

Die Braut von Korinth:

Eine typische Gespensterballade der Zeit um 1800?

Eine Seminararbeit aus dem KO

„Gespenster, Vampire & Co. Unheimliche Geschichten“

Bei Univ.-Prof. i.R. Mag. Dr. Ingrid Cella

Im WS 2013/14 an der Universität Wien

Von Robert Roth (a1107160)

Inhaltsverzeichnis

1. Das Umfeld der Entstehung der <i>Braut von Korinth</i>	3
1.1 Zeitliche Einordnung: Frühromantik vs. Klassik	3
1.2 Gattungstheoretische Einordnung: Die Gespensterballade	4
2. Elemente der Klassik in der <i>Braut von Korinth</i>	5
2.1 Die griechische Antike	5
2.2 Heidentum vs. Christentum	6
3. Elemente der Romantik in der <i>Braut von Korinth</i>	7
3.1 Die Faszination des Dunklen	7
3.2 Die romantische Liebe	8
4. Elemente der Gespensterballade in der <i>Braut von Korinth</i>	9
4.1 Allgemeine Balladenelemente	9
4.2 Unzuverlässiges Erzählen: Traum oder Wirklichkeit?	11
4.3 Die Ungewissheit eines offenen Endes	12
4.4 Motive des Unheimlichen	14
4.5 Die Braut als <i>femme fragile</i>	17
4.6 Die Braut als <i>femme fatale</i>	18
4.7 <i>Eros-Thanatos</i> : das <i>Lenore</i> -Motiv	19
5. <i>Die Braut von Korinth</i> als typische Gespensterballade um 1800	20
Literaturverzeichnis	22

1. Das Umfeld der Entstehung der *Braut von Korinth*

Wann immer man sich mit Literatur beschäftigt, ist es ein Stück weit auch erforderlich, sich mit dem Umfeld der Entstehung des zu betrachtenden Werkes zu befassen, um die darin verhandelten Diskurse überhaupt oder besser verstehen zu können. So kann man sich durchaus auch heutzutage noch immer mit literarischen Texten des Mittelalters wie beispielsweise Hartmanns *Iwein* auseinandersetzen. Tut man dies jedoch ohne sich vorher ein grobes Bild von der Lebens- und Denkweise der Entstehungsepoche zu machen, so werden manche Elemente des Romans (wie etwa der Minne-Diskurs oder der Begriff der Ehre) nicht voll erfasst werden können.

Seit dem von Barthes proklamierten Tod des Autors¹ ist die Literaturwissenschaft dazu übergegangen, sich weniger auf die Biographien von Autoren² zu konzentrieren. Vielmehr ist der Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes, also die literarische Epoche, in das Zentrum der Betrachtungen gerückt. Dieser Ansatz erscheint durchaus schlüssig, werden doch die Autoren immer ein Stück weit, ob sie wollen oder nicht, durch die Zeit und Welt, in denen sie leben, beeinflusst.

Bevor der in dieser Arbeit behandelten **Forschungsfrage**, nämlich der, **ob Goethes *Die Braut von Korinth* aus dem Jahre 1797 eine typische Gespensterballade der Zeit um 1800 ist**, nachgegangen werden kann, muss also zuvor noch kurz das Umfeld der Entstehung des Textes angesprochen werden.

1.1 Zeitliche Einordnung: Frühromantik vs. Klassik

Zunächst einmal soll es dabei um die zwei in der damaligen Zeit in Deutschland vorherrschenden literarischen Epochen gehen, nämlich um die der Weimarer Klassik und um die Anfänge der romantischen Bewegung. Während für die Klassik meist die Periode des gemeinsamen Wirkens von Goethe und Schiller in Weimar³, also etwa die Zeit zwischen den Jahren 1794 und 1805, als Dauer angeführt wird, erstreckte sich die Romantik wesentlich länger, nämlich von ca. 1795 bis 1848. Die Klassik verläuft somit nur zu einem Teil der romantischen Strömung parallel. Dabei handelt es sich um die Früh- oder Ältere Romantik (ca. 1795-1804).

In der Forschung werden diese beiden Epochen oftmals als antagonistisch und einander entgegengesetzt bezeichnet. Während die Romantik hauptsächlich für eine Abwendung

¹ Vgl. hierzu Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, Reclam, S.185–193.

² Bei Goethe wäre das ohnehin eine eigene Herkulesaufgabe für sich, da sich wohl ganze Bibliotheken mit den Schriften zu seiner Biographie füllen ließen.

³ Eine andere gängige Definition der zeitlichen Dauer der Epoche ist die, die Klassik bereits mit Goethes erster Italienreise 1786 beginnen zu lassen. In jedem Fall gilt Schillers Tod 1805 aber als Endpunkt dieser Strömung.

vom sturen Rationalismus der Aufklärung und eine stärkere Betonung von Emotionen und der kreativen Schaffenskraft des Individuums eintrat, beschäftigte sich die Klassik vor allem mit der Suche nach Harmonie, der Erziehung des Menschen zu einer höheren Humanität, sowie mit Motiven der griechisch-römischen Antike.

Diese eben genannten gesellschaftlichen Themen, Diskurse und Ideale prägten also den Zeitgeist in Deutschland um die Zeitenwende zu Beginn des 19. Jahrhunderts herum. Genau in diesem zeitlichen Kontext erschien Goethes Ballade *Die Braut von Korinth*. Wie im späteren Verlauf der Arbeit noch nachgewiesen werden soll (vgl. Kap. 2 bzw. 3), zeigen sich interessanterweise im Text Merkmale beider Epochen, also einerseits Elemente, die man der Klassik, aber andererseits auch Elemente, die man der Romantik zuordnen könnte.

1.2 Gattungstheoretische Einordnung: Die Gespensterballade

Neben der Zeit, in der ein Text entstanden ist, ist bei einer Auseinandersetzung mit diesem aber auch oft der literarische Kontext, aus dem dieser hervorgegangen ist, von Interesse. Nicht erst seit der Literatur der Postmoderne ist der Begriff Intertextualität wichtig. Wie kein Autor völlig isoliert von der Zeit, in der er lebt, sein Werk schreibt, so entsteht ein Text auch niemals gänzlich unbeeinflusst von anderen Texten.

Oder anders gesagt: Man kann einen Text nicht bloß als singuläre, komplett unabhängige und in sich geschlossene Entität betrachten. Vielmehr muss man auch das gesamte Textuniversum, mit dem dieser stets ein Stück weit zusammenhängt, analysieren. Die literarische Tradition oder das Genre, in welche oder welches sich ein Text einreicht oder zwangsweise durch die Rezipienten eingereicht wird, sind also immer von Bedeutung.

Es stellt sich somit die Frage danach, welcher literarischen Gattung *Die Braut von Korinth* angehört? Die Antwort darauf ist relativ leicht und eindeutig zu treffen: Es handelt sich dabei um eine numinose oder Gespensterballade⁴.

Nachdem das zeitliche und literarische Umfeld der *Braut von Korinth* geklärt wurden, kann nun wieder zur anfänglich gestellten Forschungsfrage zurückgekehrt werden. Ist die Braut von Korinth also eine typische Gespensterballade der Zeit um 1800?

Um diese Frage zu beantworten soll im weiteren Verlauf der Arbeit folgendermaßen vorgegangen werden: Weil es sich um eine Doppelfrage handelt, müssen die beiden fraglichen Aspekte, nämlich der, ob der Text typisch für die Zeit um 1800, sowie der, ob es sich gattungstechnisch gesehen um eine Gespensterballade handelt, separat von einander diskutiert werden.

⁴ Diese Thematik wird in Kap. 4 nochmals ausführlich behandelt, wo auch Beweise dafür angeführt werden, dass *Die Braut von Korinth* eine typische Gespensterballade ist.

