

Figuren der Wiederkehr Erinnerung, Tradition, Vererbung und andere Gespenster der Vergangenheit bei Theodor Storm

Das Auftreten von Gespenstern in der Literatur des Realismus ist ebenso unwahrscheinlich wie naheliegend und lässt sich daher nur als ein Paradox begreifen. Unwahrscheinlich ist es, weil das Gespenst bei prominenten realistischen Programmaticern – von Friedrich Theodor Vischer über Julian Schmidt bis hin zu Wilhelm Bölsche – als eine Figur der Demarkation gegenüber der Literatur einer obsoleten Romantik fungiert und damit allerdings *ex negativo* der Positionsbestimmung des Realismus dient. Begründet ist das darin, dass Gespenster den weltanschaulichen Prämissen wie der Poetologie der realistischen Literatur widersprechen. Im Zeitalter der Ausdifferenzierung der Naturwissenschaften, des Empirismus und Positivismus steht die Welt im Zeichen einer umfassenden Immanenz, und es scheint keinen literarischen Ort mehr für unerklärliche, wunderbare und unheimliche Phänomene zu geben, die in die bürgerlich-prosaische Welt einbrechen und deren rationales, immanent-säkulares und tendenziell kausalmechanisches Realitätsverständnis in Frage stellen könnten. Damit scheint der Raum des Realen, der der Literatur angewiesen wird, klar definierbar zu sein: unter Ausschluss von Gespenstern.¹ Aber das ist bekanntlich nur die halbe Wahrheit.

Naheliegend ist das Auftreten von Gespenstern nämlich darum, weil dieses Fortschritts- und Modernebewusstsein keineswegs ungebrochen, sondern vielmehr von Rissen durchzogen ist, durch die zurückkehrt, was man eben noch für abgelebt erklärt hat. Nicht nur steht das 19. Jahrhundert ebenso sehr im Zeichen einer kollektiven Memorialisierungstendenz und einer Wiederkehr der Vergangenheit, im Zeichen des Historismus, der obsessiven Musealisierung der Kultur und der Neigung zu historischen Stoffen in

1 Vgl. dazu Christian Begemann: Gespenster des Realismus. Poetologie – Epistemologie – Psychologie in Fontanes *Unterm Birnbaum*. In: D. Götsche, N. Saul (Hrsg.): *Realism and Romanticism in German Literature* (vor. Bielefeld 2013).

den Künsten. Auch die Frage nach der Metaphysik ist mitnichten hinfällig geworden, sondern hat sich lediglich verschoben und treibt Blüten wie etwa den Spiritismus, der zeitgleich mit dem Siegeszug der Naturwissenschaften eine Hochkonjunktur erfährt. Vor allem aber führt der Selbstzweifel an den eigenen epistemologischen Fundamenten zu einer chronischen Unsicherheit über die Grenzen dessen, was als ‚wirklich‘ gelten soll. In einem etwas anderen Sinne, als es Bruno Latour ausführt, könnte man über das 19. Jahrhundert sagen, dass es nie modern gewesen sei.² Auffallend ist in der Literatur des 19. Jahrhunderts die massive Häufung von Figuren der Wiederkehr auf allen Ebenen, und das Gespenst, der Wiedergänger par excellence, ist, so meine These, eine Reflexionsfigur dieser Prozesse. Die den Pleonasmus streifende Redewendung von den ‚Gespenstern der Vergangenheit‘ prägt sich daher nicht umsonst zwischen Jean Paul, Immermann, Heine, Mörike und vielen anderen zur gängigen Münze aus und wird in der Literatur des Realismus buchstäblich in Szene gesetzt.

Während also die Programmatiker des Realismus nachgerade einen Exorzismus der als romantisch konnotierten, vermeintlich unzeitgemäßen und unrealistischen Elemente des Gespenstischen und Unheimlichen betreiben, spuken diese in auffälliger Häufigkeit in der Literatur, bei Fontane und Raabe, aber auch bei Paul Heyse oder Friedrich Gerstäcker. Vor allem aber ist es Theodor Storm, in dessen Werk Gespenster eine entscheidende Rolle spielen. Man kann dabei eine ganze Skala sehr unterschiedlicher Behandlungsweisen des Themas unterscheiden. Nicht selten markieren unheimliche Erzählelemente und -strukturen einen Übergang von Realismus in Phantastik und damit einen Grenzfall, der als solcher der Selbstverortung realistischer Literatur dient. Das ist etwa in den Spukgeschichten *Am Kamin* (1862) und in *Der Schimmelreiter* (1888) der Fall, aber auch in *Hans und Heinz Kirch* (1882) oder in „*Es waren zwei Königskinder*“ (1884). Noch häufiger jedoch treten metaphorische Gespenster auf. Storms Figuren stehen oft im Bann einer ambivalenten Vergangenheit, die einerseits Orientierung und Identität stiften, andererseits als determinierender Zwang erfahren werden kann. Es sind die Mächte der in der Erinnerung gegenwärtigen eigenen Lebensgeschichte, der Tradition und der Vererbung, die die Gegenwart und die Zukunft der Figuren bestimmen, ja heimsuchen; und an dieser Stelle tritt sehr häufig das Unheimliche und Gespenstische auf den Plan.

2 Bruno Latour: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt a. M. 2008.

I. Gespenstische Erinnerung

Dass Storms Erzählungen in hohem Maße Erinnerung thematisieren und strukturell durch Erinnerung geprägt sind, hat man intensiv und perspektivenreich erforscht.³ In der Tat entfaltet Storm geradezu eine ‚Theorie‘ der Erinnerung, ihrer Speichermedien, ihrer Mechanismen, ihrer biographischen Funktionen sowie des Umgangs mit ihr. Nicht weniger als die Zeitstruktur der Erinnerung tritt bei ihm die topische Struktur der Memoria ins Blickfeld, d. h. die Tatsache, dass diese räumlich organisiert ist, etwa insofern es Räume des Erinnerns gibt oder Orte zu Speichern und Auslösern von Erinnerung werden.⁴ Sorgfältig gestaltet Storm die Situationen und Mechanismen des Erinnerns, insbesondere in seinen Rahmenerzählungen, die die Fiktion erzählter Erinnerung in Szene setzen. An ihnen wird deutlich, wie sehr Erinnerung das Erzählen durch und durch bestimmt. Im Gegensatz zur goethezeitlichen Vorliebe für den Jüngling und seine Perspektive wird im Realismus, zumal bei Storm, häufig „aus der Perspektive von Alter und nahendem Tod erzählt“⁵, wobei sich die Erinnerung ständig selbstreflexiv thematisiert. Die Figur des sich erinnernden greisen Erzählers entspricht dabei – literarhistorisch gesehen – sehr genau der Situation im „Reich der Epigonen“.⁶ Mit Blick auf die Figuren, die Erzählstruktur und die Funktionen der Erinnerung hat die Forschung überwiegend deren ‚positive‘ Aspekte betont: das Gedenken an die Toten als Überwindung von Vergessen und Vergänglichkeit, die Synthetisierung des Vergangenen zu einer Einheit im Akt des Erinnerns und insbesondere die Selbstausslegung, Selbstkonstitution und

- 3 Zusammenfassend Regina Fasold: Theodor Storm, Stuttgart, Weimar 1997, S. 93 ff.; Harald Neumeyer: Theodor Storms Novellistik. In: Ch. Begemann (Hrsg.): Realismus. Epoche – Werke – Autoren, Darmstadt 2007, S. 103–120, hier S. 112 ff.
- 4 Marcel Lepper: „[...] Vor mein inneres Auge drängten abwechselnd sich zwei öde Orte [...].“ Gedächtnis-topographie bei Theodor Storm. In: ZfdPh 120 (2001), S. 54–72. Für Lepper indiziert das von Storm aufgefahrne Instrumentarium topographischer, genealogischer und sepulkraler Mnemotechnik allerdings gerade eine „Krise des Gedächtnisses“ (S. 55, 71 f.). Vgl. auch ders.: ‚Alles Antiquaria‘. Bibliothekarische Gedächtnis-topographie bei Theodor Storm. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 240 (2003), S. 112–122, hier S. 114 f.
- 5 Marianne Wünsch: ‚Tod‘ in der Erzählliteratur des deutschen Realismus. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 40 (1999), S. 1–14, hier S. 3.
- 6 Vgl. Gottfried Keller: Unser ist das Reich der Epigonen. In: Ders.: Sämtliche Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Thomas Böning, Gerhard Kaiser, Kai Kauffmann, Dominik Müller, Peter Villwock, Bd. 1: Gedichte, Frankfurt a. M. 1995, S. 210, 603.

Identitätsbildung durch Erinnerung.⁷ Unter mediengeschichtlicher Perspektive simulieren Storms Erinnerungsromanen angesichts einer medialen Konkurrenz seitens photo- und phonographischer Aufzeichnungsverfahren noch einmal das obsolet werdende „Erinnerungsvermögen mündlicher Kommunikation als Text“⁸. Diese Befunde sollten allerdings nicht verdecken, dass selbst da, wo Storms Texte sich der Fiktion erzählter Erinnerung bedienen, diese als ein überaus prekäres janusköpfiges Vermögen erscheint, so notwendig, orientierend und stabilisierend wie bedrängend, verstörend und destruktiv. Oft werden Storms Figuren von einer übermächtigen Erinnerung regelrecht überfallen, die wiedergängerisch in die Gegenwart einbricht, diese überlagert und damit die gegenwärtige Wirklichkeit wie die eigene Person dissoziiert, deren Identität also gerade zersetzt.

