

Ivana S. Marinkov  
Filozofski fakultet  
Univerzitet u Novom Sadu  
ivanamarinkov08@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2016.335-347  
UDK broj: 821.112.2.09-994  
Originalni naučni rad

## DIE FUNKTION DES GESPENSTERMOTIVS BEI FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ UND HEINRICH VON KLEIST<sup>1</sup>

*ABSTRACT:* Als besonders spannendes Kapitel in der jahrhundertelangen Geschichte der literarischen Gestaltung des Gespenstermotivs zeigt sich die Zeit um 1800, in der das Motiv durch die Herausbildung der fantastischen Literatur um die Qualität des Unheimlichen bereichert wurde, sodass die Gespensterliteratur eine Art Blütezeit im Rahmen der sog. *Schwarzen Romantik* erlebt hat. In der vorliegenden Arbeit wurden Friedrich de la Motte Fouqués Erzählungen *Der böse Geist im Walde* (1812) und *Die Köhlerfamilie* (1814) und Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno* (1810) zur Analyse gezogen, und diese wird auf dem Gespenstermotiv zugeteilten Funktionen im Text ausgerichtet, woraufhin die einzelnen Werke hinsichtlich der jeweiligen Funktionen des Motivs miteinander verglichen werden. Ein solches komparatives Verfahren hat zunächst zum Ziel, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Bearbeitungsweise des Gespenstermotivs in den erwähnten Werken beider bedeutender Autoren von Gespenstergeschichten festzustellen, an dessen Beispiel ein Einblick in die variantenreichen Möglichkeiten des Einsatzes vom Gespenstermotiv in der fantastischen Literatur um 1800 gegeben werden soll, und zwar insbesondere im Hinblick auf die literarische Funktion des Motivs.

*Schlüsselwörter:* Gespenstermotiv, Friedrich de la Motte Fouqué, Heinrich von Kleist, Gespenstergeschichte, fantastische Literatur

### 1. Einleitung

Insofern das Gespenst in allen unterschiedlichen literarischen Erscheinungsformen ein Minimum gemeinsamer Züge aufweist, und zudem nicht

---

<sup>1</sup> Diese Arbeit ist aus einem Teil der Masterarbeit *Das Gespenstermotiv bei Friedrich de la Motte Fouqué und Heinrich von Kleist* hervorgegangen, die unter der Betreuung von Prof. Dr. Julijana Beli-Göncz und Jun.-Prof. Dr. Milica Pasula geschrieben wurde.

individuell gezeichnet ist (z. B. durch einen Eigennamen), wird es in der literaturwissenschaftlichen Terminologie für ein literarisches Motiv gehalten (Wilpert 1994: 31). Das Gespenstermotiv hat seine Wurzeln in dem Volksglauben, da Gespenster lange vor ihrem Eingang in die Literatur ein wesentlicher Teil der Vorstellungswelt und des kulturellen Wissens verschiedener Völker waren. Wie zahlreiche andere übernatürliche Wesen, die die Folkloristik kennt, sind Gespenster mit diffusen Vorstellungen verbunden, die von ihrer Zugehörigkeit zu bestimmten religiös-mythologischen Systemen abhängen und zugleich kultur- und epochenbedingt sind, sodass es äußerst schwer ist, eine allgemeine Definition zu geben, die das Wesen des Gespenstes in allen seinen Ausführungen und in allen Zusammenhängen, in denen es auftaucht, vollständig erfasst. Als eine Konstante der Gespenstererscheinungen aller Art ergibt sich nur, dass Gespenster Seelen der Verstorbenen darstellen, die aus einem gewissen Grund nicht ruhen können, bzw. die unbeendete Geschäfte in der irdischen Welt haben.

