

Nikolas Immer

Verbotene Räume

Zur Poetik tabuisierter Orte von Blaubarts *Kammer* bis
Håfströms *Zimmer 1408*

Abstract: In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das öde Haus*, Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* und Mikael Håfströms Mystery-Thriller *Zimmer 1408* geht es um verbotene Räume, die aufgrund ihrer Fremdheit und Rätselhaftigkeit als angstbesetzte Orte kenntlich werden. Die Protagonisten, die sie zu betreten versuchen, fühlen sich durch die geltenden Verbote sowohl angezogen als auch abgestoßen. Die Frage nach der Konfiguration verbotener Räume ist daher immer auch mit der Frage verbunden, wie sich der Eintritt in den Raum des Verbotenen für den Außenstehenden im Spannungsfeld von Angst und Lust realisiert.

Forbidden rooms are a main topic in E.T.A. Hoffmann's tale *Das öde Haus*, Arthur Schnitzler's *Traumnovelle* and Mikael Håfström's Mystery-Thriller *Zimmer 1408*. Due to their strangeness and mysteriousness, they are perceived as fear-driven places. The protagonists, who try to enter the forbidden rooms, are attracted or rejected by the countng interdictions. The access to these rooms, which occurs in the area of conflict between fear and delight, is thus always related to the specific room settings.

Angsträume sind eminent vielgestaltig. Im Rahmen einer ‚Geographie der Ängste‘ lassen sich imaginäre und spirituelle, politische und wirtschaftliche, pathogene sowie sogenannte „Elementarräume“ (Wolf 2013: 149) voneinander unterscheiden. Trotz ihres abschreckenden oder zumindest abweisenden Charakters sind diese Räume in der Regel ohne Einschränkung passierbar. Anders verhält es sich mit den pathogenen Räumen, die beispielsweise „per Verordnung als pestilent abgezirkelte Regionen“ (ebd.) gekennzeichnet werden können. Eine solche exkludierende „Verordnung“ hat zur Folge, dass diese Orte zu verbotenen Räumen avancieren.

Anmerkung: Überarbeitete und erweiterte Fassung des Vortrags, den ich am 4. Juli 2018 im Rahmen meines Habilitationskolloquiums an der Universität Trier gehalten habe. Eine abweichende Fassung habe ich am 10. Oktober 2018 im Rahmen der Wissenschaftsgespräche an der Fernuniversität Hagen unter dem Titel ‚Zutritt verweigert? Die verbotenen Räume von Ritter Blaubart und Lady Winchester‘ vorgestellt.

Doch so sehr das Verbot den Zutritt zu diesen Bereichen verwehren soll, so sehr provoziert es die Transgression der sie umgebenden Grenzen (vgl. Stiglegger 2013: 217). Diese Ambivalenz von Abschreckung und Anziehung kann mit Blick auf die Ambition zur Überschreitung jener Grenzen und zur Erkundung des Verbotenen als ‚Angstlust‘ bezeichnet werden. Der Psychoanalytiker Michael Balint hat drei Grundelemente dieser ‚Angstlust‘ ausgemacht:

- a) ein gewisser Betrag an bewußter Angst, oder doch das Bewußtsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b) der Umstand, daß man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c) die Tatsache, daß man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden [...], darauf vertraut, daß man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurückkehren dürfen. (Balint 1972: 20–21)

Die Konfrontation mit verbotenen Räumen kann das „Bewußtsein einer wirklichen äußeren Gefahr“ entstehen lassen. Das Geheimnisvolle und Unheimliche, das von jenen Orten ausgeht, die nicht betreten werden dürfen, verführt gerade dazu, „sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr“ auszusetzen. Trotz der billigenden Verletzung des Zutrittsverbots, die die intendierte Transgression nach sich zieht, wird an der Hoffnung festgehalten, „bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit [...] zurückkehren [zu] dürfen“. Im Folgenden soll es darum gehen, die Gestaltung und Funktion solcher verbotenen Räume in Literatur und Film zu untersuchen, die aufgrund ihrer unheimlichen Ausstrahlung als ‚Angst-Räume‘ (Wolf 2013: 152–153) qualifiziert werden können. Dabei wird ebenso die ‚Angstlust‘ der Protagonisten zu berücksichtigen sein, die das jeweils bestehende Zutrittsverbot willentlich verletzen.

1 Zur Konzeption verbotener Räume

Der wirksamste Impuls, um Neugier zu erregen, ist das Verbot. Das weiß auch Ritter Blaubart, als er seiner frisch angetrauten Gattin einen goldenen Schlüssel hinterlässt, ihr aber strikt untersagt, während seiner Abwesenheit ein bestimmtes Zimmer zu betreten. In seiner satirischen Verserzählung *Der Schlüssel* (1789) hat Friedrich Ludwig Zacharias Werner veranschaulicht, wie schwer es der Protagonistin Amalie Stralbaum fällt, diese Gehorsamsprobe zu bestehen. In einem Monolog sucht sie vielmehr nach Gründen, um gegen Blaubarts Anordnung verstößen zu dürfen:

Was mag wohl in dem Zimmer seyn?
Wie wär es, wenn? – zwar das Verbot ist hart –

Doch warum will der alte Eisenbart
 Mich auch vier Wochen lang mit solcher Neugier plagen! –
 Zwar wenn er es erfür – wer könnt's ihm aber sagen? –
 Zwar ist es Pflicht die Leidenschaft besiegen,
 Doch süsser noch den Gekken zu betrügen,
 Der ohne Noth mich hier gefesselt hält,
 Indeß die Neugier stets mich ohne Ende quält. –
 Wie wär's, ging ich allein,
 Doch ohne Licht? – es ist ja Mondenschein –
 In den verbot'nen Ort hinein?
 Was würde das für Freude sein –
 Und etwas Böses muß denn doch dahinter stecken,
 Vielleicht ein Mädchen gar – Nein dieses nicht entdecken,
 Würd mehr als Sünde sein. (Werner 1789: 33–34)