Im selben Jahr 1874, in dem Friedrich Nietzsche der geschichtsgläubigen, ja geschichtsverfallenen Epoche des Historismus die Notwendigkeit des (partiellen) Vergessens ins Stammbuch schreibt, weil das Vergangene als „Gespenst“ wiederkehren und das gegenwärtige „Leben“ lähmen könne, erscheint Storms Erzählung *Viola tricolor*.⁹ Hier ist es bezeichnenderweise ein „gelehrter Altertumsforscher“ (2, 133),¹⁰ der sich trotz Wiederverheiratung nicht aus dem Bann der Erinnerung an seine verstorbene erste Frau lösen kann. Füllen „Bronzen und Terrakotten aus Rom und Griechenland, kleine Modelle antiker Tempel und Häuser und andere dem Schutt der Vergangenheit entstiegene Dinge“ große Teile seines Schreibtischs, so prangt darüber das „lebensgroße Brustbild“ (2, 133) der Toten, als wäre es gleichfalls der Vergangenheit entstiegen. Eine „kleine Bronze-Lampe aus Pompeji“ (2, 144) wird in einem nahezu unbewussten Zustand angezündet und neben einem Glas mit Blumen unter dem Bildnis platziert, so dass das Studierzimmer den

7 Vgl. Eckart Pastor: Die Sprache der Erinnerung. Zu den Novellen von Theodor Storm, Frankfurt a. M. 1988; No-Eun Lee: Erinnerung und Erzählprozess in Theodor Storm frühen Novellen (1848–1859), Berlin 2005; Aiko Onken: Erinnerung, Erzählung, Identität. Theodor Storms mittlere Schaffensperiode (1867–1872), Heidelberg 2009.

8 Gerhard Plumpe: Gedächtnis und Erzählung. Zur Ästhetisierung des Erinnerns im Zeitalter der Information. In: G. Eversberg, H. Segeberg (Hrsg.): Theodor Storm und die Medien. Zur Mediengeschichte eines poetischen Realisten, Berlin 1999, S. 67–79, hier S. 69.

9 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1999, Bd. 1, S. 243–334, hier S. 248.

10 Zitiert wird nach der Ausgabe Theodor Storm: Sämtliche Werke in vier Bänden, hrsg. v. Karl Ernst Laage, Dieter Lohmeier, Frankfurt a. M. 1987 f. (fortan zitiert im Text mit Band- und Seitenzahl).

Charakter einer „Kapelle“ (2, 147) annimmt: „Er tat dies fast gedankenlos; nur, als müsse er auch seinen Händen zu tun geben, während es ihm in Kopf und Herzen arbeitete“ (2, 144). Spätestens seit Théophile Gautiers *Arria Marcella* (1852) ist Pompeji, die verschüttete und Stück für Stück aus dem Untergrund wieder freigelegte Stadt, ein Ort gespenstischer Wiederkehren, die sehr viel mit der gleichfalls ‚unterirdischen‘ und ans Licht drängenden Psychodynamik der Protagonisten zu tun haben. Von hier zieht sich eine Linie zu Wilhelm Jensens *pompejanischem Phantasiestück*, seiner Erzählung *Gradiva*, und zu seinem Interpreten Freud, für den die Archäologie, die untergegangenen Städte der Antike und insbesondere Pompeji zu wichtigen Bildfeldern psychischer Konstellationen und ihrer Analyse werden.¹¹ Auch dem Altertumsforscher Rudolf in Storms Novelle, von Berufs wegen darauf fixiert, Vergangenes auszugraben und zu bewahren, kommt seine Erinnerung als Gespenst entgegen.

Und aus der Phantasie des Mannes, der in diese Einsamkeit hinabsah, trat eine liebliche Gestalt, die nicht mehr den Lebenden angehörte; er sah sie unten auf dem Steige wandeln, und ihm war, als gehe er an ihrer Seite. (2, 145)

Es handelt sich nicht um eine regelrechte Geistererscheinung, nicht einmal um ein Moment des Phantastischen, bei dem offen bliebe, was es mit der Erscheinung eigentlich auf sich hat. Denn der Wissenschaftler Rudolf bewohnt, wie viele Figuren Storms und wie auch ihr Urheber selbst, eine nachmetaphysische Welt, er hat „keinen Glauben“ (2, 162) an ein Jenseits und glaubt nur eines: „Er glaubte an den vollen Ernst des Todes; die Zeit wo sie [seine erste Frau Marie] gewesen, war vorüber“ (2, 145). Ein Leben nach dem Tod gibt es für ihn mithin ebenso wenig wie eine Wiederkehr der Toten im buchstäblichen Sinn, und Ewigkeit kommt nur der Natur als ganzer zu (vgl. 2, 162). Nimmt man die Hinweise auf ein Wirken un- oder halb-bewusster Kräfte ernst, so darf man vermuten, dass Rudolfs exzessive Hinwendung zum Vergangenen und seine Versuche, es zu konservieren oder gar wiederzubeleben, kompensatorisch in die Lücke treten, die das Schwinden der Metaphysik hinterlässt. Wenn es kein Leben nach dem Tode gibt, so muss das diesseitige Leben nach Kräften prolongiert und der endgültige Tod aufgeschoben werden. Genau dies leistet das aktivisch wie passivisch ver-

11 Vgl. Juliane Vogel: Das pompejanische Phantasiestück. Konstellationen von Eros und Archäologie. In: M. Rohrwasser, G. Steinlechner, J. Vogel, Ch. Zintzen: Freuds pompejanische Muse. Beiträge zu Wilhelm Jensens Novelle *Gradiva*, Wien 1996, S. 91–121.

standene Gedenken: das Gedenken an die Toten ebenso wie umgekehrt der Versuch, selbst in der Erinnerung der Hinterbliebenen zu überdauern. Metaphysikverlust, historistische Vergangenheitspflege und Erinnerungskult stehen, so gesehen, in einem Bedingungsverhältnis.¹² Wenn es ein Leben nach dem Tode „allein noch im Gedächtnis selbst“¹³ gibt, dann handelt es sich beim Totengedenken um die in die Immanenz verschobene Restform von Auferstehung; und schon das legt – in gleich zweifachem Sinne – die Bildlichkeit des Gespensts nahe: als Wiederkehr der Toten wie als verzerrte Wiederkehr eines Konzepts religiöser Auferstehung.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu. Der Stellenwert, der damit der Erinnerung eingeräumt wird, führt zu einer Präsenz, die geradezu halluzinatorische Qualitäten annimmt. Bereits in *Immensee* hat Erinnerung den Charakter einer Überwältigung und absorbiert die Gegenwart: „Elisabeth!‘ sagte der Alte leise; und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; *er war in seiner Jugend*“ (1, 296; Herv. v. Storm). Auch in *Viola tricolor* ist es die „Phantasie“ des Protagonisten Rudolf, aus der die Tote hervortritt, dann aber steht diese neben ihm, als würde sie leben: „er fühlte mit süßem Schauer ihre Nähe“ und muss sich einen Ruck geben, um aus seiner Vision zu erwachen: „Da bedachte er sich, daß er hier oben ganz allein stehe“ (2, 145). Erinnerung ist bei Storm kein stilles Eingedenken; vielmehr macht er mit der Vorstellung von Erinnerung als einer ‚Vergegenwärtigung‘ radikal ernst. Erinnerung konzeptualisiert er so, dass sie in die Gegenwart einbricht und diese gleichsam usurpiert, indem sie das Vergangene nahezu buchstäblich in ihr auftauchen lässt. Erinnerung ist damit ein Zeitsprung,¹⁴ der den Charakter des Vergangenen als Vergangenes löscht und dieses im Jetzt fortleben lässt. Es nimmt darin die Zeitform des Gegenwärtigen an, und das bringt die Vorstellung einer abgrenzbaren und abgeschlossenen Vergangenheit überhaupt ins Rutschen. Diese „Ungleichzeitigkeit der lebendigen Gegenwart mit sich selbst“ bringt die Zeit überhaupt „aus dem Lot“, lässt sie anachronisch werden.¹⁵ Wenn Søren Kierkegaard die Erinnerung in einem existenziellen Kon-

12 Vgl. Karl Ernst Laage: Das Erinnerungsmotiv in Theodor Storms Novellistik. In: Ders.: Theodor Storm. Studien zu seinem Leben und Werk, Berlin 1985, S. 1–19, hier S. 15 ff.; vor allem Michael Schilling: Erzählen als Arbeit am kollektiven Gedächtnis. Zu Theodor Storms Novellen nach 1865. In: *Euphorion* 89 (1995), S. 37–53.

13 Lepper 2001 (wie Anm. 4), S. 65.

14 Vgl. dazu den Beitrag von Elisabeth Strowick in diesem Band.

15 Jacques Derrida: *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a. M. 1996, S. 12, vgl. S. 45, 70.

zept als „Wiederholung“ und damit tendenziell aktivisch begreift,¹⁶ dann ist sie bei Storm überwiegend eine passiv erfahrene Wiederkehr, die als Doppelgänger des Vergangenen die Gegenwart überlagert, wenn nicht verdrängt. Dabei schreibt sich der Erinnerung die „Dialektik der Wiederholung“ ein, die Kierkegaard benennt, oder anders gesagt: die der Wiederholung immanente Differenz, die darin besteht, dass die Wiederholung das Wiederholte zugleich *ist*, weil es sich sonst nicht um eine Wiederholung handeln würde, und *nicht ist*, weil sie sich im Modus nachträglicher Verdoppelung ereignet.¹⁷ So liegt im Wiederholten – selbst in seiner noch so ‚lebendigen‘ Präsenz – ein Moment des Nichtseins, des Todes. Nicht zuletzt darauf aber beruht der Zug des Gespenstischen, der der Erinnerung eignet, eines Gespenstischen, das zwar nicht buchstäblich als ein solches geglaubt, wohl aber als ein solches wahrgenommen und empfunden wird.