Wie in Kap 1.1 bereits erwähnt, waren die für den Zeitpunkt der Entstehung in Deutschland vorherrschenden literarischen Strömungen die der Klassik und die der Romantik; daher soll nach Elementen der jeweiligen Epoche in der *Braut von Korinth* gesucht werden. Dies erfolgt für die Klassik in Kap. 2 und für die Romantik in Kap. 3.

Nach der Klärung der zeitlich-epochalen Komponente der Frage, behandelt Kap. 4 die Thematik der Gespensterballade. Zunächst wird dabei der Text nach allgemeinen Aspekten einer Ballade untersucht und anschließend sollen typische Elemente einer Gespenstergeschichte nachgewiesen werden. Abschließend folgen in Kap. 5 ein kurzes Fazit und die endgültige Beantwortung der im Titel dieser Arbeit gestellten Forschungsfrage.

2. Elemente der Klassik in der *Braut von Korinth*

In diesem Kapitel sollen zwei für die Epoche der Klassik typische Themen, nämlich einerseits die Auseinandersetzung mit der griechisch-römischen Antike und andererseits der Konflikt zwischen Heiden- und Christentum, in der *Braut von Korinth* nachgewiesen werden.

2.1 Die griechische Antike

Dass die Klassik sich eingehend mit der griechischen Antike auseinandergesetzt hat, zeigt sich nicht nur an den angestrebten Idealen wie etwa der Erziehung des Menschen zu einer höheren Humanität, sondern auch schon an den Titeln und Themen der von den Autoren der Klassik verfassten Werke. Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Schillers *Bürgschaft* oder *Die Kraniche des Ibykus* sind nur einige prominente Beispiele dafür.

Auch in der *Braut von Korinth* wählt Goethe bewusst ebenfalls dieses durch und durch klassische und zeittypische Setting. Schon der Titel verrät, dass die Geschichte in irgendeiner Form mit der griechischen Stadt Korinth zutun haben muss. Der erste Vers gibt dann sogar genauer darüber Aufschluss, indem er diese erste Erwartung bestätigt und angibt, dass die Handlung in der Tat in Korinth spielt: „Nach Corinthus von Athen gezogen“ (V.1)

Neben der örtlichen ist aber auch die zeitliche Komponente entscheidend. Goethe und die anderen Vertreter der Weimarer Klassik interessierten sich wenig bis gar nicht für das Griechenland **ihrer** Zeit, vielmehr ging es ihnen um die Größe des antiken, hellenistischen Griechenlands. Auch dies macht der Text deutlich, denn mit „Cere“ (V.45), „Bacchus“ (ebd.), „Amor“ (V.46) und „Venus“ (V.170) werden gleich vier antike griechische Götter angerufen. Zudem thematisiert die Ballade den Konflikt zwischen Heiden- und Christentum, der sich etwa in den letzten Jahrhunderten der Antike ereignete (siehe nächstes Kapitel).

Man kann also sagen, dass die Geschichte der *Braut von Korinth* in einem typischen Setting der Weimarer Klassik angesiedelt ist.

2.2 Heidentum vs. Christentum

Eng verbunden mit der im vorigen Kapitel erwähnten ausgiebigen Beschäftigung der Weimarer Autoren mit der griechischen Antike ist auch die Thematik des Religionskampfes zwischen Heiden- und Christentum. Indem Goethe und Schiller sich mit den geistigen Ideen und Philosophien des antiken Griechenlands befassten, wurden sie automatisch auch mit dem griechischen Polytheismus, der in krassem Kontrast zum christlichen Monotheismus stand, konfrontiert. Von daher ist es nur allzu leicht verständlich und natürlich, dass sich die Autoren in manchen Werken auch mit der griechischen Götterwelt auseinandersetzten. Bereits in seiner Sturm-und-Drang-Phase schneidet der junge Goethe im *Prometheus* das Thema an. In der *Braut von Korinth* ist der Konflikt zwischen Heiden- und Christentum neben dem gespenstischen Teil der Geschichte schließlich sogar ein weiterer wichtiger Teil der Handlung.

Gleich zu Beginn der Ballade wird klargestellt, dass der Jüngling die alten Götter verehrt („Er ist noch ein Heide mit den Seinen“; V.10), während die Familie seiner zukünftigen Braut bereits den neuen Glauben angenommen hat („Und sie sind schon Christen und getauft.“; V.11). Dieser Antithese folgt sogleich ein sentenzartiger Spruch, der zugleich als Warnung und Vorausdeutung auf das daraus resultierende Unheil angesehen werden kann (vgl. V.12-14).

Immer wieder wird diese religiöse Thematik im Verlauf der Ballade erneut aufgegriffen, so etwa in einer weiteren antithetischen Gegenüberstellung: „Und der alten Götter bunt Gewimmel / Hat sogleich das stille Haus geleert“ (V.57f.) vs. „Unsichtbar wird einer nur im Himmel / Und ein Heiland wird am Kreuz verehrt“ (V.59f.).

Insbesondere die Tochter erhebt mehrfach schwere Anklage gegen die Mutter und deren neue Religion (z.B. „Eurer Priester summende Gesänge / Und ihr Segen haben kein Gewicht“; V.164f.) und beschuldigt diese gar des Wortbruchs („Mutter habt ihr doch das Wort gebrochen / Weil ein fremd, ein falsch Gelübd euch band!“; V.171f.).

Bezeichnenderweise endet die Ballade mit dem Vers: „Eilen wir den alten Göttern zu.“ (V.196). Wo auf der Handlungsebene noch viele Fragen offen bleiben, haben auf der Textebene zumindest die alten Götter somit quasi das letzte Wort. Es wird also deutlich, dass sich *Die Braut von Korinth* durchaus intensiv mit der für die Klassik typischen Thematik der antiken Religion befasst.

3. Elemente der Romantik in der *Braut von Korinth*

Nachdem nun Elemente der Klassik-Epoche im Text nachgewiesen wurden, soll in diesem Kapitel gezeigt werden, dass es daneben auch noch typische Motive der Romantik gibt, die in der *Braut von Korinth* vorkommen: Die Faszination des Dunklen und die Thematik der romantischen Liebe.

3.1 Die Faszination des Dunklen

Die Faszination der Romantiker für das Dunkle und Dämonische, für das Unheimliche und Mythische ist eine weithin bekannte Tatsache. Das Metzlersche Literaturlexikon spricht gar von den „Nachtseiten“ der Romantik:

„Für die Darstellung des Unheimlichen hat sich das Stichwort von den *Nachtseiten* der R. etabliert [...]. Die Nacht ist als Motiv und als Metapher in der Lit. der R. häufig [...], in Deutschland v.a. durch die engl. Lit. vermittelt (*gothic novel*, Schauerroman).“⁵

Aber lässt sich diese typisch romantische Begeisterung und Faszination für die Welt der Dunkelheit auch konkret im Text der *Braut von Korinth* finden und wenn ja wo? Zunächst einmal lässt sich natürlich die banale Tatsache feststellen, dass die Geschichte in der Nacht spielt und nicht am helllichten Tage. Das gesamte Setting ist also per se schon einmal dunkel. Lediglich „bey seiner Lampe Schimmer“ (V.29) kann der Jüngling den Auftritt der Braut betrachten. Die gesamte restliche Handlung, insbesondere der amouröse Höhepunkt, findet also im düsteren Zwielflicht statt.

Doch nicht nur die Dunkelheit, sondern auch das Triebhafte, Dämonische, Erotische und Morbide faszinierten die Romantiker. Auch diese Aspekte sind leicht in der *Braut von Korinth* zu identifizieren. Triebhaftigkeit und das wilde Ausleben erotischer Fantasien werden von der Braut (zumindest nach ihrer „Verwandlung“ zur Geisterstunde) perfekt verkörpert. Von der pruden *femme fragile* wird das Mädchen plötzlich zur sexuell aktiven, gierigen, nahezu unersättlichen *femme fatale* (vgl. Kap. 4.6), die den Jüngling am liebsten förmlich aufessen und während des Aktes verzehren würde (vgl. V.179).

