

Daß die meisten *short stories* von Edgar Allan Poe eine über den Literalsinn hinausgehende Bedeutung haben, ist von Kritikern niemals bestritten worden. Im Falle von *Ligeia* gibt der Dichter selbst eine ganze Reihe von textimmanenten Hinweisen zum besseren Verständnis der Geschichte. Daß diese dennoch höchst verschiedenartige, einander ausschließende Interpretationen erfuhr, liegt nicht zuletzt an der methodisch bedenklichen Unterstellung, der Vollsinn der Geschichte lasse sich nur durch allegorische Exegese, d. h. durch Deutung einer zum *sensus litteralis* hinzutretenden spirituellen Aussage ganz verstehen<sup>1</sup>. Bei Poe findet sich jedoch nicht die einer solchen Auffassung zugrundeliegende dualistische Gegenüberstellung von Körper und Seele, Materie und Geist, Gott und Welt. Während der allegorische Dichter Zeichen verwendet, die in eindeutig bestimmbarer und einsinniger Relation zum Gemeinten stehen, sind Poes Geschichten symbolisch; das einzelne Symbol weist zwar auch über sich hinaus, ist aber in seiner Bedeutung nicht eindeutig festlegbar, ihm fehlt die begrifflich klar fixierbare kategorial-rationale Entsprechung<sup>2</sup>. Die symbolischen Gegenstände und Personen der *short stories* von Poe bleiben unbestimmt, besitzen aber eine vom Dichter bewußt angestrebte suggestive Wirkung. Für den Interpreten bedeutet dies, daß er jede einsinnige Gleichsetzung von Aussage und Bedeutung meiden, andererseits aber den verschiedensten Konnotationen und Bedeutungsebenen nachgehen muß, die sich alle in der von Poe für die *short story* geforderten „unity of effect“ vereinigen sollten. Die Essenz, das eigentliche Wesen des Dargestellten, kann im Wort nicht unmittelbar ausgedrückt werden. Dem Dichter bleibt nur die Möglichkeit, Analogien des poetischen Erlebnisses in der äußeren Welt aufzusuchen („I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression“, 258). Ähnlich muß sich der Kritiker der in der *short story* *Ligeia* Gestalt gewordenen Schönheit nähern; er macht sie *per analogiam* mitteilbar, kann aber ebensowenig wie der Dichter hoffen, sie zu analysieren, sie definitiv faßbar zu machen.

Die *short story* *Ligeia* handelt von einer Frau, deren Wille zu leben

über den Tod des Körpers hinaus wirkt, die zweite Frau des Gemahls vernichtet, deren Körper mit der eigenen Kraft beseelt und umformt und schließlich als Ligeia wieder aufersteht. Aus diesem Vorwurf ergibt sich eine Zweiteilung des Stoffes: Leben und Sterben Ligeias; Tod der zweiten Frau und Wiederauferstehung als Ligeia. In der Mitte der Geschichte steht gleichsam als Achse und geistiges Zentrum ein angebliches Zitat von Glanvill, das aber bisher von niemandem verifiziert werden konnte und wahrscheinlich eine Erfindung Poes ist: „Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will“ (253). Dieses durch seine zentrale Position besonders betonte Zitat ist dem Leser bereits bekannt, da es in erweiterter Form als Motto der Geschichte voransteht. Zusätzlich zu dem zitierten Satz lesen wir: „And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigour? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. . . .“ (248). Kurz vor der durch das Glanvill-Zitat bezeichneten Mittelachse der *short story* findet sich ein balladenähnliches Gedicht Ligeias über das menschliche Leben (256 f.). Wie in den mittelalterlichen Moralitäten stellt Ligeia menschliches Schicksal als Spiel auf der Bühne des großen Welttheaters dar. Auch bei dieser Aufführung fehlen nicht die makabren, phantastischen Effekte des Alptraumes und der Nachtmar. Der Galaabend findet während der „lonesome latter years“ statt. Schon im ersten Vers klingt damit Eschatologisches an, die Furcht vor dem sicheren Tod und die Vorahnung seiner Schrecken. Die Welt erscheint als traumhafte Bühnenlandschaft, die Zuschauer sind verschleierte Engel, die den Ausgang des Stückes schon kennen und daher Tränenströme vergießen. Die Musik des Orchesters sind die Sphärenklänge des Kosmos, Ausdruck des Weltgeistes und damit einer universalen Harmonie, aber sicher nicht als Rückgriff auf mittelalterliche Vorstellungen zu verstehen, sondern im Sinne Novalis', dem „Die musikalischen Verhältnisse . . . recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein“ scheinen<sup>3</sup> und dem die „Musik als Bildnerin und Besänftigerin des Weltalls“ gilt<sup>4</sup>. Die Sphärenmusik schwillt an und klingt ab, sie ertönt ungleichmäßig und paßt sich dem Gegenstand des Dramas („hopes and fears“) an.