Storm macht, so könnte man sagen, sichtbar, dass es dieselbe ‚psychohistorische‘ Bewegung ist, die das Gespenst als ‚reale‘ Gestalt verneint und es in Form einer halluzinatorischen Erinnerung im Raum der Immanenz restituieren. Trotz oder vielmehr gerade wegen des Verlusts einer Jenseitshoffnung steigt das Tote gespenstergleich aus dem Diesseits einer Erinnerung empor, die über der kompensatorischen Pflege des Vergangenen das gegenwärtige Leben aus dem Auge verliert. So freundlich die Phantasiestalt der verstorbenen Marie auch erscheint, die fortdauernde Präsenz der Toten taucht doch das Haus und den Garten in die Atmosphäre des Unheimlichen. „Gespenstisch“ wirkt insbesondere der Garten, der nunmehr verschlossene Lieblingsaufenthalt der Toten mit seinen „schwarzen Pyramidensträuchern“ und seinen „Nachtschmetterling[en]“ (2, 147). Er ist nicht nur als „Garten der Vergangenheit“ (2, 163) ein Gedenkraum, weil Marie ihn angelegt und geliebt hat, sondern verkörpert ebenso wie das kapellenartige Arrangement im Arbeitszimmer symbolisch den innerpsychischen Raum einer topisch organisierten Memoria, die in irritierender Gleichzeitigkeit neben dem Gegenwärtigen steht und allmählich verwildert. „Unheimlich“ ist zunächst das Fortleben der Toten selbst, das Rudolfs zweite Frau Ines in Verzweiflung und in die Nähe des Selbstmords treibt. Auch für sie wird die Verstorbene zum Gespenst: „[S]ie ist nicht tot [...]. Das ist Untreue, Rudolf, mit einem Schatten brichst du mir die Ehe“ (2, 148), wirft sie ihrem Mann vor und benennt damit die nekrophile Komponente seines Totenkults. „Ach, diese To-

16 Søren Kierkegaard: Die Wiederholung. In: Ders.: Die Krankheit zum Tode und anderes, München 1976, S. 327–440, hier S. 329.

17 Ebenda, S. 35.

te lebte noch, und für sie Beide war doch nicht Raum in einem Hause!“ (2, 137) Unheimlich ist aber auch die umgekehrte Bewegung, dass die Fortdauer der Vergangenheit auch das gegenwärtige Leben mit dem Tod kontaminiert, von sich selbst abzieht und mit sich selbst entzweit. Sie wird, mit Nietzsche zu sprechen, „zum Todtengräber des Gegenwärtigen“¹⁸. Sein Haus wird Rudolf zunehmend „unheimlich leer und öde; in den Winkeln saß eine Dämmerung, die früher nicht dort gesessen hatte“ (2, 147), und auch für Ines erfüllt „ein unheimliches Dunkel“ (2, 149) ihr Leben. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sie sich nicht einfach als von Rudolf geliebte Frau begreifen kann, sondern sich als „Mutter“ von Nesi und „Weib“ Rudolfs nur als eine Figur der Wiederholung, als Nachfolgerin und „Stellvertreterin“ (2, 138) fühlt, die die Rolle Marias einnehmen will (vgl. 2, 136, 139 f.). Obwohl diese damit letztlich ersetzt und verdrängt werden soll, erhält sie in dieser negativen Fixierung eine gespenstische und dissoziative Präsenz im Leben auch von Ines. Darin spiegelt sich nicht nur das Fortleben der toten Marie für Rudolf, sondern auch dessen latentes Begehren, Ines seiner ersten Frau anzugleichen, sie also zur Wiedergängerin zu machen. Mit Anspielung auf Edgar Allan Poes Erzählung hat Eric Downing hier treffend einen ‚Ligeia-Impuls‘ diagnostiziert.¹⁹

Es sind zwei komplementäre Entwicklungen, die dieses geisterhafte Szenario von Seiten Rudolfs wie seiner Frau aufbrechen. Zum einen öffnet der Altertumsforscher den verschlossenen Garten, das Reich der Toten, und macht ihn für die Lebenden zugänglich. Er beginnt, seine ans Halluzinatorische streifende Erinnerung zu relativieren, in das Gegenwärtige zu integrieren und mit ihm zu vermitteln. Zum anderen befreit sich Ines durch die Geburt eines Kindes vom Trauma der lebenden Toten und des von der Spur der Toten gezeichneten Lebens. Mit dem eigenen Kind öffnet sich ihr Leben aus der lähmenden Vergangenheitsbindung in den Raum der Zukunft. Nachdem sie im Kindbett fast zu Tode kommt, wird deutlich, dass es in einer metaphysiklosen Welt nur zwei Formen der Lebensversicherung gibt, eine prospektive und eine retrospektive: die Prokreation und die Erinnerung, die nun in modifizierter Form rehabilitiert wird. Im Neugeborenen perpetuiert sich das Leben in die Zukunft. Die Fortpflanzung rettet zwar nicht das jeweils unwiderruflich verlorene Leben des Individuums, aber

18 Nietzsche (wie Anm. 9), S. 251.

19 Eric Downing: Repetition and Realism: the ‚Ligeia‘ impulse in Theodor Storm’s *Viola tricolor*. In: DVjs 65 (1991), S. 265–303. Downings Arbeit ist auch für andere Phänomene der Wiederholung in Storms Novelle sehr einschlägig.

doch das Leben der Gattung.²⁰ Gegenüber der in die Zukunft weisenden Prokreation bewegt sich die Erinnerung im Modus der Nachträglichkeit und verhindert den endgültigen Untergang des Individuums nach seinem Tod. Das war bereits bei Rudolf der geheime Antrieb seines nekrophilen Kults. Während Rudolf jedoch die hypertrophen Ansprüche seiner Erinnerung bescheiden muss, begreift umgekehrt Ines angesichts des Todes die Berechtigung der Erinnerung, denn auch sie will nach ihrem Ableben „nicht gern vergessen werden!“ (2, 157)²¹ Die Fortzeugung des Lebens erhält nicht nur die Gattung, sondern erschafft auch diejenigen Wesen, in denen das individuelle Leben wenigstens eine Zeitlang noch als ein erinnertes überdauert. Das Ende der Erzählung steht denn auch im Zeichen eines mehrfach fundierten Lebenspathos, das kaum geringer ist als dasjenige Nietzsches. „Laß uns das Nächste tun; das ist das Beste, was ein Mensch sich selbst und Anderen lehren kann.“ / „Und das wäre?“ fragte sie. / „Leben, Ines, so schön und lange, wie wir es vermögen!“ (2, 163). ‚Leben‘ – das ist hier gleichermaßen der biologische Prozess der Erhaltung der Art, der dem Leben als solchem eine weltimmanente Dauer verschafft, wie der erfüllte Augenblick des gelebten Einzellebens, das vom Vergangenen nicht sich selbst entfremdet werden soll – oder allenfalls in dem Maße, in dem die Erinnerung an die Toten deren relativem Fortleben dient, ohne das der Lebenden zu gefährden. Erinnerung ist daher idealiter auf dem schmalen Grat angesiedelt zwischen einem Übermaß, das die Lebenden, und einem Vergessen, das die Toten schädigt; und es ist das ‚Leben‘, das den Maßstab für diesen Balanceakt abgibt. ‚Leben‘ gewinnt dabei aber zugleich einen Wertindex, der ihm im Zeichen der christlichen Metaphysik nicht zukommen konnte. Denn das Leben tritt nun als das einzige, was nach dem Ende der Metaphysik bleibt, an deren Stelle, stellt seine eigenen Ansprüche und erfordert eine eigene Ethik, zu der sich die Figuren in Storms Erzählung erst erziehen müssen.

Viele andere Texte machen deutlich, wie prononciert Storm Erinnerung, sogar Erinnerung an glückliche Momente, als gespenstischen Wiedergänger inszeniert. In *Eine Halligfabrt* (1871) tauchen die Bilder eines längst verflöhenen heiteren Sommertags nebst einer dann allerdings folgenlos bleibenden Begegnung mit einer jungen Frau als „Gespenster des Glückes“ (2, 41) aus der Tiefe des Meeres auf. Wie sich hier zeigt, ist es keineswegs zwingend,

20 Vgl. dazu z. B. Storms Gedicht *Wie wenn das Leben wär nichts* *Andres* (1, 253).

21 Insofern gehört ein ‚richtig‘ verstandenes Totengedenken zu den Prinzipien des Lebens: „man möchte den Toten einmal Gehör geben“, heißt es in „*Es waren zwei Königskinder*“ (3, 294).

dass erinnerte Personen verstorben sein müssen, um als Gespenster umzugehen. *Schweigen* (1883) führt darüber hinaus vor Augen, dass sich das Gespenstische auch ganz und gar auf die eigene Person bzw. auf Phasen der eigenen Biographie beziehen kann, die abgespalten werden und aus dem Grab wiederzukehren scheinen. Der junge Förster Rudolph, nach einer psychischen Erkrankung aus „der Anstalt“ (3, 144) entlassen, heiratet Anna, ohne ihr seine Vorgeschichte erzählt zu haben. In der Folge kumulieren sich einerseits das Schuldgefühl über dieses „Schweigen“, das ihm vor allem seine Mutter abverlangt, bis er es selbst nicht mehr brechen zu können glaubt, andererseits die Furcht vor einer Wiederkehr der Krankheit zu einem Zustand, den man heute als Depression bezeichnen würde. Dabei wird die Metaphorik des Gespensts geradezu systematisch durchdekliniert. Scheint zunächst nur „aus der überwundenen Nacht noch ein Schatten“ (3, 137) zurückzubleiben, so nimmt dieser zusehends die Gestalt eines „Schreckgespensts“ (3, 158) an: „„Fort!“ schrie er; „fort, Gespenster!““ (3, 174). Was „überwunden“ (3, 137) scheint und was „er hinter sich in Nacht begraben wähnte“ (3, 155), lebt gleichwohl als „furchtbare Erinnerung“ (3, 145) in einem „geheimsten Winkel“ (3, 136), unter einer „Decke“ (3, 156), in der „Tiefe“ (3, 156), in einem „Abgrund“ (3, 135) fort. De facto ist es nicht tot, sondern untot. Unverkennbar handelt es sich hier um eine Wiederkehr des Verdrängten, obgleich dieses, anders als bei Freud, nicht der Unbewusstheit anheimfällt.²² Rudolph versucht erfolglos, das „Schreckbild von sich [zu] stoßen“ (3, 166), „jenes Andere, was er nicht zu denken wagte“ (3, 155), doch „ein Zufall hatte die Decke jetzt gelüpf, und er sah es in der Tiefe liegen und allmählich höher steigen“ (3, 156). Mit denselben Worten denken Rudolph an seine Krankheit und seine Frau an den Parallelfall des ebenfalls psychisch kranken Holzschlägers, auch er aus einer „Anstalt“ (3, 162) entlassen: „Wenn es wiederkämel“ (3, 155, 162) Die Wiederkehr eines Begrabenen aber erfüllt den Tatbestand des Gespenstischen, und die Frage ist auch hier die, was diese Metapher impliziert.