Die Zeit um 1800 markiert die Geburtsstunde der fantastischen Literatur, in der das Gespenstermotiv häufig auftritt. Damit das Gespenstermotiv als ein fantastisches Motiv aufgefasst werden kann, muss die Gespenstererscheinung einen „Einbruch des Unzulässigen in die unveränderliche Gesetzmäßigkeit des Alltäglichen“ (Caillois 1974: 45) darstellen und dementsprechend für unerklärlich und prinzipiell nicht erklärungsfähig gehalten werden, denn für ein fantastisches Ereignis kann keine Erklärung gefunden werden, „die nicht zugleich eine fundamentale Revision des Realitätsbegriffes erzwänge, weil die Existenz des Phänomens selbst innerhalb des Realitätsbegriffs als unmöglich erscheint“ (Wünsch 1998: 44). Ein solcher Einbruch des Irrealen, der eine Verletzung der Basispostulate des Realitätsbegriffs darstellt, muss bei den Personen im Werk eine Reaktion auslösen, wobei das Gespenstermotiv, das als Manifestation des Unheimlichen erscheint, eine besondere Eigenart der Angst hervorruft. Das Unheimliche wird als „eine geheimnisvolle Gefahr“ (Alewyn 1974: 325) wahrgenommen, und somit scheint das Auftauchen von Gespenstern, die die Grenzen des Todesreiches überschreiten, sowohl geheimnisvoll und völlig undurchschaubar als auch äußerst bedrohlich. Das Gespenstermotiv hat sich in seiner umfangreichen literarischen Tradition, die eine lange Zeitspanne von der antiken Dichtung bis hin zur Gegenwartsliteratur umfasst, als ein besonders gut geeignetes Motiv für das Spiel mit vielfältigen literarischen Darstellungsmöglichkeiten erwiesen und wird in Werken im Dienste verschiedener Funktionen eingesetzt. Im Rahmen der Gattung der Gespenstergeschichte, die in der Zeit um 1800 als Untergattung der fantastischen Literatur ihre erste Blütezeit erlebt

hat, erscheint es als zentrales Motiv und spielt demnach eine ausschlaggebende Rolle in der Interpretation des gesamten Werkes.

## **2. Die Funktion des Gespenstermotivs in Friedrich de la Motte Fouqués *Der böse Geist im Walde***

In seiner Erzählung *Der böse Geist im Walde* lässt Fouqué gleich zwei Gespenster auftreten, denen er auch unterschiedliche Funktionen im Werk erteilt – den Geist vom böartigen Raubritter Schreckinsland, der vor dem Tod seine Seele dem Teufel verschrieben hat und dessen Erscheinung im Zentrum der gesamten Handlung steht, und das Gespenst von Eckenbrechts frommer Tochter Wintrude, das gegen Ende des Werkes auftaucht und das versöhnliche Ende ankündigt. Das Gespenst von Wintrude, die die wenigen verbliebenen Jahre ihres Lebens nach der folgenschweren Begegnung mit Schreckinsland ein vorbildlich gottseliges Leben in einem Kloster geführt hat, steht im Werk für das Prinzip des Guten und der göttlichen Macht, indem sie schließlich als gutmütiger Schutzgeist fungiert. Im scharfen Gegensatz dazu erscheint das Gespenst von Schreckinsland zunächst als Rachegeist, der, nach vollzogener Rache, im Auftrag des Teufels handelt und somit die Funktion des Versuchers zum Bösen ausübt, wodurch Fouqué die Darstellung eines dämonischen Gespenstes gelingt, das das böse Prinzip vollständig verkörpert. Das Gespenstermotiv dient Fouqué demnach dafür, sowohl die Kräfte des Guten als auch die des Bösen darzustellen, woraufhin die irdische Welt als Kampffeld dieser polaren Prinzipien aufgefasst wird.

Der Geist von Schreckinsland besitzt eine teuflische Verwandlungsfähigkeit und nimmt verschiedene Gestalten im Werk an, die dem Wunsch des jeweiligen potenziellen Opfers angepasst werden, mit dem Ziel, sie in die höllischen Abgründe heranzulocken, wodurch das Bild des Lebens „im dämonischen Dunstkreis tausendfältiger Gefahr“ (Max 1980: 35) vermittelt wird. Das Leben wird als leidvoller Gang durch Anfeindungen und Versuchungen aller Art geschildert, die weitaus prominenter erscheinen als das Anspornen guter Mächte, die dem Menschen den richtigen Weg zeigen wollen (Max 1980: 21). Die Verdammnis von Eckenbrecht und Heerwald kann als Strafe für ihr Verfallen der Rachsucht betrachtet werden, was auf eine Funktion des Gespenstermotivs als eine „strafende Instanz menschlichen Hochmuts“ (Vieregge 2008: 136) hindeutet, wobei eine solche Deutung weniger zuzutreffen scheint, wenn man das Beispiel des jungen und naiven Rickbert betrachtet. Im Gegensatz zu seinem Vater und seinem älteren Bruder hat