Das Geschehen auf der Bühne aber kontrastiert dunkel zu dieser „music of the spheres“. Das Spiel vom Menschen hat eine Fabel, die aus „Madness“, „Sin“ und „Horror“ besteht, aus dem Jagen nach einem Phantom, das doch nie ergriffen wird, dem ewigen Sich-im-Kreisdrehen und dem Tod als dem Ende alles Strebens. Ligeia singt also

ein anderes Lied als Glanvill. In ihrer Ballade singt der „Conqueror Worm“ – der alleinige Held der Tragödie. Diese Auffassung des menschlichen Schicksals als einer zum unausweichlichen Tode führenden Phantasmagorie stellt eine Art Gegenbild zu dem von der *short story* *Ligeia* entworfenen dar. Gegen die in ihrem eigenen Gedicht vertretene Auffassung von der Unumgänglichkeit und Notwendigkeit des Todes lehnt sich *Ligeia* mit der ganzen Kraft ihres Willens auf. In Wirklichkeit, so gibt sie zu verstehen, ist Gott nicht in unendlicher Ferne vom *theatrum mundi* zu denken („Mimes in the form of God on high“), sondern wir Menschen sind „part and parcel“ in Gott<sup>5</sup>. Durch eine außerordentliche Willensanstrengung vermag der Mensch den Tod zu überwinden.

*Ligeia* ist also in besonderer Weise mit „Willen“ zu assoziieren. Aber schon im ersten Teil der Geschichte wird klar, daß diese Willenskraft nicht im modernen Wortverstand aufgefaßt werden darf, sondern als urtümliches, archetypisches Phänomen, das Ideen und Merkmale aus anderen Sphären an sich zieht und zu einem komplexen Agglomerat vereinigt. Zunächst muß man sich fragen, warum Poe den merkwürdigen Namen *Ligeia* für seine Protagonistin wählte. Sicherlich handelt es sich nicht um einen Phantasienamen, wie Link<sup>6</sup> und andere meinen. Assoziationen zur antiken Literatur, in der „*Ligeia*“ des öfteren auftaucht, lassen sich nicht abweisen. Wir wissen natürlich nicht, ob Poe die in Betracht kommenden Stellen bei Homer, Aristoteles, Vergil, Eustatius u. a. tatsächlich gekannt hat. Aber da er sehr belesen war, müssen wir damit rechnen, daß er den Namen bei einem der alten Autoren fand und ihn mit bestimmten Konnotationen verwendete, vielleicht sogar mit ironischem Unterton zu einer in anderer Hinsicht durchaus ernststen und gedanklich beladenen Aussage.

Griechisch *λυγός* heißt „hell“ und „tönend“. Es wird auf instrumentale Musik angewendet wie auch auf die menschliche Stimme. In der *Odyssee* ist 24. 61 f. vom laut-, helltönenden Gesang die Rede: „Da hättest du keinen tränenlos gesehen unter den Argeiern, so mächtig erhob sich der helle Musengesang.“<sup>7</sup>

„*Ligeia*“ ist also zunächst ein Epitheton, das Assoziationen zu Trauer und Tod anklingen läßt<sup>8</sup>, häufiger aber rein und süß klingende Musik bezeichnet<sup>9</sup>. Später wird „*Ligeia*“ Eigenname einer bestimmten Sirene, die auch Unheilsdämon ist, und danach taucht *Ligeia* des öfteren in der Sphäre von Tod und Begräbnis auf.

In der lateinischen Literatur wandeln sich mit ihrer Erscheinungsform auch ihre Attribute. Sie ist nun Nereide, Tochter des Meergottes

Nereus und seiner Gemahlin Doris, eine Nixe also, die durch ihre Schönheit und ihren zauberhaften Gesang die Sterblichen bestrickt, zusätzlich aber vom Vater den Weg zu den Hesperiden kennt.