Das Morbide und Dämonische schließlich kommen durch die diversen unheimlichen Spukelemente (vgl. Kap. 4.4) und das *Eros-Thanatos*-Motiv (vgl. Kap. 4.7) noch hinzu. Es lässt sich also mit Recht sagen, dass die *Braut von Korinth* die zeitgenössische Faszination der Romantik für das Dunkle und Geheimnisvolle adäquat widerspiegelt.

⁵ Burdorf, Dieter (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 2007³, Metzler, S.666.

3.2 Die romantische Liebe

Zwei Grundkonzepte der romantischen Liebe zeigen sich in der *Braut von Korinth*. Das erste ist die Vorstellung, dass die Liebe stärker ist als der Tod. Diese wurde von den Romantikern zwar nicht erst erfunden oder exklusiv von ihnen verbreitet, dennoch kann man sagen, dass dieser Gedanken zentral für das romantische Konzept von Liebe ist. In romantischen Texten geht es beispielsweise oft darum, dass die beiden Liebenden nicht ohne einander leben können und bei einer Trennung todunglücklich oder unheilbar krank werden.

Wie stark die Liebe zwischen der Braut und dem Jüngling ist zeigt sich daran, dass das gebrochene Versprechen der Mutter, welches die Hochzeit verhindert hat, der Grund für die Rastlosigkeit des Mädchens ist. Nach eigener Angabe kann sie erst dann Frieden finden, wenn sie mit dem, der eigentlich ihr Mann hätte werden sollen, vereint ist. Bis dies jedoch nicht geschehen ist, treibt sie eine Art Fluch immer wieder aus ihrem Grab und sie muss auf der Suche nach ihrem Liebsten Nacht für Nacht herumspuken. Kennzeichnend für das romantische Konzept von einer Liebe, die stärker ist als der Tod, ist auch die Tatsache, dass die Tochter ihre Mutter am Schluss bittet, sie gemeinsam mit dem Jüngling auf einem Scheiterhaufen zu verbrennen. Erlösung kann es für beide also nur geben, wenn sie zusammen sind, auch wenn der Preis, den sie dafür zahlen müssen, das Leben ist.

Das zweite romantische Grundkonzept der Liebe, das in der Ballade behandelt wird, ist das von Heirat aus Liebe. Die Romantiker waren eine oftmals sehr radikale und gegen gesellschaftliche Konventionen gewandte Gruppe von jungen Menschen, die gegen fast alles etablierte rebellierten und althergebrachte Werte und Traditionen grundsätzlich in Frage stellten.

Dies war auch bei der Thematik der Heirat der Fall. Um 1800 war es noch immer nicht unüblich, dass die Ehe zwischen zwei Menschen von den Eltern (meist noch im Kindesalter der späteren Ehepartner) und nicht von den Betroffenen selbst entschieden wurde. Gegen diese veraltete Praktik opponierten die Romantiker massiv, denn für sie sollte das Gefühl, die Liebe und nicht rationale oder wirtschaftliche Aspekte bei dieser Frage im Vordergrund stehen. So werden in vielen Texten aus der romantischen Zeit erzwungene Ehen stark negativ (und meist auch als de facto nicht wirklich funktionierend) dargestellt, während antithetisch dazu die Liebesheiraten das strahlende, ideale Gegenbeispiel bilden.

Auch in der *Braut von Korinth* findet sich diese für die Romantik typische Thematik. Gleich zu Beginn berichtet der Erzähler von der von den Vätern in frühen Jahren vereinbarten Ehe ihrer Kinder (vgl. V.4-7). Doch im Laufe der Geschichte wird aufgezeigt, dass diese Vereinbarung im Vergleich zur wahren Liebe nicht lange standhalten kann, denn in der Nacht vor

der Hochzeit vollzieht der Bräutigam de facto bereits die Ehe mit der Schwester der ihm eigentlich zugedachten Braut. Letztere kehrt dafür sogar eigens Nacht für Nacht von den Toten zurück, um endlich mit ihrem Liebsten vereint sein zu können.

Nach einer solchen Lesart wäre also das Band, das die Liebe aus freien Stücken zwischen zwei Menschen knüpft, weitaus stärker als jenes, welche die gesellschaftliche Konvention (hier in Form des von den Vätern geschlossenen Pakts) unter Zwang schmiedet. Diese Vorstellung aber ist typisch für das Liebeskonzept der Romantik und somit kann man auch die *Braut von Korinth* als Ballade, die typisch für die Zeit der Romantik ist, bezeichnen.

4. Elemente der Gespensterballade in der *Braut von Korinth*

Wie bereits am Anfang dieser Arbeit erwähnt, ist es auch wichtig, sich neben der literarischen Epoche, in der ein Werk entstanden ist, mit dem Genre des Textes auseinanderzusetzen. In diesem Kapitel soll es daher zunächst allgemein um Elemente der Ballade und danach um einige konkrete Aspekte von Gespenstergeschichten in der *Braut von Korinth* gehen.

4.1 Allgemeine Balladenelemente

Goethe selbst prägte mit seinem Bild der Ballade als dem „Ur-Ei der Dichtung“ auch unsere heutige Vorstellung dieser literarischen Ausdrucksform. Dem Dichter ging es bei seiner Definition hauptsächlich darum, dass die Ballade Elemente aller drei Grundarten der Literatur (Lyrik, Epik, Drama) vereint⁶.

Am meisten nähert sich die Ballade der traditionellen Lyrik an: Sie ist in Versen und Strophen verfasst, gereimt und hat einen typisch rhythmischen Klang. Die Inhalte (meist eine Geschichte mit Spannung) und Länge einer Ballade hingegen sind eher klassische Elemente des epischen Erzählens. Dramatisch schließlich wird die Ballade dadurch, dass z.T. Wechselreden zwischen Personen wie auf der Bühne stattfinden oder aber sich, wie z.B. in der Tragödie, eine schreckliche Begebenheit (meist am Ende) ereignet.

Welche dieser Aspekte treffen nun aber ganz konkret auf die *Braut von Korinth* zu?⁷

Wenden wir uns zunächst dem lyrischen Charakter der Ballade zu. Unverkennbar findet man ihn im Text, denn bereits im Aufbau spiegelt er sich wieder: *Die Braut von Korinth* ist in 28 Strophen zu je sieben Versen verfasst. Die Strophen folgen dabei jeweils dem Reim-

⁶ Vgl. hierzu Burdorf, Dieter (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 2007³, Metzler, S.65: „Die B[allade] vereinigt nach herkömmlicher, am prominentesten durch J. W. Goethe formulierter Auffassung die »drei Grundarten der Poesie« (die »Naturformen« episch, lyrisch, dramatisch) »wie in einem lebendigen Ur-Ey« in sich (»Über Kunst und Altertum« III.1, 1821).“

⁷ Goethe selbst hat die *Braut von Korinth* mit „Romanze“ untertitelt, was zu der Zeit um 1800 im gängigen Sprachgebrauch ein Synonym zu „Ballade“ war, womit also das Genre des Textes bereits durch die Aussage des Autors bezeichnet ist.

schema ABABCCB und lassen sich nochmals in zwei Untergruppen gliedern: Die ersten vier Verse werden durch einen Kreuzreim (ABAB) zusammengehalten, während die Verse vier bis sieben einer Strophe durch einen umarmenden Reim (BCCB) verbunden sind. Was also auffällt ist, dass der vierte Vers einer Strophe jeweils in beiden Reimpaaren involviert ist. Dies ist einerseits natürlich ein Anzeichen für Goethes Virtuosität als Dichter, andererseits aber auch ein typisches Stilelement der Lyrik.