Festzuhalten ist zunächst, dass Amalie zweimal die quälende „Neugier“ anführt, um ihr Verhalten zu rechtfertigen. Im Sinne der Einstufung der Neugier als Laster weiß sie aber durchaus, dass es ihre „Pflicht“ wäre, ihre „Leidenschaft“ zu mäßigen. Daher wertet sie ihr Aufbegehren als einen Akt ausgleichender Gerechtigkeit, denn schließlich habe ihr Gatte sie „ohne Noth“ vernachlässigt. Am Ende ihrer Handlungsreflexion thematisiert sie den „verbot'nen Ort“, den Blaubart zuvor als das „dunkle Zimmer“ (Werner 1789: 30) bezeichnet hat. Das Geheimnis, das dieser Raum enthält, aktiviert sofort Amalies Spekulationsbereitschaft: Warum sollte der Zugang verboten sein, wenn das Zimmer nicht etwas „Böses“ enthielte? Tatsächlich ist sie schon auf der richtigen Spur, erkennt aber erst nach dem Öffnen der Tür, für welche ausgefallene Neigung ihr Gatte diesen Raum reserviert hat. Bemerkenswert ist zudem, dass sie den Verdacht zur ethischen Legitimation der lasterhaften Neugier einsetzt: Gerade weil in dem verbotenen Zimmer etwas „Böses“ versteckt sein könnte, wäre es eine „Sünde“, es nicht zu entdecken.

Der Blaubart-Stoff, der seit dem 6. Jahrhundert bekannt ist (vgl. Frenzel 1998: 108; Davies 2001; Tatar 2004; Szczepaniak 2005) wird Ende des 17. Jahrhunderts von Charles Perrault popularisiert und verbreitet sich ab den 1770er Jahren auch in der deutschen Literatur (vgl. Burwick 2012: 35–36). Als prägnanteste Ausformung dürfte die Märchenfassung der Brüder Grimm anzusehen sein, die allerdings nur in der Erstauflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812/15) enthalten ist (vgl. Grimm 1812/15: I, 285–289). Im Gegensatz zu Perraults Darstellung, bei dem sich das Zimmer „am Ende eines langen Ganges im Erdgeschoß“ (Perrault 2012: 75) befindet, ist bei den Brüdern Grimm nur von einer „Kammer“ bzw. einer „verbotene[n] Kammer“ (Grimm 1812/15: I, 286–287) die Rede. Angesichts dieser reduzierten Raumschilderung hegt die namenlose Braut keinen Verdacht, dass ihr Gatte dort etwas Unrechtes verborgen haben

könnte. Vielmehr erwartet sie hinter der letzten Tür das „[A]llerkostbarste“ (Grimm 1812/15: I, 286) – und entdeckt stattdessen das Entsetzlichste.

Ebenso wie in den Märchen *Fitzers Vogel* oder *Das Mordschloß* erweist sich die verbotene Kammer als zentrales Spannungselement (vgl. Uther 2008: 449). Die Schwelle der verschlossenen Tür beschränkt die Zugänglichkeit des Orts und separiert ihn von der übrigen Topografie. Diese räumliche Absonderung, die als Resultat eines tabuisierenden Akts anzusehen ist, verweist auf die soziale und epistemische Hierarchie, die zwischen demjenigen besteht, der die räumliche Grenze gezogen hat, und demjenigen, der sie zu überschreiten versucht. Die potentielle Transgression soll einerseits durch einen rituellen Prozess ermöglicht oder andererseits durch eine Praxis der Abschreckung verhindert werden. Bei den Ausgeschlossenen, die den abgegrenzten Ort nicht zu betreten vermögen, kann die Barriere Neugier und phantasmatische Vorstellungen erzeugen. Indem Spekulationen darüber angestellt werden, was sich hinter der verschlossenen Tür befindet, avanciert der verbotene Raum zum Raum des Imaginären. Angesichts dieser Perspektive auf ein utopisches Anderes lässt sich der verbotene Raum im Sinne Michel Foucaults als ‚Heterotopie‘ (Foucault ³2017: 7–22; ⁸2015: 317–327) qualifizieren.

Damit ist ein raumtheoretisches Signalwort benannt, das seit den 1990er Jahren eine bis heute ungebrochene Konjunktur in der Literatur- und Kulturwissenschaft erlebt (vgl. Tetzlaff 2016: 7–9). Bei Foucault bezeichnen Heterotopien bekanntlich „Gegenorte“ bzw. „verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, [...] die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden“ (Foucault ⁸2015: 320). Aus dieser Bestimmung ergeben sich zwei zentrale Kennzeichen der Heterotopie: Zum einen fungiert sie als ein Übergangsraum, in dem sich Elemente des Normalraums mit Elementen der Utopie verschränken (vgl. Tetzlaff 2016: 16). Zum anderen ist sie aufgrund ihrer Relation zum Normalraum stets nur in Abhängigkeit von diesem zu beschreiben, weshalb sie Stefan Tetzlaff auch als ‚sekundären Raum‘ (Tetzlaff 2016: 18) bezeichnet hat. Über diese Konzeptualisierung hinaus hat Foucault einen historischen Wandel skizziert, der bei den „so genannten ‚primitiven‘ Gesellschaften“ (Foucault ⁸2015: 321) ansetzt. Dort habe sich die Form der ‚Krisenheterotopie‘ etabliert, die er folgendermaßen definiert: „Das heißt, es gibt privilegierte, heilige oder verbotene Orte, die solchen Menschen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zu der Gesellschaft oder dem Milieu, in dem sie leben, in einem Krisenzustand befinden.“ (Foucault ⁸2015: 322) Diese Beschreibung kann direkt auf Ritter Blaubart bezogen werden: Denn auch er hat einen verbotenen Ort geschaffen, der nur ihm vorbehalten ist, da er sich gegenüber der Gesellschaft, in der er lebt, zumindest partiell in einem Krisenzustand

befindet. Foucault ergänzt jedoch, dass die „Krisenheterotopien heute“ – und das heißt bereits gegen Ende der 1960er Jahre – „im Verschwinden begriffen“ (Foucault 2015: 322) seien. Gegenwärtig dominiere vielmehr die ‚Abweichungsheterotopie‘, womit ein Ort gemeint ist, an dem Menschen mit einem gesellschaftlich devianten Verhalten untergebracht werden (vgl. Foucault 2015: 322). Zu solchen Orten zählt Foucault insbesondere Sanatorien, psychische Anstalten und Gefängnisse. Diese Beispiele verdeutlichen nochmals, dass die Zugänglichkeit von Heterotopien eingeschränkt ist: „Einen heterotopen Ort betritt man nicht wie eine Mühle. Entweder wird man dazu gezwungen wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren.“ (Foucault 2015: 325) Wird diese Grenze unfreiwillig passiert, gelangt der Delinquent in einen exklusiven Raum, in dem disziplinierende Machtregimes herrschen, wie Foucault in *Überwachen und Strafen* dargelegt hat (vgl. Foucault 1977). Wird sie dagegen freiwillig passiert, erfordert die Transgression eine rituelle Handlung.