Daß Poe Assoziationen dieser Art bewußt anstrebte, ergibt sich aus seinem frühen Gedicht „Al Aaraaf“. Es heißt in Part II:

Ligeia! Ligeia!  
 My beautiful one!  
 Whose harshest idea  
 Will to melody run,  
 O! is it thy will  
 On the breezes to toss? . . .<sup>10</sup>

Aus dem Gedicht geht hervor, daß Poe an eine Nereide dachte. Sie wird gedanklich mit Schönheit, Melodie und Willen verbunden, ist also in allen wesentlichen Punkten eine Vorläuferin der Kurzgeschichten-Ligeia. Typisch für Poe scheint, daß der griechische Name in einen orientalisches-islamischen Zusammenhang hineingestellt wird. Al Aaraaf ist der Stern, der die Schönheit gebiert, und somit eine Art Kristallisationskern für die mit Ligeia verknüpften Gedanken und Emotionen. Poe verbindet also im Schmelztiegel seiner Imagination recht heterogene Elemente zu neuer Einheit.

Der Dichter muß den Namen Ligeia schon früh, wahrscheinlich vor Vollendung des 18. Lebensjahres, gehört haben. Besonders naheliegend scheint mir die Annahme, daß er Ligeia im letzten Buch der Odyssee in Verbindung mit *Musa* kennenlernte<sup>11</sup>, denn die Vorstellung der Inspiration und der Ausstrahlung geistiger Schönheit blieb für ihn mit diesem Namen verknüpft. Ligeia war für Poe dichterische Schönheit, deren Vollendung nicht allein im Wort, sondern in der reinen Poesie, d. h. im Melos faßbar wird<sup>12</sup>. In ähnlicher Richtung wirkt der Klangkörper des Namens, der durch seinen exotisch-fremdartigen Wohlklang die unterschwellig musikalischen Suggestionen des mytho-poetischen Musters von Anklängen unterstützt.

Nicht der Dichter selbst berichtet uns die Geschichte, sondern ein Ich-Erzähler als Rollenfigur, der zu einer merkwürdigen Verfremdung des Geschehens beiträgt. Er bezeichnet Ligeia als seine Frau und Geliebte, aber er weiß nur wenig biographische Dinge von ihr zu berichten. Eigentlich, so will uns scheinen, hat er alle wesentlichen Fakten über sie vergessen. So weiß er z. B. nicht mehr, wie, wann und wo er sie kennenlernte, und da dem Leser diese Mitteilung gleich im ersten Satz gemacht wird, müssen wir daraus auf eine bewußte Entindividualisierung der Dame Ligeia schließen.

Die Unterdrückung des individuierenden Namens ist ein altbekannter Kunstgriff von Dichtern, die den geschilderten Einzelfall auf die Ebene des Exemplarischen heben möchten. Im Falle Ligeias ist eine ähnliche Tendenz nicht zu verkennen; denn an die Stelle des Familiennamens, den der Sprecher niemals gekannt zu haben vorgibt, tritt die mythopoetisch-typisierende Bezeichnung Ligeia = die Melodische. Daraus ergibt sich eine fast skurrile Verfremdung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau, die sich nicht wie Personen gegenüberstehen, sondern wie Archetypen.

Aber nicht das typisierend-exemplarische Verallgemeinern steht im Vordergrund, sondern die Verzerrung und Entgrenzung. Wenn sich der Sprecher nicht mehr erklären kann, wie es zum Verschweigen des Familiennamens kam, projiziert er nicht die Lohengrin-Situation in die Anfänge seiner Beziehung zu Ligeia, sondern er überträgt auf die Sphäre der Dichtung die konstituierenden Merkmale eines Traums. Ligeia, so sagt Poe, ist ihm in einer nächtlichen Traumvision eingegeben worden<sup>43</sup>, und den Charakter der Erscheinung aus diesem Reich zwischen Unterbewußtsein und Wachen versucht er in der *short story* nachzuzeichnen. Daher ist das Ringen um die Rückerinnerung verständlich, die vage, verschwimmende Form der Merkmale und Eigenschaften Ligeias, die auf unbemerkte, unbewußte Weise, eben wie eine Traumerscheinung in die Seele des Erzählers gelangte. Im Traum fragt man nicht nach Name und Herkunft – dem Erscheinen der Vision folgt das schreckhafte Erkennen, wobei alle näheren Umstände unwichtig sind und daher in der Rückerinnerung nicht rekonstruiert werden können.