Als nächstes sollen die epischen Aspekte der Ballade kurz diskutiert werden. Die Erzählsituation ist, anders als der eben angesprochene lyrische Aufbau zunächst vermuten lassen würde, nicht von einem lyrischen Ich geprägt. Vielmehr spricht in der *Braut von Korinth* ein namentlich nicht genannter, distanzierter und auch nicht fassbarer Erzähler, der selbst nicht Teil der Geschichte ist, zum Leser. Nach erzähltheoretischer Terminologie wäre dies also ein auktorialer, extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler („Erzähler erster Stufe, der eine Geschichte erzählt, in der er nicht vorkommt“⁸). Auch die Länge der Geschichte, der Spannungsaufbau, die kurze Exposition zu Beginn, wo Zeit, Ort und Personen der Handlung eingeführt werden, sowie der darauf folgende Einstieg *in medias res* sind typisch für Epik.

Zuletzt noch zu den dramatischen Elementen: Wie häufig im Drama haben auch in Goethes Ballade die Personen keine Eigennamen. So handelt *Die Braut von Korinth* beispielsweise nicht etwa vom Jüngling „Hans“ und seiner Geliebten „Anna“, sondern die handelnden Figuren werden lediglich allgemein mit ihren Rollen bezeichnet. Der Protagonist wird als „Jüngling“ (V.2), „Sohn“ (V.6) oder „Bräutigam“ (V.7) eingeführt, die Namensgeberin der Ballade meist schlicht „Braut“ (V.7), „Mädchen“ (V.31) oder „Töchterchen“ (V.6) genannt. Die Mutter schließlich wird gar niemals anders als mit der Bezeichnung „Mutter“ (z.B. V.16) beschrieben. In den Strophen 6 bis 9 zeigt sich außerdem noch eine Art dramatische Wechselrede, wie sie für das Theater typisch ist. Der Erzähler tritt dabei nahezu völlig in den Hintergrund und die beiden Hauptpersonen sprechen fast durchgängig ohne Anführungs- und Schlusszeichen in direkter Rede zueinander.

Nachdem nun das Vorkommen von allgemeinen Elementen der Ballade im Text nachgewiesen wurde, sollen die folgenden Unterkapitel bestimmte Aspekte, die charakteristisch für Gespenstergeschichten sind, näher betrachten.

⁸ Martinez, Mathias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2009⁸, Beck, S.81.

4.2 Unzuverlässiges Erzählen: Traum oder Wirklichkeit?

Nach Todorovs Unterteilung⁹ gibt es fünf Arten von Gespenstergeschichten. Dabei reicht das Spektrum dieser Kategorisierung von **unvermischt unheimlich** über **fantastisch-unheimlich**, **unvermischt fantastisch**, **fantastisch-wunderbar** bis hin zu **unvermischt-wunderbar**. Eines der wichtigsten Kriterien bei der Unterscheidung dieser Unterarten voneinander ist, ob in der Geschichte eine Erklärung für gewisse seltsame Ereignisse erfolgt und falls ja in welcher Form.

Spukt beispielsweise irgendwo ein Gespenst herum, so kann dies innerhalb der Romanwelt als völlig natürlich erscheinen und daher auch keiner Erklärung bedürfen (Typ: unvermischt wunderbare Geschichte); oder aber dieser Vorfall ist eine besondere Begebenheit, für die es letztlich entweder eine rationale (Typ: fantastisch-unheimlich) oder irrationale (Typ: fantastisch-wunderbar) Erklärung gibt.

Es existiert aber auch ein Mittelding zwischen den beiden zuletzt genannten Varianten: Dabei handelt es sich um die **unvermischt fantastische Gespenstergeschichte**. **Das wichtigste Kriterium** in diesem Fall **ist die Unschlüssigkeit des Lesers** „angesichts der Frage, ob die evozierten Ereignisse einer natürlichen oder einer übernatürlichen Erklärung bedürfen“¹⁰. Im Idealtypus bleibt diese Unentschlossenheit bis hin zum Ende oder sogar darüber hinaus erhalten (vgl. auch Kap. 4.3).

In der *Braut von Korinth* kommt eben genau dieses typische Merkmal einer Gespenstergeschichte, nämlich die Unschlüssigkeit des Lesers, zum Vorschein¹¹. Einerseits wegen dem offenen Ende, andererseits aber auch wegen dem Phänomen, welches die Erzähltheorie als „unzuverlässiges Erzählen“ bezeichnet¹².

In der *Braut von Korinth* gibt es „eine grundsätzliche *Unentscheidbarkeit* bezüglich dessen, was in der erzählten Welt der Fall ist [...]. Keine einzige Behauptung des Erzählers ist dann in ihrem Wahrheitswert entscheidbar, und keine einzige Tatsache der erzählten Welt steht definitiv fest. [...] Die erzählte Welt löst sich auf in eine Serie alternativer Versionen. [...] Eine stabile und eindeutige erzählte Welt bleibt unerkennbar, der Wahrheitswert der Erzählerbehauptungen unentscheidbar.“¹³

⁹ Vgl. hierzu Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972, Fischer.

¹⁰ ebd. S.33.

¹¹ Wollte man *Die Braut von Korinth* strikt einer von Todorovs Kategorien zuordnen, so würde man die Ballade wohl der unvermischt fantastischen Gespenstergeschichte zurechnen müssen, da selbst am Ende die Handlung nicht völlig aufgelöst und die Ambiguität zwischen rationaler und irrationaler Erklärung nicht aufgehoben wird.

¹² Erzähltheorie ist im engen Sinne zwar eigentlich nur auf Romane und andere epische Formen der Literatur ausgelegt, jedoch ist es meiner Meinung nach dennoch durchaus legitim, sie auch auf die Ballade anzuwenden, da diese ja diverse Elemente epischer Dichtung aufweist (vgl. Kap. 4.1).

¹³ Martinez, Mathias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2009⁸, Beck, S.103f.

Wo aber genau kommt diese Unentscheidbarkeit konkret im Text zum Vorschein? Zentral hierfür ist die Interpretation von Strophe 4. Bis dorthin berichtet der Erzähler davon, wie der Jüngling sich nach Korinth aufmacht und am späten Abend im Haus seiner künftigen Braut empfangen und bewirtet wird. Dann jedoch kommt die essentielle Passage:

„Müdigkeit läßt Speis‘ und Trank vergessen,
Daß er angekleidet sich aufs Bette legt,
Und er schlummert **fast** [Hervorhebung]“
(V.24-26).

Ab hier gibt es im Prinzip zwei gänzlich unterschiedliche Lesarten des Gedichts, die beide völlig legitim sind, die sich aber auch grundsätzlich voneinander unterscheiden. Die gewöhnliche **Lesart A** wäre wohl die, **dem Erzähler zu vertrauen** und ihn nicht als unzuverlässig einzustufen. In einem solchen Fall wäre der Jüngling noch nicht gänzlich eingeschlafen, das Mädchen würde tatsächlich in sein Zimmer treten und es würde auch wirklich zu der Liebesnacht und ihren weiteren Folgen kommen.

Die alternative **Lesart B** hingegen würde dem Erzähler an dieser zentralen Stelle misstrauen und **von unzuverlässigem Erzählen ausgehen**. Der Protagonist könnte bereits eingeschlafen sein (oder sich im Halbschlaf befinden) und all die darauf folgenden Ereignisse bloß geträumt haben. Dann wäre die Liebesnacht mit der „Braut“ lediglich ein Produkt seiner Fantasie und in der „Wirklichkeit“ der fiktiven Welt tatsächlich niemals passiert¹⁴.