Vor diesem Hintergrund können die verbotenen Räume als *Sonderformen* der Heterotopien begriffen werden: Denn sie entstehen zwar in Relation zu Normalräumen, aber ihre Differenzqualität gegenüber diesen Normalräumen ist für den Außenstehenden nicht bzw. noch nicht erkennbar. Die Verhüllung ihrer tatsächlichen Funktion ist das Resultat verschiedener Strategien der Tabuisierung. Das Unentdeckte der verbotenen Räume stimuliert wiederum die Imaginationskraft des Außenstehenden und kann sich als Motivation erweisen, das Meidungsgebot gezielt zu ignorieren. In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist dieser Typus des interdiktionalen Raums bislang nur in einzelwerkbezogenen Spezialbeiträgen aufgegriffen (vgl. Klika 2003: 207–220; Springer 2007/08: 95–108) und allein von Frank Lloyd und Catherine O’Brien in ihrem Sammelband *Secret Spaces, Forbidden Places* (Lloyd/O’Brien 2000) schlaglichtartig behandelt worden. Als Diskursfelder, die mit den verbotenen Räumen verknüpft sind, haben die Herausgeber die „Politics of Visibility“, die Ambivalenz von „Inclusion and Exclusion“ und die Bestimmung von „Bodies/Boundaries/Identities“ (Lloyd/O’Brien 2000: XV–XXII) ausgemacht. Diese Aspekte verweisen auf die Bandbreite eines kulturhistorischen Phänomens, das sich auf verschiedene konkrete und abstrakte Räume erstreckt: auf soziale Räume wie z. B. das Gefängnis oder das Bordell, auf geografische Räume wie z. B. hoheitlich geschützte Gebiete oder auf kognitive Räume wie z. B. traumatisch belastete Erinnerungsbereiche. Die Fokussierung auf literarisch und filmisch gestaltete ‚Angst-Räume‘ (Wolf 2013: 152–153) erlaubt es nun, solche verbotenen Räume in den Blick zu nehmen, die das Unheimliche evozieren,

indem sie die Protagonisten mit dem „Fremden oder Unvertrauten“ (Seiler 2013: 165) konfrontieren.

2 E.T.A. Hoffmann: *Das öde Haus* (1817)

In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das öde Haus* (1817), die aus dem Zyklus der *Nachstücke* stammt, wird das Motiv des Spukhauses aufgegriffen (vgl. Pollet 1995: 146–162; Meteling 2013: 623–636), das Sigmund Freud zu den „vielleicht stärksten Beispiel[en] von Unheimlichkeit“ (Freud 2000: IV, 264) gezählt hat. Hoffmann, den der Anblick eines verschlossenen Hauses in der Straße ‚Unter den Linden‘ dazu angeregt hatte, ein literarisches Spukhaus zu entwerfen (vgl. Hoffmann 1985/2004: III, 1003) weist diese Entdeckung seinem Ich-Erzähler Theodor zu:

Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach. Denkt euch ein niedriges, vier Fenster breites, von zwei hohen schönen Gebäuden eingeklemmtes Haus, dessen Stock über dem Erdgeschoß nur wenig über die Fenster im Erdgeschoß des nachbarlichen Hauses hervorragt, dessen schlecht verwahrtes Dach, dessen zum Teil mit Papier verklebte Fenster, dessen farblose Mauern von gänzlicher Verwahrlosung des Eigentümers zeugen. (Hoffmann 1985/2004: III, 166)

Das beobachtete Haus wird in doppelter Weise als heterotop ausgewiesen: Zum einen kontrastiert sein mangelhafter Erhaltungszustand mit der Ansehnlichkeit der umstehenden Gebäude. Zum anderen scheint das Haus im Unterschied zu den übrigen Bauten vollkommen menschenleer zu sein, wie Theodor begrätfigt: „Ich wurde überzeugt, daß dieses Haus ganz unbewohnt sein müsse, da ich *niemals, niemals* [...] auch nur die Spur eines menschlichen Wesens darin wahrnahm.“ (Hoffmann 1985/2004: III, 166; Hervorhebung von mir, NI) Mit der *geninatio* „*niemals, niemals*“ akzentuiert Theodor den normabweichenden Zustand des Hauses, trotz der zentralen Lage offenbar unbewohnt zu sein. Während er deshalb „verwunderliche Gedanken“ über potentielle Ursachen für den Leerstand entwickelt, erläutert ihm bald ein Graf P., dass das verlassene Gebäude nur als ein Lagerhaus für die angrenzende Konditorei diene (vgl. Sittig 2011: 231–248). Doch Theodor gibt sich mit dieser „prosaischen Aufklärung“ nicht zufrieden und stellt vielmehr Spekulationen über das verlassene Haus an, bis seine Einbildungskraft schließlich „allerlei seltsame Gebilde“ (Hoffmann 1985/2004: III, 167–168) hervorbringt.