Jedoch handelt es sich nicht nur um Rückerinnerung. Jedes Erinnern und Nacherzählen eines Traumes bedeutet gleichzeitig Heraufheben des Mythisch-Symbolischen ins Bewußte und in den verfestigenden Begriff, der einer anderen Sphäre des Geistes angehört. Der Sprecher sieht seine Ehe mit Ligeia schließlich als *romance* an. Er rekonstruiert ihr Bild, das damit Teil und Ergebnis seiner Imagination ist bzw. der des Dichters, der im Prozeß der vergegenwärtigenden Rückschau das Bild Ligeias aus dem Rohmaterial chaotischer Emotionen, Assoziationen und Erinnerungen neu schafft. Kristallisationspunkt ist ihm dabei das Wort „Ligeia“: „... it is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more“ (249). Allein bei diesem Wort stößt der Erzähler durch die hemmende Schicht der äußeren Welt hindurch zur Realität des Traumes.

Dieses aktive Element wird aber stark gemildert, indem der Erzähler sich in der Geschichte als weitgehend passiv darstellt. Ligeia wirkt

auf ihn wie die Inspiration auf den Dichter, der sich nur für den Anruf von außen bereit hält, selbst aber zunächst – außer glühendem Begehren und Verlangen – zum Zustandekommen seines Liedes nichts beitragen kann. Darin haben wir keine nur Poe eigentümliche Auffassung vom Entstehen der Dichtung zu sehen. Vielmehr glaubten fast alle romantischen Dichter, daß das poetische Erlebnis eine Art mystischer Schau sei, ein in die Seele des Aufnahmebereiten gegossenes Erlebnis, das erst nach längerer Zeit („recollected in tranquillity“) aus dem Urgrund der Seele wieder aufsteigt und mittels der Imagination und der *ratio*, d. h. also aktiver geistiger Kräfte, ins Wort gebannt wird.

Den Augenblick und die Art der Inspiration durch Ligeia beschreibt Poe auf eindrucksvolle Weise. Sie tritt unhörbar in das Zimmer des Sprechers ein, wie ein Schatten oder eine Vision, göttlicher als der Dämon der alten Griechen. Aber bemerkbar macht sie sich erst durch die süße Musikalität ihrer Stimme, „the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language“ (248). Diese musikalische Sprache dürfen wir nicht einfach mit Dichtung gleichsetzen; es handelt sich vielmehr nur um das Klangbild der Poesie, die in Metrum, Rhythmus und Laut hörbar werdende Musikalität, die wir in besonderer Weise mit Ligeia, der Melodischen, zu verbinden haben.

Einen großen Teil der Geschichte nimmt die Beschreibung von Ligeias Schönheit ein. Sie erseht vor unseren Augen jedoch nicht in klassizistischer Ebenmäßigkeit und Symmetrie der Formen. Es wird ausdrücklich betont, daß sie groß von Gestalt sei (111); und auch Lady of Tremaine, so scheint dem Erzähler, ist nach ihrer Metamorphose größer geworden (125). Wir assoziieren Ligeia daher eher mit dem Formenspiel des Manierismus, dessen bekanntestes und häufigstes Merkmal die Streckung der Länge bei den Figuren ist. In diese Richtung weist auch ein anderes Merkmal, nämlich die Ungleichheit und Asymmetrie der Proportionen. Für den Sprecher ist diese Verzerrung jedoch nur eine Sinneswahrnehmung, eine Überzeugung, denn trotz genauen Studierens der Züge seiner Frau und Geliebten vermag er diesen Eindruck der „strangeness“ nicht zu bestätigen. Er macht aber genügend deutlich, daß die Unregelmäßigkeit der Züge für ihn keinen Mangel darstellt. Wahre Schönheit kommt vielmehr erst durch solche Abweichung vom klassischen Ebenmaß zustande; erst durch die undefinierbare Deformation besitzt die Perle für den Manieristen Poe wie für den Barockdichter den Zauber und den Glanz des Geheimnisvollen. Manieristisch ist auch das Spiel mit dem Entsetzen bei den beiden

Todesszenen, die detaillierte Beschreibung der Leichen und der Attribute des Todes sowie die Phantasmagorie der Totenerweckung.

Die Irregularität und Absonderlichkeit der äußerlichen Erscheinung Ligeias tritt für den Erzähler vor allem in ihren Augen hervor. Sie sind, so sagt er, sehr viel größer als bei den anderen Vertretern der Gattung Mensch (eine weitere manieristische Deformierung), sie sind schöner und größer als die Gazellenaugen des Stammes im Tale von Nourjahad, d. h. den dichterischen Schilderungen der Schönheit der Augen hoch überlegen, ja in Augenblicken höchster Erlebnisintensität scheinen sie der erhitzten Phantasie des Dichters von überirdischer, unsagbarer Schönheit.