Welcher Lesart auch immer man nun folgt, eines ist jedenfalls gewiss: Aufgrund dieser Ambiguität kann man *Die Braut von Korinth* damit als eine nach Todorov unvermischt fantastische Geschichte bezeichnen. Dies wiederum ist ein typisches Merkmal von Gespensterballaden, denn beispielsweise auch Bürgers *Lenore* - quasi der Prototyp der numinosen Ballade schlechthin - lässt eine ähnliche alternative Lesart zu.

4.3 Die Ungewissheit eines offenen Endes

Eng zusammenhängend mit dem eben besprochenen Aspekt des unzuverlässigen Erzählens ist die Ungewissheit des offenen Endes, mit der der Leser am Schluss der Ballade konfrontiert wird. Selbst wenn all die Dinge, die der Jüngling erlebt, kein Traum waren, bleiben viele Fragen noch offen und ungeklärt. So wie die Geschichte *in medias res* beginnt, so endet sie auch wieder nahezu mitten in der Handlung.

¹⁴ Dass nahtlose Übergänge zwischen Traum (oder Wahn oder Vision) und Realität in fiktionalen Texten nicht unüblich sind, sieht man beispielsweise an der berühmten Kurzgeschichte *An Occurrence at Owl Creek Bridge* von Ambrose Bierce. Darin wird die abenteuerliche Flucht eines am Galgen hängenden Soldaten erzählt. Nur ganz am Ende wird aufgelöst, dass dies alles nur vom Protagonisten imaginiert wird kurz bevor sein Genick bricht und der Tod ihn dann doch ereilt. Ähnlich spät erfolgt die Aufklärung der tatsächlichen Geschehnisse in der Novelle *Der Baron Bagge* von Alexander Lernet-Holenia. Auch dort glaubt der Leser lange Zeit, dass die erzählten Ereignisse tatsächlich in der Romanwelt passiert sind bis sich alles als Fieberwahn herausstellt.

Ist die Braut eine Vampirin oder nicht? Muss der Jüngling nach der verhängnisvollen Liebesnacht nun sterben („Schöner Jüngling, kannst nicht länger leben“; V.183) oder gar selbst als untoter Wiedergänger einem rastlosen Dasein fristen („Morgen bist du grau, / Und nur braun erscheinst du wieder dort.“; V.188f.)? Welche Schuld trifft die Mutter? Wodurch ereilte die Braut ihr schreckliches Schicksal? Geht es mit übernatürlichen Kräften zu, wenn sie sagt, dass etwas sie aus dem Grab treibt („Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben“; V.176) oder spricht sie dabei metaphorisch? Was hat es mit der seltsamen letzten Bitte des Mädchens (vgl. V.190-193) auf sich und - was für ein Ende noch viel entscheidender wäre - was wird daraus? Wird ihr stattgegeben oder nicht und welche Folgen hat dies? Das endgültige Schicksal der beiden Liebenden bleibt letztlich völlig ungeklärt und rätselhaft.

Für manche dieser offenen Fragen gibt es Andeutungen und Hinweise im Text. Gerade die Schuld der Mutter (vgl. V.159-161) wird vom Mädchen ja unter anderem als Grund für ihre Rastlosigkeit genannt (vgl. V.169-176). Doch reicht das bereits aus? Es handelt sich dabei schließlich um Figurenrede, die ja schon per definitionem, im Gegensatz zur Erzählerrede, nicht privilegiert ist¹⁵. Nur weil die Tochter der Mutter die Schuld gibt, da sie sich von ihr betrogen und um den Ehemann gebracht **glaubt**, bedeutet das de facto ja noch längst nicht automatisch, dass das auch **tatsächlich** der Grund für ihr untotes (?) Dasein ist.

Gerade letzteres ist nämlich ebenso höchst zweifelhaft. Wenn es überhaupt eine zuverlässige Erzählinstanz in dem Text gibt, so ist das der Erzähler. Dieser bezeichnet jedoch niemals auch nur mit einem expliziten Wort die Braut als Vampirin, Wiedergängerin, Untote, Gespenst etc. Andererseits gibt es im Text aber auch immer wieder zahlreiche implizite Hinweise darauf, die andeuten, dass das Mädchen doch ein solches Wesen sein **könnte** (vgl. Kap. 4.4).

Was bleibt ist also erneut die schon im Zusammenhang mit dem unzuverlässigen Erzählen erwähnte Unentscheidbarkeit, welche nach Todorov ein typisches Merkmal für die unvermischt fantastische Gespenstergeschichte ist. In dem offenen Ende zeigen sich auch abermals enorme Ähnlichkeiten zu *Lenore*, dem Prototypen der Gespensterballade. Dort wird in einigen der letzten Verse (V.247f.) das Schicksal der Protagonistin zwar angedeutet („Lenorens Herz, mit Beben, / Rang zwischen Tod und Leben.“¹⁶), aber nicht weiter ausgeführt und der Leser so letztlich im Ungewissen über den Ausgang gelassen.

¹⁵ Vgl. Martinez & Scheffel (2009) S. 96: „Die [...] Feststellung zeigt bereits an, daß die Behauptungen des Erzählers in fiktionalen Texten offenbar einen grundsätzlich anderen, logisch privilegierteren Status besitzen als die Behauptungen der Figuren“.

¹⁶ Bürger, Gottfried August: *Lenore*. In: Karl Reinhard (Hrsg.): *Gedichte*, Göttingen 1778, Dieterich, S. 81-96.

4.4 Motive des Unheimlichen

Elemente des Unheimlichen sind zentrale Aspekte einer jeden Geistergeschichte oder Gespensterballade. Sie haben sich im Laufe der Zeit im literarischen Genre etabliert und werden somit immer ein Stück weit von der Leserschaft auch erwartet. Nicht umsonst wird mittlerweile beispielsweise der Begriff „Geisterstunde“ synonym zu Mitternacht gebraucht. Kaum jemand würde wohl vermuten, dass ein Gespenst am helllichten Tage irgendwo sein Unwesen treibt. Das literarische Klischee schreibt vor, dass der Spuk bei Dunkelheit und Nacht stattzufinden hat und dann meist auch noch an einem möglichst unheimlichen Ort.

Diese Motive des Unheimlichen können somit quasi als Indikatoren für eine Gespenstergeschichte angesehen werden. Findet man also derartige Elemente in einem Text, so kann man diese als Beweis dafür, dass dieser ein typischer Vertreter des Genres ist, ansehen. Im Folgenden sollen also konkrete Textstellen in der *Braut von Korinth* aufgezeigt werden, in denen es um die Thematik des Unheimlichen geht.

Betrachtet man zunächst einmal das Setting, in dem die Geschichte stattfindet, so fällt sofort auf, dass fast alle Klassiker des Unheimlichen und Schauerlichen von Goethe beim Leser evoziert werden. Selbstverständlich ist es Nacht (vgl. V.21), doch es ist nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt, sondern eben etwa um die bereits angesprochene ominöse Geisterstunde (vgl. V.92). Der ganze „Spuk“ findet zwischen dieser Zeit und dem ersten Hahnenschrei („Still der Hahn erwacht“; V.138) statt. Erwähnenswert ist zudem noch die anfängliche Stille, die im ganzen Haus herrscht („Und schon lag das ganze Haus im stillen“; V.15). Auch sie ist ein Element des Unheimlichen, insbesondere später, da sie in krassem Kontrast zur gestörten Totenruhe der Braut (s.u.) steht.

Neben diesen unheimlichen Rahmenbedingungen, in die die Handlung also von Anfang an eingebettet ist, tauchen aber auch während dem Fortschreiten der Geschichte immer wieder Aspekte des Unheimlichen auf. Isoliert gesehen mögen sie zunächst unbedeutend erscheinen, doch in Summe tragen sie eben genau zu jener düsteren Grundstimmung bei, die eine Gespenstergeschichte essentiell ausmacht.

