 XVII, 225/26.  
 3 I, 386 und XVII, 267.
- 229 1 XVII, 268/69.  
 2 Vgl. Wächtler a. a. D. S. 50, Bjurman a. a. D. S. 189.

Seite Anm.

- 3 Reise ins Blaue a. a. D. S. 227/28.  
 4 Vgl. Huch a. a. D. II, 96.  
 5 ed. Maassen VI, 13.
- 230 1 ed. Drescher, Berl. 1907, I, 87.  
 2 ed. Steig, Leipz. 1911, I, 80.  
 3 Ges. Schrift. XI, 165.  
 4 Zit. nach Henke a. a. D. S. 83.  
 5 Racine, Oeuvres, ed. Mesnard, Paris 1885, III, 633.
- 231 1 Zit. nach Bjurman a. a. D. S. 188.  
 2 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 189.  
 3 Vgl. S. 199, Anm. 2 und S. 226, Anm. 2 dieser Arbeit.
- 232 1 Er erwähnt es VIII, 59 und X, 210.  
 2 Eschenmayers Archiv für den tierischen Magnetismus, Altenburg u. Epz. 1817, I, 138/41.
- 233 1 Bjurman weist darauf hin, daß über diesen Bericht 1817 in Blackwood's Magazine ein ausführliches Referat erschien, das Poe wahrscheinlich gelesen hat.  
 2 a. a. D. S. 191.
- 236 1 Bis auf die *eine* Entgleisung, MESMERIC REVELATION.  
 2 Siehe Anhang.  
 3 In der ersten Fassung von MORELLA, vgl. II, 319/20 und VII, 58.  
 4 In LIGEIA findet sich aber außerdem noch eine andere Auffassung vom Wesen Gottes, auf die weiter unten eingegangen wird.  
 5 XVI, 203/4. Auch in diesem Werk sind die Ideen von Gott sehr verschieden, s. unten.
- 237 1 XVI, 313.  
 2 Vgl. AL AARAAF VII, 27, 29, 162; und XI, 21.
- 240 1 Vgl. VII, XXX—XXXIII.  
 2 Vgl. Raßner, Die Mystik, die Künstler und das Leben, Epz. 1900, S. 152/53.
- 241 1 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 229.  
 2 Vgl. van Bleuten a. a. D. S. 189.  
 3 Cobb a. a. D. S. 104.
- 242 1 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 23, 133, 237; Lauvrière a. a. D. II, 327/28; Thureau, Geheimwissenschaftliche Probleme und Motive in der modernen französischen Erzählliteratur, in: Beitr. zur rom. Philol., Festgabe für Gröber, Halle 1899, S. 460.  
 2 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 260/61.

Seite Anm.

- 3 Vgl. van Meuten a. a. D. S. 189/90; Lauvrière  
a. a. D. II, 325.
- 4 Vgl. Bjurman a. a. D. S. 128/29.
- 5 So in LOSS OF BREATH (1835), KING PEST  
(1835), THE PREMATURE BURIAL (1844), THE  
SPHINX (im Nachlaß).
- 243 1 a. a. D. S. 189.

## Literaturverzeichnis

- Allibone**, A Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors Living and Deceased, London 1900.
- Armin**, Ludw. Achim v., Sämtliche Werke, ed. Grimm, Berlin 1839.
- , Ausgewählte Werke, ed. Steig, Leipzig 1911.
- Balzac**, Honoré de, La Peau de Chagrin, roman philosophique, ed. Gondry, Wien v. J.
- Barine**, Arède, Essais de littérature pathologique III. L'alcool. Edgar Poe. In: Revue des deux mondes LXVII<sup>e</sup> année, tome, 142, 1897.
- Baudelaire**, Charles, Oeuvres Complètes, Paris 1869.
- Bedford**, William, The history of the Caliph Vathek, London 1901.
- Bjurman**, Gunnar, E. A. P. En litteraturhistorisk studie, Diss. Lund 1916.
- Brie**, Friedr., Erotismus der Sinne, eine Studie zur Psychologie der Romantik, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Heidelberg 1920.
- , Ästhetische Weltanschauung in der Literatur des XIX. Jahrhunderts, Freiburg 1921.
- Brunet**, Manuel du libraire et de l'amateur de livres, Paris 1860/80.
- Cambridge History of English Literature.
- Campanella**, F. Thomas, Civitas Solis Poetica, Idea Reipublicae Philosophicae, Ultrajectis MDCXLIII.
- Chambers' Cyclopaedia of English Literature, London 1903.
- Cobb**, Palmer, The influence of E. Th. A. Hoffmann on the Tales of E. A. P., Studies in Philology III, Diss. Chapel Hill 1908.
- Dickens**, Charles, Sketches, Philadelphia 1850.
- Encyclopaedia Britannica, Cambridge 1910/11.
- Erfenmayers Archiv** für den tierischen Magnetismus, Altenbg. u. Lpz. 1817/19.