Als er eines Tages eine weibliche Hand am letzten der Fenster entdeckt, versucht er umso entschlossener, das Geheimnis des öden Hauses zu ergründen. Der daraufhin befragte Konditor teilt überraschenderweise mit, dass ihm das Haus gar nicht gehöre, dass es im Besitz der Gräfin von S. sei und dass sich ein misanthroper Hausverwalter darin aufhalte. Wie er außerdem ergänzt, „soll es in dem öden Gebäude häßlich spuken“ (Hoffmann 1985/2004: III, 170). Mit dieser Zuschreibung weist der Konditor das verlassene Haus zumindest indirekt als ein verbotenes aus. Denn wie etwa das nahezu zeitgleich von Wilhelm Grimm publizierte *Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen* (1818) anschaulich belegt, werden Orte, an denen es spukt, von lebensbedrohlichen Wesen bevölkert. Bei Hoffmann wird zwar kein explizites Zutrittsverbot ausgesprochen, aber der Hinweis auf den Typus des Spukhauses sowie die Ausstattung des Gebäudes mit einer Wächterfigur lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass es sich bei dem öden Haus um einen verbotenen Raum handelt. Aufgrund der mangelnden Begehbarkeit erweist es sich für Theodor nicht nur als Imaginationsgenerator, sondern erregt auch seine ‚Angstlust‘. Zunächst spekuliert er über den Hausverwalter: „Der Alte wurde mir zum fatalen Hexenmeister, zum verdammten Zauberkerl, der vielleicht ganz unabhängig von der Gräflich S-schen Familie geworden, nun auf seine eigne Hand in dem verödeten Hause Unheilbringendes Wesen trieb.“ (Hoffmann 1985/2004: III, 174).

Theodors wachsende Neugier führt ihn bald zum dortigen Hausverwalter, der ihm jedoch versichert, dass es in dem öden Haus keineswegs spuke. Am Folgetag scheint sich aber genau dieser Effekt einzustellen, als Theodor in einem Fenster eine Mädchengestalt erblickt, deren Antlitz ihm zuvor im Traum erschien war. Ihr irritierender Blick verursacht eine Art ‚Liebesverzauberung‘, die Theodor in einer Selbstdiagnose schließlich als „fixen Wahnsinn []“ (Hoffmann 1985/2004: III, 181) identifiziert, nachdem er Johann Christian Reils medizinische Abhandlung über die Geisteszerrüttungen gelesen hat (vgl. Trautmann 2014, 11–14). Theodor schließt daraus, dass er sich selbst unausweichlich auf „dem Wege zum Tollhause“ (Hoffmann 1985/2004: III, 181) befindet. Geschickt bereitet Hoffmann mit diesem beiläufigen Hinweis die spätere Identifikation des öden Hauses vor: Denn als es Theodor gelungen ist, den Hausverwalter zu überlisten und Zutritt zu dem Gebäude zu erhalten, begegnet er darin der wahnsinnigen Gräfin von S., die sich als Tante des dort erblickten Mädchens entpuppt. Daraufhin resümiert er, dass „ihr Auftritt im öden Gebäude wie das unvermutive Hineingeraten in ein Tollhaus“ (Hoffmann 1985/2004: III, 190) anmutete. Theodor erkennt, dass die Funktion des verbotenen Hauses darin besteht, die Gräfin mit ihrem normabweichenden Verhalten in einem heterotopen Existenzraum einzuschließen. In ähnlicher Weise hatte schon der von Hoffmann zitierte Reil

über den Umgang mit geistig Erkrankten geschrieben: „Wir sperren diese unglücklichen Geschöpfe gleich Verbrechern in Tollkoben, ausgestorbene Gefängnisse, neben den Schlupflöchern der Eulen in öde Klüfte über den Stadtthoren, oder in die feuchten Kellergeschosse der Zuchthäuser ein“ (Reil 1803: 14). Die Aufzählung dieser Exklusionsräume veranschaulicht die gesellschaftliche Abwehr des devianten Menschen, der im 19. Jahrhundert verstärkt im Typus des sogenannten ‚Sittenmonsters‘ in Erscheinung tritt. Angemerkt sei, dass Foucault diese Entwicklung in seiner Diskursgeschichte der *Anormalen* nachgezeichnet hat und dabei mehrfach auf den Fall einer wahnsinnigen Frau aus Schlettstadt eingeht, der sich im Jahr 1817 ereignet hat (vgl. Foucault 2013: 138) – und damit genau im Publikationsjahr von Hoffmanns Erzählung *Das öde Haus*.

3 Arthur Schnitzler: *Traumnovelle* (1925/26)

Die Funktion, deviante menschliche Verhaltensweisen zu verbergen, kennzeichnet auch die verbotenen Räume in Arthur Schnitzlers *Traumnovelle* (1925/26). W. G. Sebalds Einschätzung zufolge habe Schnitzler mit diesem Text nichts weniger beabsichtigt, als „dem Funktionalismus der Perversion auf die Spur zu kommen“ (Sebald 2012: 42). Tatsächlich setzt diese ‚Spurensuche‘ vergleichsweise harmlos ein, beginnen sich doch die Ehepartner Fridolin und Albertine zunächst nur über den am Vortag besuchten Ball auszutauschen. Doch schon bald verändert sich der Charakter ihrer Unterhaltung:

[...] aus dem leichten Geplauder über die nichtigen Abenteuer der verflossenen Nacht gerieten sie in ein ernsteres Gespräch über jene verborgenen, kaum gehaunten Wünsche, die auch in die klarste und reinste Seele trübe und gefährliche Wirbel zu reißen vermögen, und sie redeten von den geheimen Bezirken, nach denen sie kaum Sehnsucht verspürten und wohin der unfaßbare Wind des Schicksals sie doch einmal, und wär's auch nur im Traum, verschlagen könnte. (Schnitzler 1994: 9)