Die Erscheinung der Braut selbst entspricht ebenfalls typischen Klischees des Genres. Einerseits hängt dies mit Merkmalen der *femme fragile* (vgl. Kap. 4.5) bzw. der *femme fatale* (vgl. Kap. 4.6) zusammen, andererseits kommen dabei aber auch typische Beschreibungsmerkmale, die in der Regel für Untote und andere Spukgestalten verwendet werden, zum Tragen.

Der Auftritt der vermeintlichen zukünftigen Ehefrau des Jünglings wird wie folgt beschrieben: „Tritt mit weißem Schleyer und Gewand, / Sittsam still ein Mädchen in das Zim-

mer“; V.30f.). Explizit erwähnt werden auch die „weiße Hand“ (V.35) und die Blässe der Braut („bist für Schrecken blaß“; V.47). Sofort weckt dies beim Leser gewisse Assoziationen. Weiß ist die Farbe von Knochen und Schädeln; Toten wird eine gewisse Leichenblässe nachgesagt. Man muss also bereits beim ersten Erscheinen des Mädchens irgendwie an eine Untote oder lebende Tote denken.

Dies geschieht automatisch und ohne eine direkte oder explizite Aussage des Erzählers. Die Kraft der Worte und die damit verbundenen literarischen Klischees und genretypischen Konventionen lassen genau diese zweite Bedeutungsebene automatisch beim Rezipienten mitschwingen, sozusagen auf einer halb metaphorischen Ebene.

Die Farbe Weiß an sich ist nicht mehr oder weniger unheimlich als jede andere beliebige Farbe. Wohl kaum jemand käme auf die Idee, an eine Spukgeschichte zu denken, wenn ein Text von einer Hochzeit bei strahlendem Sonnenschein zur Mittagsstunde erzählte, wo eine ganz in weiß gekleidete Braut mit bleicher oder besonders heller Haut auftritt. Tritt jedoch dieselbe Braut zur nächtlichen Geisterstunde in einer stillen dunklen Kammer oder auf einem düsteren Friedhof auf, sind dies eindeutige Signale für eine Gespenstergeschichte.

Neben dem totenbleichen Aussehen der Braut ist auch die Kälte des Untodes ein weiteres typisches Motiv des Unheimlichen, das in der Ballade vorkommt. So sagt das Mädchen zu ihrem Geliebten:

„Wie der Schnee so weiß,
Aber **kalt wie Eis**
Ist das Liebchen, das du dir erwählt.“
(V.110-112)

Etwas später referiert dann auch der sich sonst sehr stark zurückhaltende Erzähler an einer Stelle dasselbe Thema und bestätigt damit die Aussage über die Kälte des Mädchens:

„Seine Liebeswuth
Wärmt ihr **starres Blut**,
Doch es schlägt kein Herz in ihrer Brust.“
(V.124-126)

In diversen anderen Passagen wird auf Spuk, Tod bzw. Untod oder das Grab angespielt:

„Schon **der letzte Schritt** ist, ach! geschehen“ (V.52)
„In die **Erde** bald verbirgt sie sich.“ (V.77)
„Wärst du selbst mir aus dem **Grab** gesandt!“ (V.116)
„Wie mit **Geists** Gewalt“ (V.152)
„Bin ich zur Verzweiflung nur **erwacht**?
Ist euch nicht genug;
Daß ins **Leichentuch**
Daß ihr früh mich in das **Grab** gebracht?“

(V.158-161)

„Ach die **Erde** kühlt die Liebe nicht.“ (V.168)

„Aus dem **Grabe** werd ich **ausgetrieben**“ (V.176)

Die fett gedruckten Teile der Zitate sind eingefügte Hervorhebungen, die die zentralen Worte der Textstellen markieren. Mit nur wenigen Vokabeln wie beispielsweise „Grab“ oder „Erde“ erzeugt Goethe eine unheimliche Szenerie.

Anderweitig im Text kommen zudem mit Anspielungen auf volkstümlichen Aberglauben und okkulte Praktiken weitere Elemente des Unheimlichen vor, z.B.:

„Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber **Menschenopfer** unerhört.“¹⁷
(V.61-63)

„Doch vom **Waizenbrot** [...] **Nahm sie nicht den kleinsten Bissen** ein.“¹⁸
(V.96-98)

„Und er will ihr eine Schale reichen,
Silbern, künstlich wie nicht eine war.“¹⁹
(V.87-88)

„Aus dem Grabe werd‘ ich ausgetrieben,
Noch **zu suchen das vermißte Gut**,
Noch **den schon verlohrnen Mann zu lieben**,
Und zu saugen seines Herzens Blut.“²⁰
(V.176-179)

„Einen **Scheiterhaufen** schichte du, [...] **Bring** in Flammen **Liebende zur Ruh**.“²¹
(V.191-193)

Durch all diese Textstellen, an denen Stilelemente des Unheimlichen vorkommen, sollte hinreichend bewiesen worden sein, dass *Die Braut von Korinth* viele typische inhaltliche Merkmale einer Gespensterballade aufweist.

¹⁷ Diese Stelle kann man entweder lesen als Anspielung auf okkulte Menschenopfer (die man z.B. Satanisten nachsagt) oder aber auch als Anklage an die Mutter, die ihre Tochter - im übertragenen Sinne - der neuen Religion geopfert (und das Mädchen somit zu Unglück und letztlich Tod verdammt) hat.

¹⁸ In der Regel wird davon ausgegangen, dass Untote keinerlei herkömmliche Nahrung zu sich nehmen können oder müssen. Stattdessen trinken manche von ihnen (z.B. Vampire) Blut. Auch die Braut ist nicht am Brot, sondern vielmehr am Lebenssaft des Jünglings interessiert (vgl. V.122 und V.179).

¹⁹ Goethe spielt hier auf einen volkstümlichen Aberglauben an, demzufolge nach manche Untote, Vampire oder andere derartige Wesenheiten verwundbar gegenüber Silber sind. Das würde auch erklären warum die Braut die Schale ablehnt und stattdessen eine Locke vom Jüngling als Treuezeichen fordert.

²⁰ Neben der schon besprochenen Symbolik des Grabes und des Bluttrinkens geht es hier auch um die Rastlosigkeit der Braut. Ein Untoter findet meist aus einem bestimmten Grund keine Ruhe und dieser wird hier angeführt: Das Mädchen kann erst dann in Frieden ruhen, wenn sie den ihr versprochenen Ehemann „liebt“.

²¹ Diese Verse referieren möglicherweise auf den Aberglauben, dass nur eine Verbrennung oder eine bestimmte Art der Tötung die Wiederauferstehung eines Untoten verhindern kann. Andererseits könnte Goethe hier auch die religiöse Thematik erneut aufgreifen und das Mädchen daher eine heidnische Bestattung verlangen lassen.

4.5 Die Braut als *femme fragile*

Ein ebenfalls häufig in unheimlichen oder Gespenstergeschichten vorkommendes literarisches Motiv ist die Figur der *femme fragile*. Betrachten wir diese Gestalt zunächst kurz im Allgemeinen, bevor danach die Frage nach ihrem konkreten Vorkommen in der *Braut von Korinth* geklärt werden soll. Was genau ist also eine *femme fragile* und wodurch zeichnet sich diese aus? Welche charakteristischen Merkmale muss eine Figur haben, um als solche zu gelten?

Folgende Definition kann als Grundlage für weitere Betrachtungen herangezogen werden: „Beschrieben wird sie [die *femme fragile*] stets als überzarte oder kränkliche Schönheit. [...] Im Deutschen stehen dafür neben ‚zart‘ und ‚zerbrechlich‘ vor allem ‚schmächtig‘, ‚schmal‘ und ‚schwach‘, ‚durchsichtig‘ und ‚ätherisch‘, ‚müde‘ und ‚bleich‘, um nur einige Vokabeln zu nennen. Die *femme fragile* ist hier ‚sehr schlank, zierlich fast wie ein Kind‘²².