Erstens ist festzuhalten, dass Rudolph seine Erinnerung, einen Teil seiner Vergangenheit und damit einen Teil seiner selbst durch „Schweigen“, Verheimlichung und Verdrängung abzuspalten versucht. Erst dadurch aber wird „jenes Andere“ als ein Fremdes produziert. Die „furchtbare Erinnerung“ verselbständigt und externalisiert sich zum gespenstischen Wiedergänger

22 Vgl. zur Problematik des Unbewussten Marianne Wünsch: Experimente Storms an den Grenzen des Realismus: neue Realitäten in *Schweigen* und *Ein Bekenntnis*. In: Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft 41 (1992), S. 13–23, hier S. 16 f. (fortan zitiert: STSG).

und spaltet seine Person. Genauer: Es handelt sich um eine Spaltung, die er durchaus in sich selbst wahrnimmt als ein internes Externes und die er zunächst nur überwinden zu können glaubt, indem er sich selbst und das unto- te Andere in sich tötet (vgl. 3, 174 f.).

Zweitens muss sich Rudolph mit dieser Spaltung selbst gespenstisch werden. Zunehmend ergreift das Gespenstische von ihm „Besitz“ (3, 154) – nicht nur, indem er es (in sich) fürchtet, sondern indem es auf ihn überspringt: In einer Art von Mimikry an das Gefürchtete wird er „totenblaß“ (3, 145), und im Vorfeld seines Selbstmordplans antizipiert er sich als bereits gestorben (vgl. 3, 167). So wird Rudolph (sich) selbst bereits zu Lebzeiten zum Gespenst.

Wenn *drittens* die Erinnerung das Vergangene nicht vergangen sein lässt, sondern wachhält und stets neu belebt, wirkt sie nicht nur pathogen. Es wird damit auch hier – wie bereits in *Viola tricolor* zu erkennen war – die Grenze zwischen einem vermeintlich abgeschlossenen Vergangenen und der Gegenwart durchlässig, ja aufgehoben. Die Zeitebenen schieben sich ineinander, ja Zeit erscheint in mancher Hinsicht als illusionär angesichts der Kopräsenz erinnelter und gegenwärtiger psychischer Inhalte.

Viertens wird damit noch eine weitere Demarkation geschleift: die zwischen Realität und Einbildung. Zunächst kann Rudolph durchaus zwischen Wirklichkeit und Imagination unterscheiden, so präsent und bedrängend diese auch wird. So in einer Szene, in der er an eine weitere Parallelfigur denkt, einen Schmied, der von einem tollwütigen Hund gebissen wurde und auf den Tag genau 13 Jahre später – eine möglicherweise psychosomatisch wirkende Unglückszahl – die Symptome dieser Krankheit produziert.

Da stand die rußige Gestalt des Schmiedes vor ihm; so dicht, die stierenden Augen und das verzerrte Antlitz lagen fast an dem seinen; ein leises höhnisches Gelächter fuhr ihm kitzelnd in die Ohren: „Dreizehn Jahre? – Es kann auch früher kommen!“

Deutlich hatte er das sprechen hören; er fühlte, wie sich das Haar auf seinem Haupte sträubte. Aber er hörte noch mehr: es jammerte, es wimmelte um ihn her; er war aufgesprungen und schlug mit beiden Armen um sich: „Fort!“ schrie er; „fort, Gespenster!“

Aber er war doch nicht mehr allein in seinem Zimmer; die Geschöpfe seines Hirns waren mit ihm und wichen nicht. Mit heftigen Schritten ging er auf und ab, hastig bald links, bald rechts die Blicke werfend; der Schweiß war in großen Perlen ihm auf die Stirn getreten. Plötzlich machte er eine ausweichende Bewegung: „Der Hund!“ sagte er leise. „Noch nicht! Ich warte nicht auf dich.“ (3, 174 f.)

Zwar spricht hier ein heterodiegetischer Erzähler, doch scheint Rudolph selbst sehr wohl zu wissen, dass es sich bei seinen Befürchtungen nur um

Phantasiegespinste handelt (vgl. 3, 154 f.) – genau darauf deutet ja deren Apostrophierung als „Gespenster“. Rudolph scheint zu wissen, dass seine Phantasie, bestärkt durch sein Schuldgefühl, die Gefahr eines Rückfalls gegenüber der positiven medizinischen Prognose seines Arztes übertreibt. Der gespenstischen Bedrohung wird damit der Status des Realen abgesprochen – aber eben ohne dass sie dadurch weichen will. Denn Rudolphs Krankheit bewirkt nicht nur eine psychische ‚Realität‘ der „Geschöpfe seines Hirns“, sondern lässt diese auch tatsächlich ‚real‘ werden. Die Wiederkehr der Krankheit – denn Rudolph befindet sich auf dem besten Weg dahin – wird ja gerade über ihre Gespenster ‚getriggert‘, d. h. über die Furcht vor ihr, die von der Sache her als unbegründet ausgewiesen wird. Es handelt sich um eine Form einer *selffulfilling prophecy*, da das, was Rudolph befürchtet, gerade dadurch heraufbeschworen wird, dass er es befürchtet. Seine Krankheit, von der man nicht viel erfährt, besteht offensichtlich nicht zuletzt in einer Fehlfunktion der Imagination, die insofern ‚real‘ ist, als sie Realität, nämlich die imaginierte Krankheit, erst hervorbringt. Daraus erhellt die besondere Seinsweise des Gespensts: Es existiert im Modus einer merkwürdigen Aufhebung der Opposition von Realität und Einbildung. Dass es Spuk nicht gibt – oder doch: „aller Spuk ist selten“ (3, 153) –, heißt nicht, dass er nicht gerade in seiner spezifischen Form der Nichtexistenz wirksam ist. Er bildet ein Drittes zwischen Sein und Nichtsein, „jenseits der Opposition von Präsenz und Nicht-Präsenz, Faktizität und Nicht-Faktizität, Leben und Nicht-Leben“, und in diesem Zwischenraum erst wäre, so Derrida, „die Möglichkeit des Gespensts zu denken“.²³ Mit dieser Aushebelung der binären Logik aber werden zentrale Koordinaten geläufiger Wirklichkeitsdefinitionen in Frage gestellt.

Fünftens wird durch die Metapher des Gespensts ein quasi mythisches Element in den medizinisch-naturwissenschaftlichen Diskurs implantiert. Repräsentiert ist dieser durch die zwei Ärzte, die Rudolph behandeln, sowie durch die zwei – mit Blick auf Rudolph und den Holzschläger – genannten psychiatrischen „Anstalten“. Offenbar lässt sich das Krankheitsbild nur mit Hilfe der Metapher angemessen beschreiben, die nicht nur eine Wiederkehr bezüglich der Symptomatik Rudolphs indiziert, sondern auch hinsichtlich der Weltbilder und Erklärungsparadigmen. Es kehrt letztlich ein Aspekt einer dämonologischen Deutung der Psychopathologie zurück, freilich deutlich als Metapher ausgewiesen, die die Perspektive des Betroffenen wie sei-

23 Derrida (wie Anm. 15), S. 30, vgl. S. 68 ff., 81.

ner Umwelt auf die Erfahrungswirklichkeit der Krankheit wiedergibt. Dieses Modell einer ‚Erklärung‘ aber zeigt eine gleich doppelte Wiederkehr: die Wiederkehr des Wiedergängers. Diese Konstellation ähnelt der in *Ein Bekenntnis* (1887), einer gleichfalls von Gespenstern durchsetzten Erzählung, in der der ebenso hochmütige wie scharfsinnige medizinische Diagnostiker Jebe zugleich Spiritist ist: „[E]in von wenigen bemerkter phantastischer Zug“ grundiert sein naturwissenschaftliches Weltbild, und „die Arbeiten von Perty und Daumer [beide mehr oder weniger Anhänger des Spiritismus] über die dunklen Regionen des Seelenlebens ließ er, wenn auch unter manchem Vorbehalte, nicht verspotten (3, 581). Darin gibt sich eine Art Dialektik der Moderne zu erkennen, die das, wogegen sie antritt, in sich aufnimmt und modifiziert. Dass Jebe „ein fast abergläubisches Vertrauen“ in seinen „akademische[n] Lehrer“ (3, 619) hat, bestätigt diesen Befund.