- Emers, Hanns Heinz, Edgar Allan Poe, Die Dichtung, Band XLII, Berlin 1906.
- Fruit, John Phelps, The mind and art of Poe's poetry, London 1899.
- Gjellerup, Karl, Das heiligste Tier. Ein elyrisches Fabelbuch, Lpz. 1919.
- Gomperz, Theodor, Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie, Lpz. 1903.
- Hauff, Wilhelm, Sämtliche Werke, ed. Drescher, Berlin 1907.
- Graesse, Trésor de livres rares et précieux, Dresden 1859/69.
- Hawthorne, Nathaniel, The popular Tales of, Neunort v. J.
- Henke, Wilhelm, Die Verwendung phantastischer und okkultur Motive in der Erzählliteratur Honoré de Balzac, Diss. Greifswald 1920.
- Hippe, Fritz, E. A. P.s Lyrik in Deutschland, Diss. Münster 1913.
- Hoffmann, E. Th. A., Gesammelte Schriften, Berlin 1871/73.
- , Sämtliche Werke, ed. Maassen, München 1908/14.
- , Werke, ed. Schweizer und Jaunert, Lpz. u. Berl. v. J.
- Hofmann, Otto, Studien zum engl. Schauerroman, Diss. Lpz. 1915.
- Holberg, Louis v., Voyage de Nicolas Klimius dans le monde souterrain, traduit du latin par M. de Mauvillon, Amsterdam u. Paris 1788.
- Huch, Ricarda, Blütezeit der Romantik (I)<sup>2</sup>, Lpz. 1901.
- , Ausbreitung und Verfall der Romantik (II), Lpz. 1902.
- Irving, Washington, The Complete Works of, Frankfurt 1835.
- Jacobsen, Jens Peter, Sechs Novellen, Lpz. (Reclam) v. J.
- Just, Walter, Die romantische Bewegung in Amerika: Brown, Poe, Hawthorne. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Diss. Münster 1910.
- Kaßner, Rudolf, Die Mystik, die Künstler und das Leben, Lpz. 1900.
- Kiesewetter, Carl, Geschichte des neueren Okkultismus, Geheimwissenschaftliche Systeme von Agrippa von Nettesheim bis zu Carl du Prel, Lpz. 1891.
- , Die Geheimwissenschaften, <sup>2</sup>, Lpz. 1894.
- Lauvrière, Emile, Un génie morbide, I, La vie d'Edgar A. Poe, II, L'œuvre d'Edgar A. Poe, Thèse Paris 1904.

- Longfellow, Henry Wadsworth, The poetical works of, Oxford 1901.
- Menz, Lotte, Die sinnlichen Elemente bei Edgar Allan Poe und ihr Einfluß auf Technik und Stil des Dichters, Diss. Marburg 1915.
- Möbius, Hans, The Gothic Romance, Diss. Lpz. 1902.
- Page, Curtis Hidden, The Chief American Poets, Cambridge 1905.
- Paterna, Wilhelm Ad., Das Übersinnliche im englischen Roman. (Von Horace Walpole bis Walter Scott.) Diss. Gießen 1915.
- Poe, Edgar Allan, The Popular Tales of, Glasgow o. J.  
 —, Works ed. N. S. Stoddard (Fordham Edition), London 1896.  
 —, The Complete Works, ed. Harrison (Virginia Edition), New York 1902. Zitate ohne nähere Angabe beziehen sich auf diese Ausgabe.  
 —, The Complete Poetical Works, ed. Johnson (Oxford Edition), Oxford 1909.  
 —, Werke in zehn Bänden, übs. von H. und A. Moeller-Bruck, Minden 1904.
- du Prel, Carl, Die Entdeckung der Seele durch die Geheimwissenschaften, zwei Bände, Lpz. 1894/95.
- Racine, Oeuvres, ed. Meznard, Paris 1885.
- Ransome, Arthur, Edgar Allan Poe. A. Critical Study, London 1910.
- Richter, Helene, Percy Bysshe Shelley, Weimar 1898.
- Sattler, Hermann, Honoré de Balzac's Roman "La Peau de Chagrin", Diss. Lüb. 1912.
- Shelley, P. B., The Poetical Works of, ed. Horne Shephard, London 1894.  
 —, The Complete Poetical Works (Oxford Edition), ed. Hutchinson, Oxford 1909.
- Strobl, Karl Hans, E. A. P., in: Die Gesellschaft, XVII, IV<sup>3</sup>, 1901.
- Swedenborg, Emanuel, Von den Erdkörpern der Planeten und des gestirnten Himmels Einwohnern, aus dem Lateinischen übs. <sup>2</sup>, Frankfurt u. Lpz. 1771.  
 —, Der Himmel mit seinen Wundererscheinungen und die Hölle. Vernommenes und Geschautes. Zu der Neuen Kirche des HErrn. Übs. von Ludwig Hofacker, Tübingen 1830.  
 —, Leben und Lehre. Eine Sammlung authentischer Urkunden über Swedenborgs Persönlichkeit und ein In-