Hier versucht Poe, das Wesen der poetischen Schönheit, das seiner Natur nach unsagbar ist, im Wort zu fassen. Denn die „strangeness“ ist letztlich nicht meßbar, besteht nicht in der Farbe oder der Brillanz der Züge, sondern im Ausdruck, dem im Wort nicht artikulierbaren Abglanz von etwas Geistigem. Es rational zu erfassen und im Wort darzustellen, bemüht sich selbst der begnadete Dichter vergeblich. Allenfalls deutet sich ihm die Lösung des Rätsels in analogen Gemütsregungen an, die durch Gegenstände der äußeren Welt ausgelöst werden. Aber der Geist gelangt im besten Fall bis zur Vorstufe der sich anbahnenden Erkenntnis bzw. Erleuchtung; dann verschließt sich ihm der Tempel der Offenbarung, so wie man im Traum oft an der Schwelle einer ungeheuren Entdeckung steht und dann doch wie von magischen Händen am Eintreten gehindert wird.

Wesentlich ist für uns, daß die Analoga zum poetischen Erlebnis in der Natur vorkommen: eine schnellwachsende Rebe, ein Schmetterling, eine Raupenpuppe, fließendes Wasser, Meer, Meteor, der Glanz im Blick alter Leute, Sterne am Himmel, Musikinstrumente und vor allem Passagen in Büchern wirken auf den Erzähler als angenäherte Analoga zum Geheimnis der Augen (113). Sie haben also eine ähnliche Funktion wie die Augen in T. S. Eliots *The Hollow Men*:

Eyes I dare not meet in dreams  
 In death's dream kingdom  
 These do not appear:  
 There, the eyes are  
 Sunlight on a broken column<sup>14</sup>.

Die Augen sind Symbol des Guten und der Erlösung, vergleichbar mit dem Gral im *Waste Land*. Aus der Hölle dieser Welt richtet sich die Hoffnung der „Hohlen Menschen“ auf die Kraft der Augen, die ebenso wie Rose und Stern das Geheimnis der immerwährenden Transzendenz bezeichnen. Die Augen vermitteln zwischen Potentiellem und

Realem, sind also nicht Ausdruck einer statischen Verzweiflung ohne Hoffnung, sondern verweisen auf die Notwendigkeit der Verwirklichung des Potentiellen im Willensakt.

Auch in Poes *Ligeia* sind die Augen mit der Willenskraft assoziiert: die Aufzählung der Analogien zur Schönheit der Augen gipfelt in dem bereits zitierten Spruch Joseph Glanvills.

Die ungeheure Intensität von Gedanke, Tat und Sprache Ligeias geht dem Erzähler (und dem Dichter) erst nachträglich und nach langem Grübeln auf als Ergebnis oder als Index der ungeheuren Willenskraft, der heftigsten Leidenschaft, die sich im *furor poeticus*, der Raselei des Dichters, entlädt.

Die Willenstheorie Poes mag von Novalis stammen, vielleicht sogar den Umrisslinien der Biographie des Dichters nachempfunden sein, die zu Poes Zeit in Amerika wohl bekannt war<sup>15</sup>. Novalis war davon überzeugt, daß er Sophie Kühn durch seinen Willen vor dem Tode bewahren könne. Als Sophie dann starb, wollte auch er nicht länger leben. Neu erwachendes Interesse an ästhetischen und philosophischen Fragen gab seiner Existenz aber wieder einen Sinn. Ein Jahr später begegnete er Julie von Carpentier und erkannte in ihr die verloren geglaubte Sophie – die Verkörperung seines abstrakten Ideals der Schönheit. *Heinrich von Ofterdingen* enthält all diese Elemente in poetischer Form. Pochmann stellt fest: „In rough outline *Heinrich von Ofterdingen* parallels ‚Ligeia‘ and ‚Morella‘.“<sup>16</sup>

Ob aber mit Novalis allein die Willenstheorie Poes ausreichend erklärt und belegt ist, scheint mir zweifelhaft. Wahrscheinlich klingen auch bei dieser zentralen Überzeugung ganze Akkorde von philosophisch-literarischen Untertönen mit. So hält auch Coleridge (wahrscheinlich nicht unabhängig vom deutschen Idealismus) den Willen für die zentrale menschliche Kraft. Vernunft und Religion können seiner Ansicht nach nur vom Willen aktualisiert werden<sup>17</sup>. „Will appears indifferently as wisdom or as love: two names of the same power.“<sup>18</sup>