Es fällt auf, dass die Themenbereiche, zu denen die Partner im Verlauf ihres intimen Gesprächs vordringen, dezidiert raummetaphorisch als ‚geheime Bezirke‘ qualifiziert werden. Zwar sind damit noch keine explizit verbotenen, aber immerhin verborgene mentale Räume benannt, in die sich Fridolin und Albertine wechselseitig hineinführen. Als sie ihm gesteht, sich im Verlauf des letzten Urlaubs in einen jungen Dänen verliebt zu haben, beichtet er ihr, sich beinahe zeitgleich einem 15jährigen Mädchen angenähert zu haben. Diese narrative Parallelführung kontrastiert jedoch mit der internen Fokalisierung Fridolins,

die ab dem zweiten Kapitel der *Traumnovelle* vorherrscht (vgl. Scheffel 2014: 229). Aufgrund dieser Anlage bleibt es offen, ob und inwieweit sein Bekenntnis bei Albertine nachwirkt. Bei Fridolin hingegen kommen nicht nur „Bitterkeit“ und „dumpfer Groll“ zum Vorschein, sobald er an Albertines jungen Dänen denkt, sondern auch drastische Vernichtungsphantasien (Schnitzler 1994: 19, 23). Angesichts dieser Vorgänge wird zu Beginn des vierten Kapitels resümiert: „seit dem Abendgespräch mit Albertine rückte er immer weiter fort aus dem gewohnten Bezirk seines Daseins in irgendeine andere, ferne, fremde Welt“ (Schnitzler 1994: 27). Bezeichnend an dieser Selbstreflexion ist die erneute Verwendung der Raummetapher des ‚Bezirks‘, so dass sich vorläufig festhalten lässt: Das Eintreten in die ‚geheimen Bezirke‘ außeralltäglicher Vorstellungen führt zum Austreten aus dem ‚gewohnten Bezirk‘ des alltäglichen Lebens.

Diese Transgression bahnt sich an, als Fridolin seinem alten Studienfreund namens ‚Nachtigall‘ begegnet, der ihm andeutungsweise von seiner Tätigkeit berichtet, zur Nachtzeit in Privathäusern Klavier zu spielen. Dass es sich dabei zweifellos um geheimnisvolle Orte handeln muss, belegt Nachtigalls rhetorisches Changieren zwischen Mitteilen und Verschweigen. Dennoch geht aus seinen Worten hervor, dass man eine ‚Parole‘ benötigt, um Zutritt zu diesen Häusern zu erlangen, dass dort alle Gäste maskiert und kostümiert sind, um ihre Identität zu schützen, und dass jedes unbefugte Eindringen in diese Gesellschaft streng sanktioniert wird. Damit erweist sich das Privathaus, in dem er noch auftreten soll, als ein verbotener Ort. Mit dem Hinweis auf die dort anwesenden „nackten Frauenzimmer“ (Schnitzler 1994: 33) wird zugleich nahegelegt, dass es sich offenbar um ein Refugium handelt, das für die Realisierung exklusiver sexueller Fantasien reserviert ist. Von diesem verbotenen Ort zugleich abgeschreckt und fasziniert, folgt Fridolin seinem Freund, nachdem er sich selbst Maske und Kostüm besorgt hat. In dieser Ambivalenz von Abstoßung und Anziehung manifestiert sich Fridolins ‚Angstlust‘.

Seine latente Furcht hat ihre Ursache in dem Unheimlichen, das von der Geheimgesellschaft und ihrem abgeschotteten Handlungsräum ausgeht. Dabei lässt sich feststellen, dass Schnitzler verschiedene Impulsmomente des Unheimlichen aufgreift, die Sigmund Freud in seiner sechs Jahre zuvor erschienenen Schrift über *Das Unheimliche* (1919) erläutert hatte. Darin äußert sich Freud beispielsweise über die Wirkung des Zufalls: „An einer anderen Reihe von Erfahrungen erkennen wir [...] mühelos, daß es nur das Moment der unbeabsichtigten Wiederholung ist, welches das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt, wo wir sonst nur von ‚Zufall‘ gesprochen hätten.“ (Freud 2000: IV, 260) Bei Schnitzler tritt ein solcher ‚Zufall‘ genau dann zutage, als Fridolin von Nachtigall die Parole für

das Privathaus mitgeteilt bekommt. Sie lautet „Dänemark“ (Schnitzler 1994: 38) und verweist nicht nur auf den gemeinsamen Urlaub mit Albertine, sondern auch auf die wechselseitigen Geständnisse des Ehepaars. An anderer Stelle seiner Schrift macht Freud darauf aufmerksam, dass sich das Unheimliche vor allem dann „oft und leicht [...] [herausbilde], wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird“ (Freud 2000: IV, 267). Dieses Überspielen der Realitätsgrenze korrespondiert nicht nur mit der Grundstruktur der *Traumnovelle*, sondern auch mit dem Zustand, in den Fridolin im Inneren des verbotenen Hauses gerät. Denn das wachsende Gefühl der Unwirklichkeit führt dazu, dass er schließlich meint, sich „wie [...] im Traume“ (Schnitzler 1994: 44) wahrzunehmen.

Dass es sich bei dem Privathaus tatsächlich um einen Angstraum handelt, erläutert die schöne Unbekannte, der Fridolin dort begegnet und zu der er sich sofort hingezogen fühlt. Nachdem sie bemerkt hat, dass er sich unbefugt Zutritt zu der Geheimgesellschaft verschafft hat, führt sie ihm die Gefahr vor Augen, in die er sich begeben hat. Doch selbst ihre Warnung, dass eine Angehörige dieser Gesellschaft erst kürzlich Suizid begangen habe, registriert er nur beiläufig. Konsequent weigert sich Fridolin, den verbotenen Raum als Angstraum anzuerkennen. Vielmehr nimmt er eine heroische Pose ein und beabsichtigt, den Abend mit einem „edeln Akkord“ (Schnitzler 1994: 46) zu beschließen. Allerdings scheitert Fridolins erhoffte Befreiung der Unbekannten: Während sie sich für ihn ‚opfert‘, wird er aus dem Privathaus gejagt.

Obwohl es Fridolin gelingt, den verbotenen Raum zu betreten und wieder zu verlassen, bleiben ihm die Regeln und Rituale der dortigen Geheimgesellschaft vollkommen fremd. Zugleich wird ihm bewusst, dass er durch seine Neugier etwas provoziert hat, dessen Folgen er nicht abzusehen vermag. So weiß er weder, warum sich die Unbekannte für ihn geopfert hat, noch kann er sich erklären, was diese Opferung überhaupt bedeutet. Folglich versucht er, die nächtlichen Erlebnisse zu rationalisieren und ihnen damit das Unheimliche zu nehmen: Die Mitglieder der Geheimgesellschaft werden zu „Narren“ bzw. „Wüstlingen“ degradiert, und das Opferritual wird zu einer „Faschingskomödie“ bzw. „Mummerei“ reduziert (Schnitzler 1994: 46, 48). Damit scheint Fridolin jene Souveränität zurückzugewinnen, über die – so Freud – ein weltgewandter Mensch im Umgang mit unheimlichen Phänomenen verfüge: „Je besser ein Mensch in der Umwelt orientiert ist, desto weniger leicht wird er von den Dingen oder Vorfällen in ihr den Eindruck der Unheimlichkeit empfangen.“ (Freud 2000: IV, 244–245).