Rickbert seine Bereitschaft, sich mit dem Teufel einzulassen, nicht einmal vollständig ausgedrückt und wurde sofort von Schreckinsland in die Hölle geschleppt, ohne den Namen des Höllenfürsten einmal ausgesprochen zu haben. Am Beispiel von Rickberts Schicksal wird die Ungeheuerlichkeit der bösen Mächte gezeigt, die sich nicht scheuen, unschuldige Kinderseelen zu verführen und schließlich auch zu verdammen. Durch das Gespenst von Schreckinsland wird nicht nur geschildert, dass das Böse dem Menschen in allen Formen und Gestalten begegnen kann, sondern eine derartige Vermischung des Gespenstermotivs mit den Merkmalen der diabolischen Metamorphose kann auch als ein Hinweis auf „die chamäleonische Natur des Lebens“ (Max 1980: 13) verstanden werden, die alle Eindeutigkeiten, jede Ordnung und Beständigkeit vereitelt und nur Unruhe und Unsicherheit verbreitet. Der wandlungsfähige dämonische Geist stellt somit die „gefährdenden Permutierbarkeiten“ (Max 1980: 122) des Lebens dar, vor denen keiner sicher zu sein scheint. Gegen Ende der Erzählung werden die Widersprüchlichkeit und die unheimliche Rätselhaftigkeit des Daseins, die durch das Bild des undurchdringlichen wilden Waldes dargestellt werden, schließlich durch das Wirken von Wintrudes Gespenst aufgehoben, sodass der einst schreckliche Wald seine geheimnisvolle Bedrohlichkeit verliert. Somit hat das Gespenst von Wintrude im Werk die Funktion der Bekämpfung und Einschränkung des Bösen und kann dementsprechend auch als Zeichen der Hoffnung gedeutet werden – dass, auch wenn das Leben nur noch düster und unbegreiflich erscheint, ein gottgesegneter Weg vorhanden ist, der einem aus den Widersprüchen des Lebens weiterhilft. Tatsächlich wird im Rahmen des Weltbildes, das Fouqué mithilfe des fantastischen Gespenstermotivs in seiner Erzählung vermittelt, dem Menschen die Entscheidungsfreiheit zwischen Gut und Böse eingeräumt, wobei der ehrenhafte Diener Wehrbold und die barmherzige Wintrude als positive Beispiele dargestellt werden, die das Prinzip eingesehen haben, das sich in vielen anderen Werken von dem sog. „christlichen Romantiker“ Fouqué bestätigt – nämlich, dass einzig und allein der Glaube an die christliche Erlösung den Menschen vor dem Sturz in die Wirren der Welt retten kann (Greif 1993: 3). Das wird in der Szene verdeutlicht, als Wintrude „das heilige Kreuz vor ihrer ganzen Gestalt“ (Fouqué 1922: 95) schlug, woraufhin Schreckinsland seine Wandlungsfähigkeit verlor und genötigt war, seine wahre Gestalt zu zeigen. Anhand zweier Spukgestalten zeigt Fouqué die Polarität der Welt und schließlich wird das Gespenstermotiv im Dienste der moralisierenden Intention des Werkes eingesetzt, die durch den optimistischen Schluss der Erzählung deutlich hervorgehoben wird – es wird in der Erzählung vor den überall lauernden,

zerstörerischen Kräften des Bösen gewarnt, gegen die man sich nur durch den frommen Glauben an das Prinzip des Guten wehren kann.