Gleichgültig, ob auf dem Umweg über Coleridge, Werke deutscher Dichter oder Magazinartikel: die Betonung des Willens als des Ursprünglichsten am Menschen stammt (wie *Ligeia* selbst) aus dem deutschen Idealismus. Dabei ist es nicht erforderlich, daß Poe das Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung* des Willensphilosophen *par excellence*, Arthur Schopenhauer, gekannt hat. Der Grundgedanke dieses Buches war nämlich, wie Schopenhauer wußte<sup>19</sup>, in der Philosophie des deutschen Idealismus verwurzelt. So hat schon Schelling vom Wollen als „Urseyn“ gesprochen. Und auch Kants „Ding an sich“ ist (nach



Schopenhauer) nichts anderes als der Wille: „Im Allgemeinen aber ist über diesen Punkt zu sagen, daß von jeder großen Wahrheit sich, ehe sie gefunden worden, ein Vorgefühl kund giebt, eine Ahnung, ein undeutliches Bild, wie im Nebel, und ein vergebliches Haschen, sie zu ergreifen; weil eben die Fortschritte der Zeit sie vorbereitet haben.“<sup>20</sup> Schopenhauer führt eine ganze Reihe weiterer Autoritäten zum Erweis der These an, daß mehrere Philosophen seine Grundgedanken vorbereitet haben. Dazu müssen wir auch den englischen Moralisten Joseph Glanvill rechnen – wenn er den ihm in den Mund gelegten Ausspruch wirklich getan hat. Nähere Parallelen zur Auffassung Poes gibt es jedenfalls bei Schopenhauer, der den Willen als Ding an sich, „außerhalb des principii individuationis (Zeit und Raum), durch welches die Individuen gesondert sind“<sup>21</sup>, ansieht. Eine solche Stelle hört sich fast wie ein Kommentar zu Poe an – wenn wir nicht umgekehrt Poe als Interpreten der *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) anzusehen haben, was wesentlich mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, da auch andere Gedanken und Wertungen in *Ligeia* mit Vorstellungen Schopenhauers übereinstimmen. So erkennt z. B. auch der deutsche Philosoph der Musik unter den Künsten den höchsten Rang zu.

Schopenhauer hält es für durchaus sicher, daß der Wille nicht durch den Tod zerstört werden kann; denn er ist ja „Ding an sich“. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, daß eine starke Sehnsucht, eine Willensintention von einem bereits Gestorbenen ausgehen kann, während der Intellekt Funktion eines körperlichen Organs ist und somit physisch-sterblicher Natur. Es ist also auch möglich, daß die Einwirkung von Toten, die nur magisch, d. h. durch das innerste Wesen der Dinge, die *natura naturans*, vorstellbar ist, auf leblose Körper erfolgt, die durch sie bewegt werden<sup>22</sup>. „Zuletzt könnte man, bei Erklärung der Geistererscheinungen, auch noch darauf provozieren, daß der Unterschied zwischen den ehemals gelebt Habenden und den jetzt Lebenden kein absoluter ist, sondern in beiden der eine und selbe Wille zum Leben erscheint.“<sup>23</sup>

Schopenhauer wäre also kaum über die makabre Abseitigkeit der Geschichte erschrocken – vielmehr hätte er sie wahrscheinlich als Illustration seiner These vom Willen als alleiniger metaphysischer Wesenheit angesehen. Diese ist als *natura naturans* das schöpferische Prinzip, an dem auch der Dichter teilhat, solange er Poet im Sinne von ‚Macher‘, ‚Erschaffer‘ und ‚Schöpfer‘ ist. Er steht damit außerhalb von Zeit und Raum und jenseits des Individuationsprinzips, er schafft eine Welt, die zwar Analogien zu unserer Welt zeigt, aber im Grunde doch heterogen ist und mit eigenen Mitteln und eigener Gesetzlichkeit

existiert. Der urtümliche und ursprüngliche Impetus mag sich verlieren bzw. dem Dichter verloren gehen – dies drückt Poe durch den Tod Ligeias aus. Aber ihr Wille, ihre Leidenschaft und ihre Liebe bleiben auch nach dem Tode erhalten.

Die Liebe Ligeias erkennt der Sprecher am Tage ihres Todes als „desire for life“ (116); in seiner Vehemenz und Leidenschaftlichkeit ist dieser Lebenswille der zentralen Antriebskraft analog und letztlich mit dem Willen überhaupt identisch. Ligeia liebt also nicht den Sprecher als Person, wie man aufgrund oberflächlicher Lektüre annehmen könnte, sondern in ihm das Leben als Ausdruck des metaphysischen Willens, der gleichzeitig in Gott ist, im Gegensatz zum Prinzip des Todes.