- begriff seiner Theologie in wörtlichen Auszügen aus seinen Schriften (anonym), Frankfurt 1880.
- Thureau, G., Geheimwissenschaftliche Probleme und Motive in der modernen französischen Erzählliteratur, in: Beitr. zur romanischen Philologie, Festgabe für Gröber, Halle 1899.
- Tieck, Ludwig, Die Reise ins Blaue hinein, sechs romantische Novellen, ed. Mießner, Berlin 1906.
- Aberweg-Heinze, Grundriß der Geschichte der Philosophie, drei Bände <sup>5</sup>, Berlin 1876/80.
- Bleuten, R. F. van, E. A. P., in: Die Zukunft, Band XLIV, Berlin 1903.
- Wächtler, Paul, E. A. P. und die deutsche Romantik, Diss. Lpz. 1911.
- Walpole, Horace, The Castle of Otranto, a gothic story, London 1907.
- Windelband, W., Geschichte der Philosophie <sup>2</sup>, Lüb. u. Lpz. 1900.
- Zeller-Lorßing, Grundriß der Geschichte der griechischen Philosophie <sup>9</sup>, Lpz. 1909.

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	7
Einleitung . . . . .	9
Allgemeines	
Kapitel I. War Poe gläubig? Vorformen, Elemente und reine Gestalt des Okkultismus . . . . .	13
Vorformen des Okkultismus.	
Kapitel II. AL AARAAF. MS. FOUND IN A BOTTLE. THE MAN OF THE CROWD. THE ISLAND OF THE FAY. ULALUME . . . . .	21
Elemente des Okkultismus	
Kapitel III. SPIRITS OF THE DEAD. IRENE. BRIDAL BALLAD. THE RAVEN . . . . .	25
Die reine Gestalt des Okkultismus	
Kapitel IV. Seelenwanderung: MORELLA . . . . .	30
Kapitel V. Telepathie und Telekinese: THE ASSIG- NATION . . . . .	48
Kapitel VI. SHADOW . . . . .	64
Kapitel VII. Seelenwanderung II: METZENGER- STEIN . . . . .	69
Kapitel VIII. Seelenwanderung III: LIGEIA . . . . .	81
Kapitel IX. Hellsehen und -hören; romantische Na- turbeseelung: THE FALL OF THE HOUSE OF USHER . . . . .	96
Kapitel X. Doppelgängerei: WILLIAM WILSON . . . . .	118
Kapitel XI. THE COLLOQUY OF MONOS AND UNA . . . . .	137
Kapitel XII. Seelenwanderung IV: ELEONORA . . . . .	146
Kapitel XIII. THE OVAL PORTRAIT . . . . .	157
Kapitel XIV. Pseudomaterialisation: THE MAS- QUE OF THE RED DEATH . . . . .	164
Kapitel XV. Seelenwanderung V: THE BLACK CAT . . . . .	172
Kapitel XVI. Mesmerismus: A TALE OF THE RAGGED MOUNTAINS . . . . .	185

Kapitel XVII. Mesmerismus II: MESMERIC RE- VELATION . . . . .	205
Kapitel XVIII. THE POWER OF WORDS. . . . .	218
Kapitel XIX. Mesmerismus III: THE FACTS IN THE CASE OF M. VALDEMAR . . . . .	222
Z u s a m m e n f a s s u n g	
Kapitel XX. Keine Entwicklung bei Poe. Poes Originalität. Poe und die großen Okkultisten. Poes Gottesauffassungen. Poes Begriff der Seele. Poes Naturauffassung. Schlußwort . . . . .	234
Anhang. Poe und Hoffmann . . . . .	241
Anmerkungen . . . . .	245
Literaturverzeichnis . . . . .	265