### **3. Die Funktion des Gespenstermotivs in Friedrich de la Motte Fouqués *Die Köhlerfamilie***

Fouqué stellt in seinem Prosawerk *Die Köhlerfamilie* ein Gespenst dar, das im Laufe der Handlung unterschiedliche Erscheinungsformen annimmt. Die Schilderung mehrerer Gestalten des Geistes ermöglicht, dass das Gespenstermotiv im Werk verschiedene Funktionen im Text ausübt, die alle schließlich mit der Intention des gesamten Werkes übereinstimmen. Es handelt sich dabei um das Gespenst eines reichen und sehr geizigen Köhlers, das nicht zur ewigen Ruhe kommen kann, weil er den Vergrabungsort seines Schatzes vergessen hat, wodurch Fouqué einen „Schatzhüter-Totengeist“ (Wilpert 1994: 207) entwirft, der Leute aus dem Wald jagt, in dem immer noch sein Schatz liegt. Das Gespenst selbst besitzt keine Wandlungsfähigkeit, die Veränderung seiner ursprünglichen Gestalt als bewaffneter und ungewöhnlich großer Mann im blutroten Mantel erfolgte bloß durch das Wirken der Köhlerfamilie, die es allmählich geschafft hat, ihn durch inbrünstiges Beten zu einem Hausgeist zu zähmen und zu verharmlosen (Wilpert 1994: 207), sodass er danach als kleiner sittiger Greis erscheint. Als Folge des Zusammentreffens mit dem gleich gesinnten Kaufmann Berthold wird die Habgier des Geistes wieder entfacht, und die von Berthold intensiviert. Erneut in seiner Angst einflößenden Gestalt, sieht der Geist in Bertholds ungeheurer Habsucht eine Gelegenheit, seinen vergrabenen Schatz wiederzufinden und erscheint zunächst als eine bösertige und verführerische Instanz zum sündhaften Hochmut und somit auch zum bösen Prinzip, wovon seine Worte an Berthold zeugen:

„Mir ist doch am Ende bei den Köhlersleuten erbärmlich zumute geworden, Gesell. Das ewige Beten und Singen hat mich ganz heruntergebracht. [...] Nun kamst du herein, und mir ward wild erst, als käme was Fremdes, aber wir wurden bald eins. [...] Sei nur hübsch hochmütig und denke: du ständest schon oben und wärest ein ganz anderer Kerl als deine Mitmenschen allzumal, ein ganz herrlicher, von der Natur ohne Arbeit und Mühe begünstigter Kerl; da stehst du, wo ich dich haben will.“ (Fouqué 1977 : 236)

Fouqué gestaltet das Gespenst mit der Qualität des verlockenden Bösen, das den Menschen, der ihm verfallen ist, immer mehr nach unten zieht und zugleich droht, ihn gänzlich zu zerstören. Das Gespenst kann zwar selbst seine Gestalt nicht

beliebig verändern, aber durch seine Erscheinung als gutmütiger alter Mann wird geschildert, dass das Böse überall lauert, auch wenn manche Situationen oder Umstände einem völlig harmlos vorkommen. Das Leben wird als bedrohliche und undurchdringliche Gegnerschaft erfahren, was den Kampf um das Erkennen der rechten Wege nach sich zieht (Greif 1993: 3). Obwohl die Gespenstererscheinung den Kern der Handlung ausmacht, wird der Titel der Köhlerfamilie gewidmet, die einerseits ein positives Beispiel und Vorbild für ein frommes Leben und die Vermeidung des Bösen darstellt, andererseits vielmehr für die Hoffnung steht, die im scheinbar schrecklichen Leben voller böser Androhungen, das durch das Motiv des dunklen und tiefen Waldes erneut dargestellt wird, doch existiert. Die von dem Autor empfohlene Überlebensstrategie wird im Leitgedanken des Werkes folgenderweise formuliert: „Nicht laß noch feige zu werden in Bekämpfung des Bösen, wie auch immer die Gestalt sein möge, in der sich ans Licht wage“ (Fouqué 1977 : 235). Auf diese Weise wird das Gespenstermotiv zur Schilderung des menschlichen Kampfes gegen die Versuchungen des Bösen eingesetzt, der das irdische Leben letztlich ausmacht. Nach Fouqué kann man diesen Kampf nur gewinnen, wenn man sich dem Bösen mit der Kraft des christlichen Glaubens entgegensetzt.

Das Ende zeugt von dem großen Ausmaß der Macht des Gebets, denn das Gespenst wird zu einer neuen Gestalt verharmlost, die nach den Worten des Köhlers diesmal fast unmöglich zu verderben sei. Mit der neuen Gestalt des Geistes kommt auch eine neue Funktion des Gespenstermotivs hinzu – einst als Verkörperung des wandlungsfähigen und überall lauernnden Bösen und als Manifestation des zerstörerischen menschlichen Hochmuts, dient das Gespenst, das am Ende der Erzählung als schönes Licht vor dem reitenden Berthold hinstreift und den Wald „mit unbeschreiblich lieblichem Glanze“ (Fouqué 1977 : 239) verklärt, jetzt als moralischer Wegweiser. Früher als Mittel zur Konfrontation mit dem eigenen sündhaften Fehlverhalten und mit dessen destruktiven Folgen eingesetzt, zeigt das Gespenst Berthold am Ende den richtigen Weg, indem es schließlich ein Beispiel des geheilten Hochmuts und der überwundenen Besitzgier darstellt. Der Schluss, in dem der anscheinend bekehrte Berthold „mit ganz andern Gesinnungen“ (Fouqué 1977 : 239) davonreitet, lässt vermuten, dass die Präsenz des Geistes als Ansporn für seine sittliche Selbsterkenntnis und künftige Erlösung von der Habgier dient, wodurch die Funktion des Gespenstermotivs erneut auf die moralische Absicht der Geschichte abgestimmt wird.