Doch Fridolins weiterhin bestehender Gedanke, die schöne Unbekannte finden und retten zu müssen, zeigt, wie sehr ihn die Begegnung im verbotenen

Haus destabilisiert hat. Nachdem er selbst in der Pathologie erfolglos nach ihr gesucht hat, kehrt er schließlich zu seiner Gattin zurück, um ihr seine nächtlichen Erlebnisse zu gestehen. Seine plötzliche Offenbarung bildet das Pendant zu Albertines Traum, mit dem sie ihm Einblick in die ‚geheimen Bezirke‘ ihrer Triebnatur geboten hatte. Oder um es mit Maurice Maeterlinck zu formulieren: Am Ende der *Traumnovelle* haben sich beide Figuren Zugang zu den ‚Blaubart-Zimmern ihrer Seele‘ (Maeterlinck 1890: 61) gewährt.

4 Mikael Håfström: *Zimmer 1408* (USA 2007)

Ende des 19. Jahrhunderts berichtete die *Chicago Tribune* unter dem Titel *Modern Bluebeard* über ein Hotel mit dem Namen *The Castle*, das der Besitzer mit einem Labyrinth aus zahlreichen geheimen Räumen ausgestattet und in eine „riesige Mordmaschine“ (Binotto 2013: 9) umfunktioniert hatte. Die damit verbundene Vorstellung eines Gebäudes, das über eigenständige Handlungsqualitäten verfügt und das „sieht [...], frisst und verdaut“ (Seeflen/Jung 2006: 539), hat in den *haunted houses* des Horrorkinos längst Gestalt gewonnen (vgl. Heger 2010: 24–39). In diese Tradition gehört auch der Mystery-Thriller *Zimmer 1408* (2007) des schwedischen Regisseurs Mikael Håfström, in dem es ein verbotener Raum ist, der selbst zu einem autonomen Akteur avanciert. Im Mittelpunkt steht jedoch zunächst der von John Cusack gespielte Schriftsteller Mike Enslin, der als „Meister des Okkulten“ (Håfström 2007: TC 00:05:10) eingeführt wird, der aber mit seinen Büchern über paranormale Phänomene eher mäßig erfolgreich ist. Sein aktuelles Werk, das als „Survival Guide“ (Håfström 2007: TC 00:05:55) ausgewiesen ist, handelt von zehn „Haunted Hotels“, in denen es jedoch – wie Enslin selbst empirisch nachgewiesen hat – keineswegs spukt. Kurz darauf erhält er eine anonyme Postkarte, die auf der Frontseite das New Yorker *Dolphin Hotel* zeigt und auf der Rückseite die schlichte Warnung enthält: „Don’t Enter 1408“ (Abb. 1):



Abb. 1: Anonyme Postkarte mit der Warnung „Don’t Enter 1408“

Nachdem der Hotelmanager sich telefonisch geweigert hat, ihm das Zimmer zu vermieten, und er herausgefunden hat, dass in diesem Zimmer zahlreiche Selbstmorde verübt wurden, will er das *Dolphin* unbedingt aufsuchen. Gerade diese Auskunft stachelt seinen Forscherdrang an und macht seine ‚Angstlust‘ rege. Doch der Hotelmanager versucht vehement, Enslin von seinem Vorhaben abzubringen, indem er darauf hinweist, dass es noch niemandem gelungen sei, sich mehr als eine Stunde in diesem Zimmer aufzuhalten. Vielmehr seien dort bereits 56 Personen gestorben, weshalb er es ‚untersagt‘ (Häfström 2007: TC 00:17:52) habe, darin jemals wieder einen Gast unterzubringen. Mit dieser ausdrücklichen Interdiktion wird das Hotelzimmer explizit als verbotener Raum ausgewiesen. Außerdem versucht der Hotelmanager, Enslin über die Natur von Zimmer 1408 aufzuklären: Ihn erwarte dort kein Phantom und auch kein Gegeist, sondern vielmehr „ein verdammt mieses Zimmer“ (Häfström 2007: TC 00:23:02). Mit dieser Aussage wird der verbotene Raum schon andeutungsweise zu einer autonomen Handlungsinstanz aufgewertet.

Auch wenn der trotz aller Warnung erfolgte Eintritt in das Hotelzimmer aufgrund der Hell-Dunkel-Kontraste zunächst bedrohlich erscheint, wirkt die Innenausstattung derart konventionell, dass Enslin eine berühmte Formulierung Hannah Arendts trivialisiert und von der „Banalität des Bösen“ (Häfström 2007: TC 00:29:40) spricht. Nach kleineren merkwürdigen Vorfällen zeigt der Radio-wecker plötzlich einen Countdown von sechzig Minuten (Abb. 2), der die Erwartung weckt, Enslin müsse nur eine volle Stunde in dem verbotenen Raum ausharren, um dessen Bann zu brechen.



Abb. 2: Radiowecker, der einen Countdown von sechzig Minuten zeigt

Mit dem Start des Countdowns wird er zunehmend mit seinen Ängsten konfrontiert, die in der Gestalt seines dementen Vaters oder seiner verstorbenen Tochter sichtbar werden und die sich als Wiederkehr von psychischen Verdrängungen lesen lassen. Nach seiner anfangs demonstrativ zur Schau gestellten Überlegenheit beginnt Enslin allmählich zu realisieren, in welche Gefahr er sich begeben hat.

Aufgrund seiner wachsenden Konfusion versucht er vergeblich, aus Zimmer 1408 zu entkommen. Mit einem Blick aus dem Türspion muss Enslin erkennen (Abb. 3), in einem heterotopen Angstraum gefangen zu sein.