Im Verhältnis des Sprechers zu Ligeia spiegelt sich also das Verhältnis Poes zum deutschen Idealismus. Noch deutlicher zeigt sich diese Projektion einer philosophischen Haltung in der Kurzgeschichte *Morella*, die 1835 entstand<sup>24</sup>. Hier sagt Poe ausdrücklich, daß die in Preßburg erzogene Morella ihn mit den „mystical writings“ (27) der deutschen Literatur vertraut machte, mit dem Pantheismus Fichtes und der Identitätslehre Schellings. Aber um diese Zeit bedeutete „the mystery of [her] manner“ (29) einen Zauber, aus dem sich der Erzähler (und mit ihm der Dichter) zu lösen sucht; er hat Morella nie geliebt, und am ersten Tag der Verbindung beginnt die Entfremdung, die zum Tode Morellas führt – und diesen Tod sehnt der Erzähler herbei.

In *Ligeia* wird die Entfremdung des Sprechers durch dessen Hochzeit mit Lady Rowena Trevanion of Tremaine ausgedrückt. Obwohl der Name Assoziationen zu Sir Walter Scott (Rowena) und Coleridges „Christabel“ (Tryermain) anklingen läßt, muß die zweite Frau als Gegenpol zur poetischen Inspiration angesehen werden: Sie ist mit der Wirklichkeit, dem Streben nach Gold zu verbinden<sup>25</sup>, bildet jedenfalls den diametralen Gegensatz zu Ligeia. Der Sprecher projiziert seinen beginnenden Wahnsinn in die Ausstattung des Raumes, der seinen Seelenzustand vordeutet bzw. materialisiert. Schnitzwerk, Gesims, Mobiliar und Teppichmuster künden durch absurde Formen und Farben von den durch Opiumräusche verzerrten Tagträumen des Bewohners. Den Opiumgenuß können wir als Versuch ansehen, der Wirklichkeit im rauschhaften Traum zu entfliehen. Wahnsinn im Sinne Poes bedeutet, ganz aus dem eigenen Inneren zu leben: „The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, – not the material of my everyday existence – but in every deed that existence utterly and solely in itself.“<sup>26</sup>

Morella ersteht als Tochter des Sprechers wieder wie der Phoenix aus der Asche, Ligeia wird vom Tode auferweckt, und Eleonora, die dritte Frauengestalt der Kurzgeschichten dieser Gruppe, realisiert sich glänzender, umfassender und strahlender in Ermengarde (ahd. *ermen* = universal, allumfassend). Das entspricht der romantischen Vorstellung vom dichterischen Akt als Wiederholung der mystischen *unio* mit der Natur. In allen drei Fällen übertrifft die zweite Erscheinung an Brillanz und Klarheit die erste. Poe macht jeweils deutlich, daß die zweite Erscheinung von mystischer Schönheit ist, eine ekstatische, göttliche Spiegelung der reinen Idee.

Allerdings ist der Erzähler nicht nur ein Spiegel, der äußere Vorgänge passiv reflektiert. Er hat vielmehr an der Erweckung Ligeias durchaus aktiven Anteil. Wendet er sich dem Leichnam Rowenas zu, ist dieser nur Körper, „body“. Sich damit zu beschäftigen, hält der Erzähler für seine Pflicht – immerhin war Rowena seine Frau. Kaum hat er aber der unumgänglichen „necessity“ Genüge getan, wendet er sich gedanklich wieder Ligeia zu. Sogleich kehrt die Farbe in den Leichnam zurück, und es zeigen sich weitere Lebenszeichen. Bekümmert sich der Erzähler dann wieder um den Körper, sinkt dieser sofort in den Zustand der Todesstarre zurück. Die gedankliche Beschwörung Ligeias durch den Erzähler trägt also zur Wiederbelebung bei, während der Anblick des Leichnams Rowenas den Lebensfunken vertreibt: „... time after time, until near the period of the gray dawn, this hideous drama of revivification was repeated; . . .“ (266 f.). Dem urchimlichen Willen Ligeias entspricht auf seiten des Erzählers die korrespondierende Kraft der belebenden Imagination.