In *Schweigen* löst sich der Knoten in einer Weise, die weder Storm, der mit dem Schluss der Erzählung kämpfte,²⁴ noch seine Interpreten befriedigt hat. Das glückliche Ende ist – die Lichtsymbolik zeigt es (vgl. 3, 190) – dem Verklärungsimperativ und dem Postulat der Ausschließung pathologischer Phänomene aus der Dichtung²⁵ geschuldet. Nach seinem Bekenntnisbrief an Anna vor seinem geplanten Selbstmord fühlt sich Rudolph von seinen Ängsten befreit. Die psychopathologische Dynamik wird zu einem reinen Syndrom der Schuld uminterpretiert, für die es in zwischenmenschlichen Beziehungen Vergebung geben kann und hier auch gibt: „Nein, nein; nicht eine Krankheit, aber eine Schuld war es, die seine Kraft gelähmt und ihn vor Schatten hatte zittern lassen“ (3, 191). Die reale Gefahr eines Rückfalls und das Faktum der wiedergekehrten Depression werden aus dem Blickfeld eliminiert. Zwar sind Storms Erzählenszenarien noch ein gutes Stück von Freuds *talking cure* entfernt, doch teilen sie mit dieser das Vertrauen in die Kraft von erinnernder Aussprache und Bekenntnis, durch die ein Entfremdetes und Unheimliches ins Leben der Figuren eingefügt und dadurch oftmals, allerdings keineswegs immer, wie *Ein Bekenntnis* belegt, neutralisiert wird. Aussprache wird so zur Beschwörung der Geister in dem doppelten Sinne, dass diese noch einmal gerufen werden, um dann endgültig zu verschwinden. Mit der Tilgung des Todes und des Unheimlichen aus dem Horizont von Figuren wie Erzählung wird auch hier der Weg zum „Leben“ frei: „Sein Leben – ja, jetzt konnte er es beginnen“ (3, 191) Aber nicht nur sein eigenes: Im

24 Vgl. dazu den Kommentar 3, 827 ff.

25 Vgl. ebenda, S. 828.

Moment, in dem das Auftauchen Annas im Wald Rudolphs ohnehin schon wankenden Entschluss zum Selbstmord endgültig zu Fall bringt, löst sich der ihm selbst bestimmte Schuss. Er trifft Anna nicht buchstäblich, aber doch in einem durchaus prägnanten Sinn: „[D]as Schießen zählt eben nicht zu den Künsten des Herrn Oberförsters; gleichwohl, so wird gemunkelt [...] soll er doch sein junges Weib getroffen haben“ (3, 196). Und prompt erfahren denn auch Leser wie Protagonist, dass in Annas Schoß ein neues Leben „dem Licht entgegenkeimte“ (3, 192). Die Gespenster der Vergangenheit werden durch die guten Lebensgeister der Prokreation gebannt.

Die Spaltungsbewegungen, die die Erinnerung auslösen kann – Spaltung der Gegenwart in der Wieder-Holung des Vergangenen, dessen Verselbstständigung zu einer von der eigenen Person unabhängigen Macht, darin schließlich Spaltung der eigenen Person –, legen es nahe, dass sich die Wiedergängerstruktur der Vergangenheit in eine Doppelgängerstruktur umsetzt. Die Erzählung *Ein Doppelgänger* (1887) zeigt diesen Zusammenhang auf zwei Ebenen, wobei sie das titelgebende Motiv nicht im üblichen Sinne zweier identisch aussehender Personen behandelt: In der Binnengeschichte wird der zu Resozialisierung und neuem Leben entschlossene Zuchthäusler John Hansen alias John Glückstadt nicht nur darum von seiner kriminellen Vergangenheit eingeholt, weil sein Gewissen gespenstisch in ihm klopft (vgl. 3, 565), sondern auch, weil ihn die umgebende Gesellschaft nicht aus dieser Vergangenheit entlässt. Die Schritte eines Mithäftlings aus vergangenen Zeiten, der ihn in seine kriminelle Vorgeschichte zurückholen will, führen diese Ausweglosigkeit vor und machen mit der Semantik des Wiedergängers ernst:

Da schlug von rückwärts der Schall eines Fußtritts an sein Ohr, als ob er ihn einzuholen trachte. Er stutzte. „Wer ging doch so?“ – Wie eine unheimliche Erinnerung überkam es ihn; aber er konnte sich nicht entsinnen; ihm war nur, als sei ihm Unheil auf den Fersen. (3, 566)

Dass die von innen wie von außen erfolgende Identifikation mit dem, was er einmal war, im Totschlag an seiner Frau kulminiert, macht erneut deutlich, dass Storms Texte die düstere Obsession von der Vergangenheit in Opposition zur prokreativen Kraft des Lebens situieren. Diese Maschinerie des Unglücks droht sich als entstellte Erinnerung und Spaltung des eigenen Ursprungs in die nächste Generation fortzupflanzen, denn für die Tochter Christine teilt und verdoppelt sich die Gestalt – oder vielleicht sollte man besser sagen: die Instanz – des Vaters in eine bedrohlich destruktive und eine liebevoll zugewandte Person. Die „unheimliche Erinnerung“ des Vaters

vererbt sich zwar nicht inhaltlich, wohl aber strukturell, insofern sich die in zwei Teile gespaltene Vita des Vaters bei Christine in die Vorstellung von zwei Vätern übersetzt (vgl. 3, 526). Es ist erst der Erzähler, der diesen Nexus aufdeckt und behebt:

Es brannte mich, meiner edlen Wirtin zuzurufen: „Laß das Gespenst in deinem Haupte fahren; der Spuk und dein geliebter Vater, sie sind nur eines: er war ein Mensch, er irrte, und er hat gelitten!“ (3, 577)

II. Ambivalente Traditionen – tötende Erblasten

Wie viele andere Texte Storms zeigt *Ein Doppelgänger*, dass und wie die Generationen durch ein weitergegebenes Erbe, durch Traditionen, Erinnerungen und Strukturen miteinander verzahnt sind – oft auf eine unheilvolle Weise. Es ist unter dieser Perspektive alles andere als ein Zufall, dass ein guter Teil von Storms Erzählern aus Figuren besteht, oft sind es Juristen, die in irgendeiner Weise mit Erbangelegenheiten befasst sind. Dabei werden nicht zuletzt persönliche Erinnerungen einer Figur in die nächste oder übernächste Generation übertragen und wirken dort ähnlich obsessiv wie bei ihren ursprünglichen ‚Eigentümern‘. Das ist etwa in *Im Sonnenschein* (1854) oder *Im Nachbarhause links* (1875) der Fall. Und auch das häufig bemühte Motiv der Familienbilder und der Ahnengalerie zeigt das Individuum als Nachfolger einer Reihe von Vorläufern, die es prägen oder von denen es sich abgrenzt, die so oder so aber in ihm präsent bleiben. Die Macht der Vergangenheit über die Figuren manifestiert sich bei Storm in der Rolle, die positiv wie negativ verstandenen Traditionen, dem kulturellen Erbe und der biologischen Vererbung zugewiesen wird. Erinnerung ist dabei ein Medium, in dem sich individuell-lebensgeschichtliche und übergenerationelle Momente verbinden, sie ist aber keineswegs das einzige ‚Transportmittel‘ des Vergangenen in die Gegenwart.

Das Leben in der Tradition kann bei Storm sehr unterschiedliche Bewertungen erfahren. In *Carsten Curator* (1878) ist es die Geborgenheit der bürgerlichen Familie und ihres geschäftlich wie moralisch soliden Habitus, die dem Protagonisten Sicherheit und Identität vermittelt. Veranschaulicht wird das im unverändert bleibenden Elternhaus, dessen Wohnzimmer ein „Ahnbild“ ziert, „in dessen Anschauung der kleinbürgerliche Mann [...] in schweren Stunden sein wankendes Gemüt zu stärken pflegte“. Es handelt sich um einen Scherenschnitt, der die aus „tiefschwarzem Papier“ ausge-

schnittene Familie als „Schatten“ vor einem „mild leuchtende[n] Abendrot“ (2, 469) präsentiert. Sein Anblick ruft die väterlichen Worte beim Aufhängen des Bildes zurück:

„Auch von den Toten bleibt auf Erden noch ein Schein zurück; und die Nachgelassenen sollen nicht vergessen, daß sie in seinem Lichte stehen, damit sie sich Hände und Antlitz rein erhalten“. (2, 471)

Von den Toten bleibt noch etwas zurück, aber die mehrdeutige Rede vom „Schein“ hält offen, worum es sich handelt. Unmittelbar wird hier auf das die „Schatten“ umgebende Licht des Abendrots Bezug genommen, das das Familienbild zu einer zeittypischen Szene der Verklärung macht, einer Verklärung, die vor der Folie des Neuen Testaments zugleich als Offenbarung eines Wesens (Christi) wie als Auferstehung verstanden werden kann. Auch wenn Storm und seine Figuren mancherorts die Frage nach der „Möglichkeit einer Einwirkung der Toten auf die Lebendigen“ (4, 74) offenlassen, wie es in *Am Kamin* heißt, kann man – das hat *Viola tricolor* bereits gezeigt – davon ausgehen, dass die Metaphysik in Storms Erzählwelten auf eine Schwundstufe reduziert ist.²⁶ Wenn es sie noch gibt, dann handelt es sich nicht mehr um die christliche Metaphysik, sondern quasi um eine diesseitige, die sich in Form eines *re-entry* in den Raum der Immanenz einträgt. Der „Schein“, von dem in *Carsten Curator* die Rede ist, ist dann naheliegenderweise jener ‚Geist‘ der Toten, der sich im Eingedenken mitteilt. Die verpflichtende Kraft der ehrwürdigen Tradition vermittelt sich ja in einer Situation der Erinnerung, die an dieser Stelle einem ausdrücklichen Imperativ des Nichtvergessens folgt und diesen selbst noch einmal wiederholt. Und doch scheint in der mutmaßlich metaphorischen Rede etwas mitzuschwingen, was darüber hinausgeht, ein Surplus, das mehr ist als der Klartext der Erinnerung der Nachgeborenen. Das „Ahnenbild“ könnte durchaus etwas Unheimliches bekommen, denn in ihm lösen sich die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf. Immerhin liegt in dem Abendrot der heilen Familie eine das Wissen des Bildes eigentlich übersteigende Vorausdeutung auf die Zukunft, denn die Familienidylle ist zum Zeitpunkt ihrer Erinnerung bereits zerstört und in der Tat nur noch „Schein“. Das Abendrot deutet bereits auf ein Ende, auf den dann tatsächlich eintretenden Verfall einer Familie hin. Carsten selbst hat sie ruiniert, indem er eine als fremd konnotierte, leichtfertige und untreue, dafür aber früh verstorbene Frau geehelicht hatte, die er gleichwohl nicht los wird, weil ihn die