Selbstverständlich müssen nicht alle oben genannten Punkte vollkommen übereinstimmen. Vermutlich wird es nicht eine einzige Romanfigur geben, auf die diese Beschreibung absolut zutreffen würde. Es geht also vielmehr darum, einen allgemeinen Eindruck von den Aspekten zu gewinnen, die mit einer *femme fragile* assoziiert werden. Dabei kann man zwischen Aussehen und Charakter unterscheiden.

In optischer Hinsicht scheinen in etwa folgende Punkte von zentraler Bedeutung zu sein: Jugend, Schönheit, Blässe, Zerbrechlichkeit, Anmut, kindlicher Wuchs, melancholisch blickende Augen und Krankheit. Von ihrem Wesen her muss die *femme fragile* vor allem kindlich, schwach, schwermütig, traurig, sehnsüchtig, wehrlos und müde sein. Am ehesten vergleichbar ist sie mit einem Kind oder einer der Welt etwas entrückten Engels- oder Heiligengestalt. Die *femme fragile* ist Männern gegenüber unterwürfig, keusch und sexuell inaktiv. Sie weckt in der Regel den Beschützerinstinkt oder löst ein Gefühl der Überlegenheit beim anderen Geschlecht aus.

So viel also zum literarischen Archetypen, doch wo findet sich die Figur der *femme fragile* in der *Braut von Korinth* wieder? Die Antwort lautet: in der namensgebenden Hauptperson der Ballade²³. Wie schon gesagt kann und muss ein fiktiver Charakter gar nicht alle Aspekte eines literarischen Typus erfüllen, daher sollen im Folgenden nur diejenigen

²² Thomalla, Ariane: *Die „femme fragile“: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972, Bertelsmann, S.25.

²³ Dennoch ist diese Aussage nicht uneingeschränkt richtig. In Kap. 4.6 wird gezeigt, dass die Braut auch diverse Züge der *femme fatale* aufweist. An sich würden sich diese beiden zumeist sehr widersprüchlichen Frauenbilder ausschließen. Wie also kann ein und dieselbe Figur in einem Text binnen kürzester Zeit beide Extreme verkörpern? In der *Braut von Korinth* funktioniert dies durch einen erzählerischen Trick: Sobald die Geisterstunde hereinbricht, vollzieht sich eine „Verwandlung“ und die Braut wird plötzlich zur *femme fatale*.

Textstellen zitiert werden, an denen man manche der exemplarischen Merkmale der *femme fragile* gut sehen kann.

Die Jugend der Protagonistin ist das erste Beispiel. Allein dreimal erscheint das Wort „Mädchen“ im Text (V.31, V.43, V.149) und dazu kommen noch die Ausdrücke „Kind“ (V.147) und „Jugend“ (V.55, V.167) vor. Die typische Traurigkeit der *femme fragile* erwähnt die Braut selbst („Ich gehöre nicht den Freuden an“; V.51), ebenso wie ihre Seelenqualen (vgl. V.73), unerfüllte Liebe („die sich liebend kränkt“; V.76) und Sehnsucht (vgl. V.75). Dass das Mädchen bleich und blass ist wurde bereits im Kapitel zu den Elementen des Unheimlichen aufgezeigt.

Als die Braut das Gemach des Jünglings betritt, ist sie noch züchtig und keusch, denn sie ist angezogen und verhüllt („Tritt mit weißem **Schleyer und Gewand**“; V.30). Schüchtern reagiert sie („**Sittsam** still“; V.31), erschrickt sogar (vgl. V.33f.) beim Anblick des Fremden und ist schamerfüllt („Und nun überfällt mich hier die **Schaam**.“; V.39).

Von sich aus will sie sich eigentlich schon abwenden und gehen (vgl. V.42), doch es ist der Jüngling, der sie zum Bleiben drängt. Zunächst gibt sie dem Drängen des jungen Mannes nicht nach und sie offenbart ihm sogar, als er sie für seine zukünftige Braut hält, dass er sich im Irrtum befindet und sie mit ihrer Schwester verwechselt hat (vgl. V.71f.).

Die genannten Textbeispiele sollten als Beweise dafür genügen, dass die Braut anfänglich eine typische *femme fragile* ist. Wie jedoch schon in Fußnote 23 erwähnt wurde, vollzieht sich mit dem Mädchen eine Verwandlung: Exakt zur Geisterstunde wird sie plötzlich ins absolute Gegenteil, nämlich zur *femme fatale* verkehrt.

4.6 Die Braut als *femme fatale*²⁴

Auch in diesem Kapitel soll zunächst der literarische Archetyp der *femme fatale* kurz umrissen werden, bevor dieser dann in Person der Braut im Text nachgewiesen werden soll.

Die *femme fatale* ist in vielerlei Hinsicht das exakte Gegenteil der *femme fragile*. Wo letztere schwach, unterwürfig und kränklich ist, ist erstere stark, emanzipiert, dominant und voller Lebenslust. Wo die *femme fragile* keusch und sexuell inaktiv ist, ist die *femme fatale* eine lüsterne, fast schon brünstige Gestalt, von der oftmals die Initiative zur Verführung des Mannes oder zum Geschlechtsverkehr ausgeht. Auch die *femme fatale* ist schön, doch ist es meist eine eher wilde, dämonische, leidenschaftliche Schönheit, vor allem aber eine gefährliche und für den Mann oftmals verhängnisvoll.

²⁴ Für eine allgemeine Betrachtung zur *femme fatale* vgl.: Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale: Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund 1983, Harenberg.

Kurz nach der Geisterstunde verwandelt sich die Braut wie schon erwähnt zur *femme fatale*. Plötzlich ist sie voll in ihrem Element, denn der Erzähler kommentiert das Ganze mit: „Und nun schien es ihr erst wohl zu seyn.“ (V.93) Mit der Verwandlung erwacht auch die Gier des Mädchens: „Gierig schlürfte sie mit blassem Munde / Nun den dunkel blutgefärbten Wein“ (V.94f.).

Nach anfänglichem Zögern gibt die Braut dann auch schließlich dem Werben des Jünglings nach und legt sich zu ihm (V.106). Dann beginnt das wilde Liebesspiel (vgl. V.116f.) und es kommt zur Vereinigung („Eins ist nur im andern sich bewußt“; V.123). Erneut werden dabei vor allem die Gier und die Lust an der Sexualität durch den Erzähler in den Fokus des Lesers gerückt: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“ (V.122). Auch wird eine gewisse Unersättlichkeit angedeutet („Ists um den geschehn, / Muß nach andern gehn“; V.180f.), was ebenfalls typisch für eine *femme fatale* ist.

Fatal wird die Liebe des Mädchens für den Jüngling schließlich durch den vampirischen Liebesakt, denn die Braut gibt ja selbst zu, dass sie aus dem Grab zurückgekehrt ist „zu saugen seines Herzens Blut“ (V.179) und dass das Leben ihres Liebhabers dadurch verwirkt ist (vgl. V.183).

Es zeigt sich also, dass die Braut nach ihrer mitternächtlichen Verwandlung eindeutig zu einer typischen *femme fatale* geworden ist.

4.7 Eros-Thanatos: das Lenore-Motiv

Bereits mehrfach wurde angedeutet, dass Bürgers *Lenore* eine Art Vorbild für Goethes *Braut von Korinth* war und es gewisse Ähnlichkeiten mit diesem Werk gibt. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn nach ihrem Erscheinen im Jahre 1778 erfreute sich die Ballade einer enormen Popularität. Natürlich hatte auch Goethe den Text gelesen und so ist es nur allzu verständlich, dass er sich von dieser bekanntesten und berühmtesten numinosen Ballade seiner Zeit inspirieren ließ, als er beschloss, selbst ein solches Werk zu dichten.