Abb. 3: Blick aus dem Türspion

Nachdem das Hotelzimmer schließlich durch ein auslaufendes Seegemälde überflutet worden und er in den Wassermassen versunken ist, erwacht Enslin in einem Krankenhaus in Los Angeles und erfährt, nur einen Surfunfall gehabt zu haben. Die vergangenen Erlebnisse erscheinen ihm wie ein „schrecklicher Traum“ (Håfström 2007: TC 01:21:08), den er sofort in Form eines neuen Buches

festhält. Als er aber das Manuskript zum Postamt bringt, beginnen die dortigen Bauarbeiter, eine Wand von Zimmer 1408 freizulegen, auf der die Anweisung zum Vorschein kommt „Burn me alive“ (Abb. 4):



Abb. 4: Wand von Zimmer 1408 mit der Anweisung „Burn me alive“

Enslin erkennt, dass es nur eine Illusion gewesen ist, dem verbotenen Raum entkommen zu sein. Mit letztem Bewusstsein nimmt er schließlich wahr, wie der Countdown sein Ende erreicht. Kurz darauf erwacht er in dem wieder in seinen Ursprungszustand zurückversetzten Hotelzimmer, schaut auf den Radiowecker und sieht, dass der Countdown erneut von vorn beginnt.

Hatte der Türspion die Heterotopie des verbotenen Raumes angezeigt, kennzeichnet der Radiowecker mit dem sich wiederholenden Countdown dessen Heterochronie. Enslin muss einsehen, in einer sechzigminütigen Zeitschleife gefangen zu sein, die sich so oft wiederholen wird, bis er die Zwangswiederholung mit einem Selbstmord durchbricht. Angesichts der gefährlichen Handlungsmacht dieses Zimmers, das ihn als autonomer Akteur zu vernichten versucht, entschließt sich Enslin, es mit einem Feuer endgültig zu zerstören. Im Gegensatz zu dem verbrennenden Raum wird er im letzten Moment aus den Flammen gerettet. Auch wenn sein Erkenntnisinteresse letztlich nicht gestillt ist, wird sein Erkenntnisdrang belohnt: Aus der lebensgefährlichen Konfrontation mit dem verbotenen Zimmer 1408 geht Enslin als der Überlebende hervor. Dass jedoch Håfström mit diesem Ausgang nicht gänzlich zufrieden gewesen ist, belegt der *Director's Cut*, der ein alternatives Ende bietet. In dieser Fassung wird Enslin nicht aus den Flammen gerettet und bleibt dem zwar abgebrannten, aber nach wie vor handlungsmächtigen Zimmer als schattenhafte Figur dauerhaft ausgeliefert.

5 Fazit

Wie die dargebotenen Beispiele gezeigt haben, sind verbotene Räume strukturell dadurch gekennzeichnet, semantisch unterbestimmt zu sein. Im Regelfall weiß der Außenstehende weder, warum der Zugang zu ihnen eingeschränkt ist, noch ist ihm bekannt, was sie vor ihm verbergen. Aufgrund dieser inhaltlichen Offenheit können die verbotenen Räume als idealtypische Ausformungen der Heterotopie qualifiziert werden, denn sie fordern den Außenstehenden heraus, sie mit hypothetischen Annahmen über ihre Beschaffenheit und Bedeutung als ‚lokalisierte Utopien‘ (Foucault 2017: 10) fassbar zu machen.

Darüber hinaus setzt das Verbot, konkrete Räume zu betreten, einen expliziten Akt der Tabuisierung voraus. Derjenige, der ein solches Verbot verhängt, ist sich bewusst, dass in dem separierten Raum etwas verborgen wird, das von den geltenden Moral- oder Wertvorstellungen abweicht. Um das private Refugium vor Unbefugten zu schützen, werden nicht nur ausdrückliche Verbote formuliert, sondern auch drastische Konsequenzen im Falle ihrer Übertretung angedroht. Aufgrund dieses Gefahrenpotentials können die durch Interdiktio-nen abgeschirmten Orte wiederholt zu Angsträumen avancieren.

Weil sie das Fremde und Unvertraute beherbergen, wirken die verbotenen Räume geheimnisvoll und unheimlich. Solche „Atmosphären des Grauens“ (Seiler 2013: 169) bilden sich heraus, wenn zumindest die Erwartung entsteht, dass an jenen Orten etwas Unerwartetes oder Unerklärbares vorzufinden sei. Aufgrund dieser Angst vor dem Ungewissen werden die verbotenen Räume als Orte der Angstprojektion kenntlich. Gleichzeitig ist die von den Außenstehenden empfundene Angst – die freilich die Angst vor dem Zutrittsverbot einschließt – nie so stark, dass diese Räume gemieden würden. Denn die ‚Angstlust‘ der Protagonisten erweist sich geradezu als ein impulsgebendes Spannungsmoment: Die Überwindung der Angst vor dem Verbotenen mündet in eine epistemische Exploration. Bei Hoffmann entwickelt Theodor zwar die Vorstellung von einem unheimlichen Spukhaus, entdeckt aber dank seiner Neugier, dass sich seine phantastischen Einbildungen auf das devante Verhalten einer psychisch erkrankten Gräfin zurückführen lassen. Bei Schnitzler wird Fridolin zwar mit den Machenschaften einer unheimlichen Geheimgesellschaft konfrontiert, vermag es aber nicht, die mutmaßlich kriminellen Aktivitäten dieses Zirkels aufzudecken. Und bei Håfström will Mike Enslin zwar die Funktionsweise des unheimlichen Zimmers 1408 offenlegen, wird aber letztlich von dessenrätselhafter Handlungsmacht überwältigt. In jedem dieser Beispiele kann sich die unterschiedlich stark ausgeprägte ‚Angstlust‘ der Protagonisten auch auf die Rezipienten übertragen, die unmittelbar verfolgen, wie versucht wird, das je-

weilige Geheimnis der zugleich angst- und lustbesetzten Räume zu lüften. Möglicherweise vermag die Wirkung des Mediums Film diese Erfahrung gegenüber dem Medium der Literatur noch zu intensivieren, da die Rezipienten beim „Begreifen der Angst der Anderen [...] selber von Angst ergriffen“ (Bronfen 2013: 253) sind.