26 Vgl. z. B. das Gedicht *Geb nicht hinein* (1, 93 f.).

Erinnerung an sie – und damit kommt deren andere, fatale Seite ins Spiel – als „Gespenst“ verfolgt: „Laß das Gespenst in seiner Gruft, Bruder; laß sie, sie gehörte nicht zu uns“ (2, 477), lautet denn auch der Appell der Schwester. Der „Schein“ der Toten, deren man gedenken und denen man gegebenenfalls nachfolgen soll, kann, so sieht man hier erneut, ins Unheimliche und Destruktive umschlagen. Gespenster treten auf, weil sie noch etwas zu erledigen haben, weil ein unbewältigter Rückstand sie zur Wiederkehr zwingt. Und insofern wird auch die Erinnerung dort gespenstisch, wo sie nicht mehr nur freiwillige Pietät, Pflege einer ehrwürdigen Vergangenheit und Mahnung ihrer Fortsetzung ist, sondern zu einem beklemmenden Zwang der Fixierung an etwas buchstäblich Befremdliches oder Traumatisches in der Vergangenheit wird.

Noch ein weiterer Aspekt tritt in dieses Szenario ein. Woran scheidet hier die Weitergabe des soziokulturellen Erbes der Tradition? Es ist die biologische Vererbung, die einen Keil hineintreibt, denn die bürgerlich inakzeptablen Eigenschaften der Mutter gehen auf den liederlichen Sohn Heinrich über, der ihr auch physiognomisch ähnelt (vgl. 2, 460). In einem Brief an Theodor Mommsen vom 12.10.1884 hat Storm die „Vererbung, das Angeborene, dem nicht auszuweichen ist und wodurch man trotz ehrlichen Kampfes dennoch mit der Weltordnung in Konflikt, auch wohl zum Untergang kommt“, als das „moderne Schicksal“ bezeichnet.²⁷ Die Forschung hat gezeigt, dass Storm Grundtheoreme der Darwin'schen Lehre und des zeitgenössischen Vererbungsdiskurses wenigstens aus populärwissenschaftlichen Arbeiten von Autoren wie Eduard von Hartmann, Wilhelm Wundt, Emil du Bois-Reymond, August Weismann oder Ludwig Büchner kannte, dabei aber Distanz zum naturwissenschaftlichen Vererbungsmodell wahrte, etwa indem er auf die obsoletere Kategorie des „Blutes“ zurückgriff.²⁸ Im Gegensatz zu den naturwissenschaftlich ins Spiel gebrachten Trägern der Vererbung komme mit dem Blut, so Regina Fasold, „ein geradezu mythisches Verständnis von Vererbung als magische Verbindung zwischen den Generationen“²⁹ ins Spiel. In diese biologische Determination durch weitergegebene Eigenschaften ist – auch dies wohl eher ein mythisches, zumindest präzientistisches Element – die besondere Konstellation der Stunde der

27 Theodor Storm: Briefe, hrsg. v. Peter Goldammer, Berlin ²1984, Bd. 2, S. 306.

28 Vgl. Regina Fasold: Theodor Storms Verständnis von ‚Vererbung‘ im Kontext des Darwinismus-Diskurses seiner Zeit. In: G. Eversberg, D. Jackson, E. Pastor (Hrsg.): Stormlektüren. FS für Karl Ernst Laage, Würzburg 2000, S. 47–58, hier S. 51 ff., 56.

29 Ebenda, S. 56.

Empfängnis eingelassen. Zu diesem Zeitpunkt war die Ehefrau bereits untreu – wie es später der Sohn in geschäftlicher Hinsicht sein wird:

„Meinst du [...] daß die Stunde gleich sei, in der unter des allweisen Gottes Zulassung ein Menschenleben aus dem Nichts hervorgeht? – Ich sage dir, ein jeder Mensch bringt sein Leben fertig mit sich auf die Welt; und Alle, in die Jahrhunderte hinauf, die nur einen Tropfen zu seinem Blute gaben, haben ihr Teil daran.“ (2, 478)

Der Einzelne ist das Produkt der Vorläufergenerationen, und hinter ihm öffnet sich ein Tiefenraum unvordenklicher Genesen. Jedes neue Leben scheint so im Zeichen von Wiederkehr und Wiedergängertum zu stehen. Die Menschenwelt wird zum Geisterreich: „Niemals erbt man“, bemerkt Derrida, „ohne sich mit Gespenstigem auseinanderzusetzen“.³⁰ Carsten erscheint denn auch nach der letzten Auseinandersetzung mit seinem Sohn „totenbleich“ (2, 519), und nachdem dieser in einer selbst gespenstischen Szene wie ein „Schatten“ in den „wüsten Wasserschwall“ (2, 517) hineingefahren ist, hält der Vater mit „geisterbleiche[m] Gesicht“ (2, 520) Ausschau nach dem Vermissten. Heinrichs Tod in einer Sturmflut trägt auch deshalb Züge des Unheimlichen, weil er sich in einer Prolepse angekündigt hatte: Noch während Heinrichs Kinderzeit finden Vater und Sohn auf einer Hallig den Leichnam eines Ertrunkenen, der Carsten bis in seine Träume nachgeht (vgl. 2, 511 f.). Die Vorausdeutungen verdichten sich in der Figur des Maklers Jaspers, des in allen Krisenphasen wiederkehrenden „Stadtunheilsträger[s]“ (2, 463), quasi zur Gestalt eines dem Wiedergänger komplementären Vorausgängers. Die retrograde Perspektive auf die Wiederkehr eines Vergangenen wird hier in eine Zukunft verlängert, die immer schon gegenwärtig zu sein scheint. Die narrative Technik der Prolepse taucht verschiedentlich bei Storm auf der Ebene der *histoire* in Form übernatürlicher oder phantastischer Wahrnehmungsformen auf, etwa als ein „Vorspuk-Sehen“ (2, 444, 449) in *Aquis submersus*. Indem sie derart das Register wechselt und Teil der erzählten Welt wird, hat sie Konsequenzen für deren Zeitdimension: Die Zukunft erscheint selbst nur als Wiedergängerin eines bereits vorher Feststehenden, insofern erzeugen bei Storm nicht nur die Schatten der Vergangenheit, sondern auch die „Schatten der Zukunft“ den Charakter des Unheimlichen.³¹ So verhaken sich hier auf engstem Raum die Figuren der Wiederkehr in der Erinnerung, in der überkommenen familialen sowie öko-

30 Derrida (wie Anm. 15), S. 43.

31 Vgl. das Gedicht *Tröst / Tiefe Schatten* (1, 69, 86).

nomischen Tradition und in der Biologie zu einem quasi schicksalhaften Nexus, der eine fundamentale Anachronie bewirkt, indem er die Vergangenheit in die Zukunft transportiert und eine Auflösung der Zeitachse bewirkt.³² Storm steht damit, so könnte man pointieren, nicht nur quer zur Vergangenheitsgläubigkeit des Historismus (weil das Erbe eine gespenstische Last ist oder sein kann), sondern auch zum szientistischen wie ökonomischen Fortschrittsglauben (weil die Zukunft im schlechtesten Fall nichts als die Wiedergängerin des Vergangenen ist).

Unheimlich ist diese Konstellation auch darum, weil das unvermeidliche Wiedergängertum der Figuren einen Riss in diese treibt: Sie wiederholen etwas, und das gibt ihnen Identität ebenso, wie es diese zersetzt. In ihr Selbstsein ist ein Moment unhintergebarerer Fremdheit eingetragen, insofern sie ein Leben leben, das zugleich das von Anderen ist. Sie erscheinen so nicht nur als voraus-, sondern auch als fremdbestimmt. Mit Blick auf die nächste Generation setzt sich diese ‚Enteignung‘ fort, strukturgleich, aber unter veränderten Prämissen. Denn nun ist es gerade die Tatsache, dass Carstens Sohn Heinrich nicht das positive väterliche, sondern das negative mütterliche Erbe trägt, die in Carsten den Eindruck weckt, er lebe nicht sein eigenes Leben. Der Sohn – und insbesondere die Konsequenzen von dessen Handlungen, die Carsten ständig bereinigen muss – ist es, der diesen „noch unauf löslicher an ihren [seiner Ehefrau] Schatten band. [...] Da überkam’s ihn plötzlich: ‚Damals – – ja, damals hatte er sein Leben selbst gelebt; jetzt tat ein Anderer das; er hatte nichts mehr, das ihm selbst gehörte.‘“ (2, 501)

Im Generationenkonflikt kehrt der Konflikt der Geschlechter und ihres jeweiligen Erbguts wieder. Und wie immer die Vererbungsfrage gewendet wird, stets führt sie zu einem Wiedergängertum, das tendenziell gespenstische Züge trägt.