Die größte Gemeinsamkeit der beiden Balladen liegt sicherlich in dem *Eros-Thanatos*-Motiv, das in beiden Stücken eine zentrale Rolle spielt und behandelt wird. Eros und Thanatos sind beide Götter aus der griechischen Mythologie. Während Eros die Liebe symbolisiert, ist Thanatos ein finsterner Totengott. Das *Eros-Thanatos*-Motiv ist also eine metaphorische Übertragung und Verbindung dieser beiden unterschiedlichen Sinneinheiten. Es bezeichnet die Thematik der tragischen Liebe zu einem Toten. Eine sexuelle Komponente der physischen Vereinigung (Nekrophilie oder Geschlechtsverkehr mit dem untoten Liebhaber) ist dabei zwar nicht ausgeschlossen, aber auch nicht immer zwingend gegeben.

Das *Eros-Thanatos*-Motiv ist mitnichten eine Erfindung Bürgers oder des 18. Jahrhunderts. Die genauen Ursprünge dieser literarischen Fiktion lassen sich nur schwer ermitteln, aber es ist sicher, dass sich bereits antike Geschichten dieses Motives bedienen. So kann beispielsweise die Sage um Orpheus, der in die Unterwelt Tartaros hinabsteigt, um seine verstorbene Geliebte Eurydike dem Totengott Hades zu entreißen als ein frühes Vorkommen des Motivs bezeichnet werden.

Immer wieder faszinierte der Gedanke von Liebe und Tod die Menschheit und so kam es in nahezu allen literarischen Epochen zu entsprechenden Geschichten, die sich mehr oder weniger viel mit dem *Eros-Thanatos*-Motiv in irgendeiner Form auseinandersetzten. Der Erfolg von Bürgers *Lenore* und die allgemeine Begeisterung der Romantiker für das Dunkle und Unheimliche (vgl. Kap. 3.1) sorgten dafür, dass das Motiv zur Zeit von Goethes Wirken ein äußerst aktueller und omnipräsenter Diskurs war. Aus diesem Grund kann man also auch sagen, dass das *Eros-Thanatos*-Motiv als typisch für eine Gespensterballade der Zeit um 1800 angesehen werden kann.

Dieses konkret im Text der *Braut von Korinth* festzumachen ist nicht weiter schwer. Während in *Lenore* das Mädchen nur mit ihrem vermeintlich aus dem Krieg heimgekehrten Geliebten einen gespenstischen nächtlichen Ritt unternimmt (und somit lediglich symbolisch die Hochzeitsnacht und Ehe mit einem Toten vollzieht), kommt es in Goethes Ballade ja zu einer tatsächlichen Vereinigung der beiden Liebenden. Der Jüngling schläft wirklich mit dem vampirischen Mädchen (vgl. V. 117-123). Obwohl der Dichter das sexuelle Zusammensein der beiden Liebenden geschickt in Worte verpackt ein Stück weit zu verdecken versucht (weil er aufgrund der moralischen und gesellschaftlichen Konventionen seiner Zeit auch gar nicht anders schreiben kann), so ist spätestens als die Mutter das Zimmer betritt und der erschrockene Jüngling die nackte Braut bedecken will (vgl. V.148-150) eindeutig klar was zwischen den beiden passiert ist.

Mit dem *Eros-Thanatos*-Motiv wurde also ein weiteres typisches Merkmal einer Gespensterballade konkret im Text der *Braut von Korinth* nachgewiesen.

5. Die Braut von Korinth als typische Gespensterballade um 1800

Nach den in den Kapiteln zuvor angestellten Betrachtungen gilt es nun eine Zusammenfassung der Ergebnisse vorzunehmen und ein Fazit daraus zu ziehen. Dazu soll zur anfangs gestellten Forschungsfrage zurückgekehrt werden: **Ist Goethes *Die Braut von Korinth* also eine typische Gespensterballade der Zeit um 1800?**

Es wurde versucht, die Beantwortung der Frage in zwei Teile aufzuspalten:

1. Ist *Die Braut von Korinth* ein typisches literarisches Werk der Zeit um 1800?
2. Ist *Die Braut von Korinth* eine typische Gespensterballade?

In den Kap. 2 und 3 wurde die erste Teilfrage untersucht. Dabei wurden zunächst die Epochen der Klassik und der Romantik als in der Zeit um 1800 in Deutschland dominierende literarische Strömungen konstatiert und kurz anhand ihrer Hauptmerkmale charakterisiert. In der Folge galt es dann diese Merkmale innerhalb des Textes zu suchen und ausfindig zu machen. Als Ergebnis kann das Unterfangen als gelungen angesehen werden, daher ist auch die erste Teilfrage zu bejahen: **Die *Braut von Korinth* ist nach den dafür veranschlagten Kriterien ein typisches literarisches Werk der Zeit um 1800.**

Kap. 4 widmete sich der zweiten Teilfrage. Um zu untersuchen, ob es sich bei der *Braut von Korinth* um eine typische Gespensterballade handelt, wurde folgendermaßen vorgegangen: Am Anfang galt es zu beweisen, dass der Text überhaupt eine Ballade ist. Nachdem sowohl lyrische, epische, als auch dramatische Elemente in der *Braut* identifiziert werden konnten, galt der Beweis aufgrund der zuvor angenommenen Balladendefinition als erbracht.

Fortan ging es dann nicht mehr um allgemeine Balladenelemente, sondern es wurden Textstellen gesucht, die eine Zuordnung der *Braut von Korinth* zum Typus der numinosen oder Gespensterballade ermöglichen würden. Das unzuverlässige Erzählen und das offene Ende wurden als Argumente für die Unentscheidbarkeit der tatsächlichen Handlung der Geschichte angeführt, wodurch der Text eindeutig dem Typ der unvermischt fantastischen Gespenstergeschichte nach der Einteilung von Tzvetan Todorov zugeordnet werden konnte.

Weiterhin war es zudem möglich mit den Motiven des Unheimlichen, der *femme fatale* und der *femme fragile*, sowie dem *Eros-Thanatos*-Motiv andere typische Aspekte einer Gespenstergeschichte in der *Braut von Korinth* nachzuweisen, sodass auch letztlich die zweite Teilfrage bejaht werden konnte: **Der Text weist also eine Vielzahl typischer Merkmale des Genres der Gespensterballade auf.**

Nachdem sowohl die erste, als auch die zweite Teilfrage bejaht wurden, ist es nun auch möglich auf die gesamte anfängliche Forschungsfrage zu antworten. Als endgültiges Ergebnis dieser Arbeit bleibt also festzuhalten:

Goethes *Braut von Korinth* ist eine typische Gespensterballade der Zeit um 1800.

Literaturverzeichnis

Hinweis zur Zitierweise

Um eine Häufung von Fußnoten zu vermeiden und die Lesbarkeit des Textes zu erhöhen, werden Zitate aus dem Primärtext (s.u.) lediglich durch Versangaben und nicht durch Fußnoten gekennzeichnet.

Primärtext

Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Braut von Corinth*. In: Friedrich Schiller (Hrsg.): *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Tübingen 1798, Cotta.

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, Reclam.
- Burdorf, Dieter (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 2007³, Metzler.
- Bürger, Gottfried August: *Lenore*. In: Karl Reinhard (Hrsg.): *Gedichte*, Göttingen 1778, Dieterich.
- Martinez, Mathias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2009⁸, Beck.
- Schickedanz, Hans-Joachim: *Femme fatale: Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund 1983, Harenberg.
- Thomalla, Ariane: *Die „femme fragile“: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972, Bertelsmann.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*, München 1972, Fischer.