Welcher Art die „emotion recollected in tranquillity“, die Wiederholung des Augenblicks der mystischen *unio*, genau ist, können wir von Poe nicht auf begrifflich eindeutige Weise erfahren – jedenfalls ist es nicht möglich, die betreffenden *short stories* in dieser Beziehung auf einen abstrakten Nenner zu bringen. Sucht man nach einer begrifflichen Entsprechung im terminologischen Apparat der damaligen Zeit, so bieten sich *primary* und *secondary imagination* zur Bezeichnung des ursprünglichen poetischen Erlebnisses und seiner Wiederholung in der Imagination an<sup>27</sup>. Aber Poe hat diese Unterscheidung nicht benutzt, und außerdem bedeutet sie im gedanklichen Gebäude Coleridges etwas ganz anderes. Bei Poe selbst findet sich die Unterscheidung zwischen „fancy“ und „imagination“; allerdings verwendet er diese Begriffe nicht wie Coleridge und die englischen Romantiker zur sachlichen Differenzierung, sondern ausschließlich normativ: *fanciful short stories* sind solche Kurzgeschichten, deren Gehalt sich auf den *upper current*

beschränkt, also phantastische Geschichten ohne Tiefe<sup>28</sup>. Für Poe unterscheiden sich *fancy* und *imagination* also allenfalls quantitativ, nämlich hinsichtlich ihres Gehaltes an „mystic“ („the just distinction between the fancy and the imagination [and which is still but a distinction of degree] is involved in a consideration of the *mystic*“<sup>29</sup>). Den Begriff *mystic* glaubt Poe im Sinn A. W. Schlegels und der meisten deutschen Kritiker zu verwenden<sup>30</sup>. Er ist bei all den Dichtungen anzuwenden, die unter der durchscheinenden oberen Strömung des Literal-sinns eine tiefere oder suggestive Bedeutung aufweisen: „... that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning an under or suggestive one. What we vaguely call the moral of any sentiment is its mystic or secondary expression.“<sup>31</sup> Selbst im begrifflichen Apparat entfernt sich Poe also von Coleridge, der sein „guiding genius“ genannt worden ist<sup>32</sup>. Wenngleich feststeht, daß er Gedichte wie „Christabel“ und „Kubla Khan“ zeitlebens schätzte, hat er sie doch nie nachzuahmen versucht. Wohl aber wollten *Ligeia* und die verwandten *short stories* ebenso „strongly mystic“ sein wie diese Gedichte. Ihre „moral“, ihr „under current“ gilt dem Geheimnis der Poesie selbst, Fleisch geworden in den Frauengestalten, die zur höchsten Ekstase des menschlichen Geistes und der Imagination befähigen und unmittelbar bis an den Rand des großen Geheimnisses führen.

Poes poetologische Konzeption selbst verbietet es also, die „Bedeutung“ der *short story Ligeia* abschließend auf einige bündige Begriffe zu reduzieren. Sie ist – vor jeder subtilen Deutung – die Geschichte von der wunderbaren und märchenhaften Überwindung des Todes durch eine schöne liebende und geliebte Frau<sup>33</sup> und andererseits – auf derselben Verständnisebene – die Geschichte der halluzinatorischen Erlebnisse eines Opiumsüchtigen<sup>34</sup>.

Aber natürlich birgt die Kurzgeschichte mehr als dies, eben den „undercurrent of suggestive meaning“, durch den nach Poe sich ein Kunstwerk konstituiert: Ligeia verkörpert so gesehen den Melos und die (z. T. manierierte) Schönheit poetischer Sprache oder, genereller, die Kraft der dichterischen Inspiration<sup>35</sup> bzw. die Macht des Willens als Urprinzip menschlicher Existenz. Sie ist zugleich Träger und Ergebnis dieser geistigen und poetischen Kräfte. Der Ich-Erzähler fungiert teils als Beobachter und teils als Urheber des Geschehens, wie denn auch das Verhältnis des Dichters zur Welt des Geistes beim poetischen Schaffensprozeß zugleich durch ein Nehmen und Geben charakterisiert ist.

## LIGEIA

Die genannten Deutungskomponenten schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern ergänzen sich zur Einheit poetischer Ausstrahlung. *Ligeia* ist damit ein Beispiel der *unity of effect*, die Poe – keineswegs nur auf der oberflächlichen Ebene des *plot* – von jeder guten Kurzgeschichte verlangt hat. Die verschiedenen Elemente konvergieren im dichterischen Selbstverständnis, dessen Probleme, Kriterien und Kategorien in dem visionären Prosagedicht *Ligeia* Gestalt geworden sind. Nicht zuletzt deshalb wird Poe *Ligeia* als seine beste *short story* bezeichnet haben.