#### **4. Die Funktion des Gespenstermotivs in Heinrich von Kleists *Das Bettelweib von Locarno***

Im Mittelpunkt der Erzählung steht die gespenstische Wiederkehr einer alten und kranken Bettlerin, die, dem Befehl des Marchese gehorchend, in dessen Schloss ihr Unterkunft gewährt wurde, sich hinter den Ofen begibt, dabei ausrutscht und schließlich den Verletzungen erliegt. Die Motivation für ihre Rückkehr als Geist wird jedoch in der Erzählung nicht ausgelegt und bleibt schließlich im Dunkeln, was die Interpretation des Textes deutlich erschwert. Die Schwierigkeit des Entzifferns von Kleists späteren Texten liegt darin, dass er sich vielmehr darum bemüht, Anstöße in verschiedenen Deutungsrichtungen zu geben als tatsächliche Verständnisbrücken zu bauen (Kreutzer 2011: 103), was auch der Fall mit seinem *Bettelweib von Locarno* ist. Es handelt sich um ein für Kleist ganz eigenes Spiel mit Lesererwartungen, in dem er Interpretationsansätze vorgibt, um sie später zu desavouieren (Müller-Salget 2002: 287). Jede mögliche Interpretationsvariante setzt zugleich eine andere Rolle und Funktion des Gespenstermotivs voraus, da die Gespenstererscheinung das zentrale Ereignis im gesamten Text darstellt.

Durch den Satzsatz der Erzählung: „[...] und noch jetzt liegen, von den Landleuten zusammengetragen, seine weißen Gebeine [Gebeine des Marchese – I. M.] in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen“ (Kleist 2012: 46) wird objektiv die Verbindung vom Tod des Marchese zum Befehl an das Bettelweib wiedergegeben, wodurch die Kausalität von Schuld und Strafe suggeriert wird. Von einer derartigen Endung geleitet, erhebt sich bei den Interpreten die Frage nach der subjektiven oder objektiven Schuld des Marchese gegenüber der verunglückten Bettlerin, wodurch zugleich die Verbindung zwischen dem Gespenst und seinem Opfer erläutert wird. Bei der moralisierenden Deutung wird von der Unbarmherzigkeit des Marchese ausgegangen, die als seine persönliche moralische Schuld erscheint, für die er schließlich büßen muss. Demnach kommt das Bettelweib bei Kleist als Gespenst zurück, um sich für die ungerechte und grobe Behandlung durch den Marchese zu rächen, wodurch auf die Funktion des Gespenstermotivs als strafende Instanz hingedeutet wird. Aufgrund dieser Interpretation wird eine moralische Dimension der Erzählung vermutet, in der eine Art übernatürlicher Gerechtigkeit in gespenstischer Form auftaucht (Lehmann 2006: 63), um das menschliche Fehlverhalten zu sanktionieren. Da der Marchese seiner Schuld nicht bewusst zu sein scheint, und somit auch keine Reue verspürt, ist eine „psychologische Interpretation des Gespensts als Projektion seiner Schuldgefühle“ (Brittnacher 1994: 85) als Möglichkeit ausgeschlossen. Die

sozialkritische Interpretation geht wiederum davon aus, dass hinter dem Verhältnis der Figuren des Marchese und des Bettelweibs ein von Kleist inszenierter Konflikt zwischen Adel und Volk steckt, wobei die gesamte Erzählung als keine „an den Einzelnen gerichtete Aufforderung zum rechten Handeln“ gedeutet wird, sondern vielmehr als ein globaler „Appell zur Humanisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (Marx 1994: 54). Der Marchese verschuldet sich demnach nicht als ein Individuum, wie in der vorigen Deutungsart angenommen wird, sondern wird zum Träger der Schuld der gesamten Adelsschicht, für die er stellvertretend steht. Infolge seiner sozialen Überlegenheit unterdrückt er die Bettlerin als Vertreterin des vierten Standes, wodurch im Werk eine soziale Anklage gegen den Adel erhoben wird. Das Bettelweib kehrt als Opfer der erbarmungslosen, herrschenden Gesellschaftsordnung zurück, um sich an den aristokratischen Tyrannen zu rächen und somit soziale Ungerechtigkeit aufzuheben.