Dass Storm anders als die Naturalisten mit der Anknüpfung an den Vererbungsdiskurs nicht prinzipiell auf einen Determinismus zusteuern will,

32 Außer Betracht bleibt dieses Moment der Anachronie der Zeit in der überwiegend auf die Themen Vergänglichkeit und Verfall konzentrierten Arbeit von Karl Friedrich Boll: Das Problem der Zeit bei Theodor Storm. In: STSG 18 (1969), S. 54–76. Auch in dem perspektivenreichen Beitrag von Esther-Beate Körber: Zeitablauf und Zeitwahrnehmung in den Novellen Theodor Storms. In: H. Colberg, D. Petersen (Hrsg.): Spuren. FS für Theo Schumacher, Stuttgart 1986, S. 363–386, taucht Anachronie nicht auf, allerdings wird auf verwandte Phänomene verwiesen. Körber unterscheidet 1. einen mythischen Zeitbezug, innerhalb dessen es zu einer „Annulierung von Zeitwirkungen“ (S. 368) kommt, 2. eine statische Zeit im Zeichen von Bewahrung und Weitergabe des Erbes und 3. eine dynamische, tendenziell zukunfts offene Zeit.

zeigt sich darin, dass er das Schema in vielfältigen Experimentalkonstellationen variiert und abmildert. Bereits in *Carsten Curator* ist die Situation komplexer, als sie hier dargestellt wurde, indem bereits ins Ahnenbild ein Moment der Sozialisation eingeschrieben ist, wie es auch für Heinrichs Entwicklung bedeutsam ist. Es scheinen nämlich nicht nur das mütterliche Erbe für Heinrichs Katastrophe verantwortlich, sondern auch die psychosozialen Dispositionen, das Verhalten und die Erziehung des Vaters, der mit übergroßer Strenge dem mütterlichen Erbe in Heinrich gegenzusteuern versucht (vgl. 2, 460).³³ Diese komplexe Gemengelage verschiebt sich in der abgründigen Erzählung *John Riew* (1885). Hier wiederholt sich zunächst die lebensgeschichtliche Rolle von Vererbung wie Empfängnismoment, wobei ausdrücklich der zeitgenössische Diskurs der „Vererbung“ zitiert wird, und zwar mit besonderem Bezug auf ein aktuelles Lieblingsthema – die Erblichkeit des Alkoholismus.³⁴ Aus dem ‚Fehltritt‘ des Mädchens Anna, der alkoholanfälligen Tochter eines Trinkers, geht ein Kind hervor, während sie bald ihrem Vater freiwillig in den Tod nachfolgt: Ähnlich wie in *Carsten Curator* führt hier eine fatale Linie vom Betrinken in der Wiederkehr eines verhängnisvollen Erbes zum Ertrinken. Es ist ein durch und durch spukhaftes Szenario, in dem sich dies ankündigt. Riewe gibt dem Mädchen, das kaum mehr etwas von seinem Vater weiß, dessen Briefe an ihn selbst zu lesen – Briefe, in denen der Schreiber buchstäblich anwesend ist: „Da, Anna, hast du deinen Vater“ (3, 373). Verstärkt durch dieses geisterhafte Medium, das nachgerade eine magische *agency* zu besitzen scheint, beginnt der tote Vater wiederzukehren:

Ich hörte die Stubentür im Unterhause öffnen und schließen; sie war wohl dort nicht mehr allein nun; denn die Toten – wer kann's wissen, wenn eine Kinderstimme so ins Grab hinunterschreit. (3, 373 f.)

- 33 Vgl. Karl Ernst Laage: Die Schuld des Vaters in Theodor Storms Novelle *Carsten Curator*. In: STSG 44 (1995), S. 7–22. Hinzu kommen die sozioökonomischen Randfaktoren: Erst mit dem Aufkommen exzessiver ökonomischer Spekulation in der Gründerzeit scheinen die Anlagen Heinrichs ihre volle destruktive Kraft zu erhalten. Vgl. Fasold (wie Anm. 3), S. 146 f.
- 34 „Sie wissen, die Gelehrten müssen ja allezeit was Neues aushecken, und damals hatten sie es mit der Vererbung vor – es war just ein solcher Artikel, den ich an diesem Abend im Correspondenten las [also einem jener Journale, in denen das populäre Wissen um die Vererbung vermittelt wurde], und ich muß sagen, obschon es mir Phantasterien schienen, ich vertiefte mich immer mehr darin, konnte nicht davon los. ‚Dummes Zeug!‘ rief ich endlich laut, als es mir doch gar zu bunt wurde“ (3, 376). Zum Alkoholismus und seiner Erblichkeit vgl. die daran sich anschließenden Ausführungen des Arztes.

Tatsächlich antwortet eine Stimme aus der Tiefe und entfaltet einen Sog dorthin, wo das Leben beider, des Vaters wie der Tochter, endet:

Ich reichte ihr die Briefe, und sie packte sie unter ihr Kissen und legte sich dann zur Seite und mit der Wange darauf. „Ohm“, sagte sie, „wie kommt das, ich sehe jetzt wieder ganz deutlich sein Gesicht. [...] Aber heute nacht, da hört ich seine Stimme, so sanft, als wollte sie mich an sich ziehen; du kannst dir das nicht denken! Nur als ich zu ihm wollte, war er fort, und es rauschte über mir, als wenn ich in ein Meer versänke“. (3, 378)

Es ist die Macht eines wiedergängerischen Erbes, die hier, zwischen Spuk, Traum und Metaphorik oszillierend, entfaltet wird. Sie zieht das Schicksal der Nachgeborenen gleichsam hinter sich her. Dass Annas Kind, der junge Rick, nicht selbst vom Schicksal seiner Mutter und seines Großvaters ereilt wird, liegt daran, dass der Akzent gegenüber *Carsten Curator* umgekehrt wird: Nicht die Biologie torpediert das überkommene soziale Erbe, sondern dieses neutralisiert jene. Der Binnenerzähler John Riewe, der nicht umsonst von Beruf Kapitän ist, Steuermann also eines Lebensschiffs, macht Rick zu seinem Erben, adoptiert und erzieht ihn. Das Erbe ist nicht allein ein materielles, sondern es scheint, als teile sich Riewes eigene Liberalität dem Kind in der Erziehung als die biographische Freiheit mit, aus der Geschichte von Mutter und Großvater auszuscheren. Sozialisation wird gegen Vererbung aufgeboten, das kulturelle Erbe gegen das biologische. „Gute Nacht, Kapitän“, sagt der Ich-Erzähler zu Riewe, „das müsste doch mit allen Teufeln zugehen, wenn zwei Kerle wie wir nicht einen solchen Bengel nach unserem Kompaß steuern könnten!“ (3, 385) Darum wohl wird in der Erzählung auch ein Medium, das der Briefe, zwischen den ‚Erblasser‘ und die ‚Erbin‘ der bösen Anlagen eingeschaltet: Das Erbe muss ‚gerufen‘, es muss aktiviert werden, um seine Macht entfalten zu können – und umgekehrt: Genau dies kann verhindert werden. Beides geschieht auf dem sozialen, nicht dem biologischen Feld. Es ist in dieser Hinsicht nur konsequent, dass Riewe selbst ein gutes Stück „Schuld“ trägt am Untergang der erblich prädisponierten Anna, die er in mehreren sexuell grundierten Szenen überhaupt erst zum Alkohol – und vielleicht nicht nur dazu – verführt.³⁵ Auch das belegt die Dominanz der Sozialisation gegenüber der Vererbung. Ja, man könnte vermuten, dass der Vererbungsdiskurs in Riewes Erzählung nicht zuletzt die Funktion hat, ihn selbst von seinen Schuldgefühlen zu entlasten. Indem

³⁵ Vgl. 3, 339, 353 ff., 377 ff. Vgl. dazu die eindringliche Lektüre von Louis Gerrekens und Eckart Pastor: Storms späte Novelle *John Riewe* oder: Wie alles gut wurde. In: STSG 55 (2006), S. 99–116, hier S. 105 ff.

Riewe sich in der Folge des unehelichen Kindes annimmt, kompensiert er, was er an Anna verschuldet hat. Ob die vorsichtig optimistische Prognose zur Zukunft Ricks am Schluss der Erzählung berechtigt ist (vgl. 3, 388), bleibt nicht nur angesichts der doppelten Befangenheit von Rahmenerzähler und Riewe fraglich,³⁶ die beide an einem guten Ausgang des Erziehungsexperiments interessiert sein müssen. Schon der erste Blick des Rahmenerzählers auf den „schönen wilden Knaben“ macht dessen nachhaltige Gefährdung deutlich. Dieser wird nämlich durch einen Gartenzaun hindurch „nur wie ein Gespenst“ wahrgenommen (3, 333). Rick ist und bleibt ein potentieller Wiedergänger, ein Wiedergänger freilich nicht nur der Anlagen seines leiblichen Großvaters, sondern auch des pädagogischen Wirkens seines Ziehvaters – bezeichnenderweise ergreift er auf dessen Betreiben den Kapitänsbberuf beider ‚Väter‘ (vgl. 3, 379). Auch darin erweist sich das Wiedergängertum als vermittelt.