Filmverzeichnis

Zimmer 1408 [Original: 1408]. Regie: Mikael Håfström. USA 2007.

Literatur

Quellen

- Grimm, Jakob & Wilhelm Grimm (Hrsg.) (1812/15): *Kinder- und Hausmärchen*. 2 Bde. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Hoffmann, E.T.A. (1985/2004): *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Ursula Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker.
- [Maeterlinck, Maurice] (23. Februar 1890): Confession de Poète. *L'Art Moderne* 8, 60–62.
- Perrault, Charles (2012): Blaubart. Ders.: *Sämtliche Märchen*. Übersetzung und Nachwort von Doris Distelmaier-Haas, 74–81. Stuttgart: Reclam.
- [Reil, Johann Christian] (1803): *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*. Halle: Curtsche Buchhandlung.
- Schnitzler, Arthur (1994): *Traumnovelle*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Werner, Friedrich Ludwig Zacharias (1789): Der Schlüssel. Erzählung in zwei Gesängen. Ders.: *Gedichte*, 20–50. Königsberg: Hartungsche Buchhandlung.

Sekundärliteratur

- Balint, Michael (1972): *Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre* [1959]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Binotto, Johannes (2013): *TAT/ORT. Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Bronfen, Elisabeth (2013): Art. Angst im Film. In: Lars Koch (Hrsg.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 251–264. Stuttgart/Weimar: Metzler.

- Burwick, Roswitha (2012): „Man müsste ihn so lieben können, dass man für ihn sterben würde“. Emotionen im Märchen *Blaubart* und Arnims Bearbeitung in seinem Roman *Die Kroenewächter*. In: Antje Arnold & Walter Pape (Hrsg.), *Emotionen in der Romantik. Repräsentation, Ästhetik, Inszenierung. Salzburger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft*, 33–51. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Davies, Mererid Puw (2001): *The Tale of Bluebeard in German Literature. From the Eighteenth Century to the Present*. Oxford: Clarendon Press.
- Foucault, Michel (2017): Die Heterotopien [1966]. Ders.: *Die Heterotopien / Les héterotopies. Der utopische Körper / Le corps utopique*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert, 7–22. Berlin: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2015): Von anderen Räumen [1967]. [Übersetzt von Michael Bischoff.] In: Jörg Dünne & Stephan Günzel in Zusammenarbeit mit Hermann Doetsch und Roger Lüdeke (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagenexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, 317–327. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1977): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013): *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975). Aus dem Französischen von Michaela Ott und Konrad Honsel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frenzel, Elisabeth (1998): Art. *Blaubart*. Dies.: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 9., überarbeitete und erweiterte Auflage, 107–111. Stuttgart: Kröner.
- Freud, Sigmund (2000): Das Unheimliche [1919]. Ders.: *Studienausgabe*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards & James Strachey, IV, 241–274. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Heger, Christian (2010): Haunted Houses: Über Häuser im Horrorfilm. Ders.: *Im Schattenreich der Fiktionen. Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtlichen (Medien-)Moderne*, 24–39. München: Akademische Verlagsgemeinschaft.
- Klika, Dorle (2003): Erlaubte und verbotene Räume. Der erinnerte Raum in Autobiographien. In: Franz-Josef Jelich (Hrsg.), *Die pädagogische Gestaltung des Raums. Geschichte und Modernität*, 207–220. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Lloyd, Frank & O'Brien, Catherine (Hrsg.) (2000): *Secret Spaces, forbidden Places. Rethinking Culture*. New York: Berghahn Books.
- Meteling, Arno (2013): Der Schrecken anderer Räume. Zum literarischen Ausnahmezustand des Spukhauses. In: Nadja Elia-Borer u. a. (Hrsg.), *Heterotopien. Perspektiven der intermedialen Ästhetik*, 623–636. Bielefeld: transcript.
- Pollet, Jean-Jacques (1995): Maisons hantées: *Das öde Haus, Bulemanns Haus, Das unbewohnte Haus*. In: *Les songes de la raison. Mélanges offerts à Dominique lehl*, 146–162. Bern u. a.: Lang.
- Scheffel, Michael (2014): Art. *Traumnovelle* (1925/1926). In: Christoph Jürgensen, Wolfgang Lukas & Michael Scheffel (Hrsg.), *Schnitzler-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, 228–232. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Sebald, Winfried G. (2012): Das Schrecknis der Liebe. Zu Schnitzlers *Traumnovelle*. Ders.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, 38–77. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Seeßlen, Georg & Jung, Fernand (2006): *Horror. Geschichte und Mythologie des Horrorfilms*. Marburg: Schüren.

- Seiler, Sascha (2013): Art. Atmosphären. In: Lars Koch (Hrsg.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 165–174. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Sittig, Claudius (2011): Vom ‚Wunderlichen‘ in der Poesie. Wissbegierde und Einbildungskraft in E.T.A. Hoffmanns ‚Nachstück‘ *Das Öde Haus*. In: Barry Murnane & Andrew Cusack (Hrsg.), *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*, 231–248. München: Fink.
- Springer, Mirjam (2007/08): Verbotene Räume. Annette von Droste-Hülshoffs *Klänge aus dem Orient*. *Droste-Jahrbuch* 7, 95–108.
- Stiglegger, Marcus (2013): Art. Überschreitung. In: Lars Koch (Hrsg.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 217–225. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Szczepaniak, Monika (2005): *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Köln u. a.: Böhlau.
- Tatar, Maria (2004): *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and His Wives*. Princeton/N.J.: Princeton University Press.
- Tetzlaff, Stefan (2016): *Heterotopie als Textverfahren. Erzählter Raum in Romantik und Realismus*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Trautmann, Simon (2014): Der sechste Sinn der Literatur. Entwurf einer romantischen Wissenspoetik in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* (1817). *Focus on German Studies* 21, 1–23.
- Uther, Hans-Jörg (2008): Art. Blaubart. Ders.: *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*, 449–455. Berlin/New York: De Gruyter.
- Wolf, Burkhardt (2013): Art. Raum. In: Lars Koch (Hrsg.), *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 148–156. Stuttgart/Weimar: Metzler.