Obwohl Kleist unbezweifelbar durch verschiedene Verweise in seiner Erzählung Raum für eine moralisierende und sozialkritische Interpretation geschaffen hat, erscheinen diese bei näherer Betrachtung des Fehltritts des Marchese eher unwahrscheinlich. Seine Schuld liegt in seiner Unfreundlichkeit gegenüber dem Bettelweib und in der unterlassenen Hilfeleistung, sodass die Strafe des Wahnsinns, der letztlich zur Selbstzerstörung führt, im Zusammenhang mit einer derartigen Geringfügigkeit des Vergehens nicht im Geringsten plausibel erscheint (Müller-Salget 2002: 286). Die Strafe erscheint im Verhältnis zum Vergehen unerbittlich und radikal und die Motivation der Rache, die eine ungeheure Katastrophe verursacht, völlig unbegreiflich. Das Gespenst kommt demnach als Verkünder einer übersinnlichen Instanz und Vollstrecker des Buchstabens eines undurchschaubaren Gesetzes im Werk vor, wobei der Frage nach der Billigkeit dieses Gesetzes keine Beachtung zugeteilt wurde (Brittnacher 1994: 89). Aufgrund Kleists Schilderung des Ereignisses, das scheinbar ganz beiläufig von selbst geschieht, da der Marchese bei der Rückkehr von der Jagd bloß „zufällig in das Zimmer trat, wo er seine Büchse abzusetzen pflegte“ (Kleist 2012: 43), lässt sich erschließen, dass hinter dem unheimlichen Gesetz der grausame Zufall steckt, der im Werk zum feindlichen Prinzip geradezu dämonisiert wird. Kleist setzt das Gespenstermotiv ein, um die gnadenlose Macht des Zufalls zu demonstrieren, der alle zu bedrohen scheint. Die Tatsache, dass die Personen namenlos und lediglich durch ihre soziale Standeszugehörigkeit gekennzeichnet sind, könnte zudem auf die Beliebigkeit und Austauschbarkeit der Opfer des unerbittlichen Zufalls hindeuten (Brittnacher 1994: 89-90). Das Gespenstermotiv fungiert dementsprechend als Mittel zur Schilderung

einer Idee des Fatalismus und der immanenten geheimnisvollen Bedrohlichkeit wie auch zur Vermittlung des Zweifels an die gebrechliche Weltordnung.

### **5. Vergleichende Analyse der Funktion des Gespenstermotivs bei Friedrich de la Motte Fouqué und Heinrich von Kleist**

In Fouqués Werken werden dem literarischen Gespenst mehrere Funktionen erteilt, wobei entweder zwei Gespenster mit unterschiedlichen Aufgaben auftreten wie in *Der böse Geist im Walde*, oder die gleiche Gespenstererscheinung mit der jeweiligen neuen Gestalt zugleich eine neue Funktion ausübt wie in *Die Köhlerfamilie*. Kleist lässt wiederum in seiner Erzählung nur ein Gespenst herumgeistern, dessen Funktion aufgrund zahlreicher Unstimmigkeiten, die von ihm bewusst eingesetzt wurden, unterschiedlich gedeutet werden kann. Bei Fouqué sind die Funktionen des Gespenstermotivs auf die moralisierende Absicht des Werkes abgestimmt, in dem es entweder als Manifestation des zu vermeidenden bösen Prinzips oder als schließlich siegreiches christlich-moralisches Beispiel erscheint. Von der moralisierenden Interpretation ausgehend, agiert das Gespenst bei Kleist als eine Instanz, die ein moralisches Vergehen sanktioniert, womit eine Parallele zu Fouqués Geist von Schreckinsland gezogen werden kann, dem die Bestrafung von menschlichem Hochmut im Werk überlassen wurde. Die unplausible Kausalität zwischen Schuld und Strafe in Kleists Erzählung spricht gegen die moralisierende und sozialkritische Deutung, wobei die moralisierende Tendenz in den beiden Werken Fouqués unbestritten bleibt.