Werden in *Carsten Curator* und *John Riewe* bedrohte bürgerliche Traditionen und Erbverhältnisse gezeichnet, die zumindest teilweise positiv bewertet sind, so wechselt die Einschätzung dramatisch, sobald es um das adelig-junkerliche Milieu geht. In den Erzählungen *Im Schloß* (1862) und *Aquis submersus* (1876) sind es die gespenstisch belebten Ahnenbilder, die die Macht der adeligen Genealogie und Tradition verkörpern. Auch hier greift Storm auf zeitgenössische Wissensbestände zurück. In *Aquis submersus* ist es das Konzept des Generationswechsels,³⁷ das plausibel machen soll, dass der Junker Wulf sich charakterlich so überaus unvorteilhaft von seinem Vater und seiner Schwester Katharina unterscheidet. Auf der Suche nach einer genealogischen Begründung für diesen Sachverhalt in der Ahnengalerie wird der Binnenerzähler Johannes beim Anblick des Gemäldes einer alten Ahnfrau fündig:

Ein saeculum und drüber rinnt es heimlich wie unter einer Decke im Blute der Geschlechter fort; dann, längst vergessen, taucht es plötzlich wieder auf, den Lebenden zum Unheil (2, 402).

Latente Anlagen werden nach Generationen wieder phänotypisch manifest und machen den Erben zum Wiedergänger: „Aus seinem bleichen Antlitz

36 Vgl. ebenda, S. 100 ff., 113.

37 Vgl. Ohad Parnes: Generationswechsel: Biologische und gesellschaftliche Generationsmodelle im 19. Jahrhundert. In: Ders., U. Vedder, St. Willer: Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte, Frankfurt a. M. 2008, S. 188–217.

starten mich die Augen des alten Bildes an“ (2, 425).³⁸ Das Heimliche wird nun unheimlich aufgrund der Entbergung eines vergessenen und daher fremd gewordenen Eigenen. Man sieht daran, dass Storm bereits hier, wie auch in anderen Texten, das changierende Spiel mit den Wörtern ‚heimlich‘ und ‚unheimlich‘ spielt,³⁹ aus dem später Freud die Kategorie des Unheimlichen erläutern wird – ebenso übrigens wie Friedrich Gerstäcker in seiner Sammlung *Heimliche und unheimliche Geschichten* (1862).

Dass die Macht der Ahnen „den Lebenden zum Unheil“ gereicht, liegt daran, dass sie dem ‚Leben‘ selbst opponiert, jener nach dem Ende der Metaphysik verbliebenen, pathetisch überhöhten Letztinstanz. Wenn daher Johannes in *Aquis submersus* in den erloschenen Augen seines toten Kindes zunächst den Blick der Ahnfrau wiederzuerkennen meint, dann aber bemerkt, „was hier herausschaut, ist alleine noch der Tod“ (2, 453), dann wird deutlich, dass die fortlebende Ahnfrau und ihre Erbschaft für ein Prinzip des Todes stehen. Nicht umsonst vereitelt ihr Fluch, der sich an Katharina wiederholt, die Ehe ihrer Tochter, die sich daraufhin, statt sich fortzupflanzen, im Teich ertränkt (vgl. 2, 407 f.). Im Zeichen eines Degenerationsdiskurses, der hier stark symbolisch aufgeladen wird, sind bei Storm tote oder schwächliche Kinder, eine scheiternde Prokreation und damit die Vereitelung von Zukunft häufig die Folge einer lebensfeindlichen Übermacht der Vergangenheit. Die Kritik am Adel macht sich insbesondere an dessen Verteidigung starrer genealogischer Prinzipien fest, an seiner Heiratspolitik, die sich als eine Art umgekehrter Biomacht erweist, als eine Macht gegen das Leben.⁴⁰ Deterministisch ist in diesem Milieu nicht allein das biologische, sondern das als Zwang praktizierte soziale Erbe. In *Im Schloß* schauen bereits die Kinder in der Gemäldegalerie des Rittersaals „alle aus den kleinen begrabenen Gesichtern mit ihren beerschwarzen Augen auf mich herab“ (1, 493); und magisch animiert sind die Bilder dieser kleinen Toten, weil ihr Schicksal sich stets aufs Neue wiederholt und zu einem untoten Leben erwacht. Ein weiteres totes Kind ist in der Erzählgegenwart der Preis für eine arrangierte

38 Zu den phantastischen Zügen der Erzählung vgl. Heinrich Detering: Storm oder Die Wiederkehr der Toten. Zur Rahmenerzählung von *Aquis submersus*. In: Ders.: Herkunfts-orte. Literarische Verwandlungen im Werk Storms, Hebbels, Groths, Thomas und Heinrich Manns, Heide 2001, S. 106–147, hier S. 116 ff.

39 Vgl. *Am Kamin* (4, 65): „diese meine Freundin, der ich ein treues Gedächtnis bewahre, war im Heimlichen wie im Unheimlichen sehr zu Hause“.

40 Dieses Argument kann sich gelegentlich auch gegen das Bürgertum richten, so etwa in *Im Sonnenschein*.

adelige Konvenienzehe, die auch die „ganz totenhaft“ (1, 482) erscheinende Braut schon zu Lebzeiten zu einer Leiche macht. Wenn ihr später in der Erinnerung ihr Kind erscheint, wird ein dichter Zusammenhang zwischen ihrer Hochzeit und dem Tod des Kindes hergestellt:

Wie Nebelbilder erhielten sich einzelne Szenen ihrer Vergangenheit vor ihrem innern Auge und verblaßten wieder. [...] Es waren die Tage ihrer Hochzeit, die grell beleuchtet vor ihr standen. Sie suchte mit körperlicher Gewalt der Bilder Herr zu werden, die sich frech und meisterlos zu ihr herandrängten und nicht weichen wollten. – Und es gelang ihr auch. Es wurde finster um sie her; ihr war, als ginge sie durch den Bauch der Erde. Sie hörte vor sich einen kleinen schlurfenden Schritt; in tödlicher Sehnsucht streckte sie die Arme aus; sie wußte es, es war ihr totes Kind, das vor ihr ging, ganz einsam durch die dichte Nacht; es konnte nicht fort, es hatte Erde auf den kleinen Füßen. Aber wo war es? Ihre zitternden Hände griffen umsonst in die leere Finsternis. – Da blickten ein Paar Augen durch die Nacht; und es wurde wieder hell; denn die Augen gehörten noch dem Leben an. „Arnold“, sprach sie leise. (1, 520)

Der aristokratische Zwang der genealogischen Tradition etabliert geradezu eine Umstülpung des Lebensprinzips, indem er im „Bauch der Erde“ Leben in Tod konvertiert und nur als untotes Wiederkehrendes erzeugt. Gewaltförmige und sterile genealogische Prinzipien gebären tote Kinder. Den Gegenpol dazu bildet hier – explizit mit dem „Leben“ verbunden – Arnold, ein aus bäuerlichem Milieu stammender Gelehrter, mit dem sich Anna nach dem Tod ihres ersten Mannes in Missachtung der Standesschranken aus freien Stücken verbindet. Dass sie derart eine zweite Lebenschance erhält, zeigt erneut, wie sehr Storm immer wieder versucht, die deterministischen Implikationen des genealogisch-genetischen Prinzips abzufedern. An Arnold wird denn auch zweierlei deutlich: zum einen eine alternative Genealogie, wie wir sie auch aus *Carsten Curator* kennen. Der Besuch auf dem Bauernhof seiner Familie führt in ein auf Leben und Pflege des Lebens ausgerichtetes Milieu, in dem die Großmutter sich um die Enkel kümmert und in dem, ganz im Gegensatz zu den ostentativen Distinktionsstrategien der adeligen Familie, Egalität herrscht. Hier tragen alle Erben den gleichen Namen: „[D]er Bauer auf diesem Gute heißt allezeit Hinrich Arnold“ (1, 503). Könnte auch darin die Gefahr des Wiedergängertums liegen, so scheint hier die kollektive Identität der Namensgleichen eine Art von generationenübergreifender Solidarität zu markieren.⁴¹ Zum anderen stellt Arnold die Genealogie in einen

41 Über die Großmutter heißt es: „Sie lebt; aber sie wartet nicht mehr den jungen Hinrich Arnold; es hat sich umgekehrt, sie sitzt in ihrem Lehnstuhl in der Stube, und der kleine Hinrich bedient jetzt seine Urgroßmutter.“ (1, 527)

menschheitsgeschichtlich-evolutionistischen Zusammenhang und dynamisiert damit das seinerseits zur Statik neigende genealogische Prinzip seines Herkunftsmilieus. Während der naturforschende alte Vetter, ein Seitentrieb der adeligen Familie, dem Prinzip des Todes verhaftet bleibt, wenn er „die Regel der Natur“ (1, 508) im permanenten Fressen und Gefressenwerden erblickt, erklärt zwar auch Arnold die Natur immanent und monistisch, betont aber ihre Höherentwicklung:

Ich sah den Baum des Menschengeschlechtes [alternativ zum adeligen Stammbaum] heraufsteigen, Trieb um Trieb, in naturwüchsiger ruhiger Entfaltung, ohne ein anderes Wunder, als das der ungeheuern Wertschöpfung, in welchem seine Wurzeln lagen. (1, 510)

Ist das alte Schloss Schauplatz im „Krieg des Todes mit dem menschlichen Geschlechte“ (1, 492), so zeigt Annas Eheschließung mit dem Propagandisten der Evolution ein Ausscheren aus der feudalen Tradition und damit einen Spielraum der freien Entscheidung als Agens der evolutionären Höherentwicklung.

Wenn Storm mit großer Insistenz ein Problemfeld immer neu konstellierte, auf dem seine Figuren zwischen Tod und Leben, Erinnerung und Gegenwart, Erbe und freier Entwicklung situiert sind, wird deutlich, dass Gespenster keineswegs so obsolet sind, wie die Programmierer des Realismus zu suggerieren versuchten. Im Gegenteil zeigt sich, dass sie im Herzen der zeitgenössischen Kultur, des Historismus wie der naturwissenschaftlichen Diskurse nisten und in diese ein widerständiges und skeptisches Moment eintragen. Ausgerechnet für die Artikulation zeitgenössischer Problemlagen scheint die Reflexionsfigur des Gespensts unverzichtbar.