Das Herumgeistern des Gespenstes hat sowohl bei Kleist als auch in Fouqués *Der böse Geist im Walde*, jedoch lediglich auf den Geist von Schreckinsland bezogen, äußerst fatale und destruktive Folgen. Beide Autoren verwenden demnach das Gespenstermotiv, um ein düsteres Weltbild im Werk zu vermitteln, in dem geheimnisvolle menschenfeindliche Kräfte jederzeit auf den Menschen lauern. Das Gespenstermotiv als Manifestation des Unheimlichen dient somit zur Schilderung der menschlichen Existenz, die durch das Wirken unheimlicher Mächte bedroht wird. Fouqués Auffassung setzt zwar ebenfalls voraus, dass der Mensch im Leben permanent gefährdet ist, erscheint im Vergleich zu der von Kleist jedoch tröstlicher, indem der christliche Glaube als möglicher Ausweg aus den Wirren des Lebens dargestellt wird. Beide Erzählungen Fouqués haben ein versöhnliches Ende, in dem das Gute schließlich siegt, woraufhin hingedeutet wird, dass Hoffnung auf Rettung doch besteht. Böse Gespenster erscheinen in unterschiedlichsten Gestalten und

kommen immer mit verlockenden Angeboten, wobei dem Menschen die Entscheidung zwischen Gut und Böse freigelassen wird. Kleist stellt dagegen keine Mächte des Guten dar, und verwendet das Gespenstermotiv lediglich dazu, das plötzliche und folgenschwere Eindringen des ordnungsaufhebenden und geradezu dämonischen Zufalls in das menschliche Leben darzustellen. In seiner Erzählung macht er das Wirken dieser undurchschaubaren höheren Gewalt spürbar, die niemals zu vergessen scheint und zudem willkürlich einschlägt. Im Gegensatz zu Fouqués Auffassung ist der Mensch bei Kleist der Willkür der geheimnisvollen Mächte hoffnungslos ausgeliefert, und erscheint ihnen gegenüber völlig machtlos. Durch die Schilderung kompletter Zerstörung, von der jede Möglichkeit der Rettung von Anfang an ausgeschlossen war, gelingt es Kleist auf eine radikale Weise die für die Gespenstergeschichte typische Idee des Fatalismus des Schicksals in all seiner Grausamkeit wiederzugeben, die bei Fouqué deutlich gemildert wird.

## 6. Schlussfolgerung

Das Gespenstermotiv erscheint in Gespenstergeschichten als zentrales Motiv und dient demnach dazu, die Hauptidee des Werkes zu untermauern, wobei ihm verschiedene konkrete Funktionen im Werk zugeschrieben werden können. Bei der Analyse der ausgewählten Prosawerke von Friedrich de la Motte Fouqué und Heinrich von Kleist, die auf die Funktion des Gespenstermotivs ausgerichtet war, wurde ein Grundmuster in der Bearbeitungsweise des Motivs festgestellt, das den Werken beider Autoren gemeinsam ist. Das Gespenstermotiv, durch das Merkmal der Unheimlichkeit gekennzeichnet, steht nämlich in den analysierten Werken für die übernatürlichen, für den Menschen völlig undurchschaubaren Kräfte, die als eine allgegenwärtige geheimnisvolle Gefahr die menschliche Existenz permanent bedrohen. Eine radikalere Darstellung erfolgt bei Kleist, der in *Das Bettelweib Locarno* ein ganz und gar pessimistisches Weltbild konstruiert, in dem es keine Hoffnung und auch keine Rettung gibt, wenn die dämonischen Mächte des Zufalls im Spiel sind, die in Form des Gespenstes im Werk dargestellt werden. In Fouqués Werken treten zudem auch gute Geister auf, die entweder als eine rettende Instanz das Böse schließlich verbannen und Ordnung wieder herstellen (das Gespenst von Wintrude) oder als Beispiel moralischer Bekehrung dem Menschen den rechten Weg zeigen (das Gespenst des Köhlers). Im Gegensatz zu Kleists hoffnungsloser Weltauffassung erscheint bei Fouqué der christliche Glaube als rettender Anker, der den Menschen vor dem Bösen beschützen kann. Am Beispiel Fouqués lässt sich

erkennen, auf welche diverse Art und Weise sich das Gespenstermotiv im Dienste einer moralisierenden Intention einsetzen lässt, und die verschiedenen Interpretationen von Kleists Text geben wiederum einen Einblick in die zahlreichen möglichen Funktionen, die das Motiv in der fantastischen Literatur haben kann. Die analysierten Werke stehen demnach exemplarisch für die fantastischen Gespenstergeschichten um 1800, die durch einen fantasievollen Umgang mit dem Gespenstermotiv gekennzeichnet sind, der schließlich in der Darstellung einer Welt voller Unheimlichkeiten resultiert.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Fouqué, Friedrich de la Motte. 1922, "Der böse Geist im Walde". In: F. de la Motte Fouqué. 1922.

*Gespensersagen und Rittergeschichten*. München, bei Georg Müller: 75- 98.

Fouqué, Friedrich de la Motte. 1977, "Die Köhlerfamilie". In: F. de la Motte Fouqué. 1977. *Romantische Erzählungen*. München, Winkler Verlag: 228-239.

Kleist, Heinrich von. 2012, "Das Bettelweib von Locarno". In: H. von Kleist. 2012. *Die Verlobung in St. Domingo, Das Bettelweib von Locarno, der Findling*. Stuttgart, Reclam: 43-46.

### Sekundärliteratur

Alewyn, Richard. 1974. "Die Lust an der Angst". In: R. Alewyn. 1974. *Probleme und Gestalten*. Frankfurt am Main, Insel Verlag: 307-330.

Brittnacher, Hans Richard. 1994. *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Caillois, Roger. 1974, "Das Bild des Phantastischen : Vom Märchen bis zur Science Fiction". In:

R. A. Zondergeld (Hrsg.). 1974. *Phaicon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main, Insel Verlag: 44- 83.

Greif, Stefan. "Daß ich ein Seeliger sei mitten in irdischer Nacht! Zum Bild des Künstlers in

Fouqués Kunstmärchen Die vierzehn glücklichen Tage”.

[http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif\\_kuenstler.pdf](http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/fouque/greif_kuenstler.pdf) (10.8.2016)

Kreutzer, Hans Joachim. 2011. *Heinrich von Kleist*. München: Beck.

Lehmann, Johannes F. 2006, “Geste ohne Mitleid : Zur Rolle der vergessenen Marquise in Kleists

Das Bettelweib von Locarno ”. *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 16 (4): S. 57-76.

Max, Frank Rainer. 1980. *Der Wald der Welt: Das Werk Fouqués*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

Marx, Stefanie. 1994. *Beispiele des Beispiellosen: Heinrich von Kleists Erzählungen ohne Moral*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Müller-Salget, Klaus. 2002. *Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Reclam.

Vieregge, André. 2008. *Nachtseiten: Die Literatur der Schwarzen Romantik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Wilpert, Gero von. 1994. *Die deutsche Gespenstergeschichte : Motiv – Form – Entwicklung*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Wünsch, Marianne. 1998. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930): Definition, denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Ivana S. Marinkov

## FUNCTION OF THE GHOST MOTIF IN SELECTED WORKS OF FRIEDRICH DE LA MOTTE FOUQUÉ AND HEINRICH VON KLEIST

### Summary

The period around 1800 represents a very interesting chapter in the several-centuries-long history of the literary representation of the ghost motif, as it marks the emergence of fantasy literature, which entailed the enrichment of the classical ghost story by the addition of the element of the uncanny, which, in turn led to the flourishing of the ghost story genre as part of the dark romanticism movement. This paper focuses on the analysis and comparison of the function of the ghost motif in Friedrich de la Motte Fouqué's stories *The Evil Ghost of the Forest* (*Der böse Geist im Walde*, 1812) and *The Collier's Family* (*Die Köhlerfamilie*, 1814) and Heinrich von Kleist's *The Beggarwoman of Locarno* (*Das Bettelweib von Locarno*, 1810). This comparative approach aims to determine the similarities and distinctions in the literary depiction of the ghost motif in the selected works of the two distinguished authors of ghost stories, that give an insight into the many possible ways in which the ghost motif can

contribute to the central idea and message of literary works in the fantasy literature around 1800.

*Key words:* ghost motif, Friedrich de la Motte Fouqué, Heinrich von Kleist, ghost story, fantasy literature