

Göteborgs Universitet  
Litteraturvetenskapliga Institutionen  
C-uppsats

Den tyska skräckromanens kännetecken –  
En jämförelse av mysteriestrukturerna i schauerromanen *Die Elixiere  
des Teufels* och den moderna skräckromanen *Das Eulentor*

VT 2008

Författare: Helena Herrlund

Handledare: Yvonne Leffler

# Innehållsförteckning

<b>INLEDNING</b> .....	<b>1</b>
SYFTE OCH FRÅGESTÄLLNING .....	2
METOD OCH MATERIAL .....	2
HUR UPPSATSEN BÖR LÄSAS .....	4
<b>VAD ÄR SKRÄCKLITTERATUR?</b> .....	<b>4</b>
<b>SCHAUERROMANEN KONTRA DEN GOTISKA ROMANEN – EN JÄMFÖRELSE</b> .....	<b>9</b>
<b>SKRÄCKBERÄTTELSENS UTVECKLING FRÅN ROMANTIKEN FRAM TILL IDAG</b> .....	<b>10</b>
<b>SAMBANDET MELLAN INTRIG OCH MYSTERIETS UPPBYGGNAD</b> .....	<b>12</b>
EXEMPEL 1, DAS EULENTOR.....	13
EXEMPEL 2, DIE ELIXIERE DES TEUFELS .....	16
<b>SPÄNNINGSSKAPANDE FRÅGOR</b> .....	<b>18</b>
<b>DEN NARRATIVA STRUKTURENS BETYDELSE FÖR MYSTERIET</b> .....	<b>22</b>
<b>SLUTDISKUSSION</b> .....	<b>24</b>
<b>KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING</b> .....	<b>26</b>

## Inledning

Människan har i alla tider fascinerats av det övernaturliga, oförklarliga och skrämmande. Spöken, gastar, varulvar och andra onda varelser har sedan urminnes tider varit en del av de berättelser som varit ämnade att såväl skrämja som roa dess åhörare eller läsare. Under romantiken fick denna typ av berättelser ett uppsving och mängder, åtminstone utifrån den tidens mått, av litteratur med inslag av det övernaturliga och skräckinjagande såg dagens ljus.<sup>1</sup> Det var också under romantiken som synen på vad som kunde skrivas och på vilka sätt detta kunde ske förändrades. Även om romantiken som epok i litteraturvetenskapliga sammanhang anses ha ägt rum under sent 1700-tal och fram till 1800-talets mitt återfinns många av de drag som gjorde den romantiska romanen så banbrytande i den litteratur som skrivs idag. Ett exempel på detta finner vi i det stora intresse för det mystiska och övernaturliga som finns i både de gotiska romaner som skrevs under romantiken och i de skräckromaner och fantasyberättelser som skrivs idag.

Att berättelser som behandlar övernaturliga och oförklarliga fenomen fascinerar, skrämmer och intresserar oss människor borde därmed stå tämligen klart. En relevant fråga att ställa sig i sammanhanget torde dock vara: Hur kommer det sig? Vid en snabb överblick av den tidigare forskning som finns inom området skräckromantik visar det sig också att denna fråga har intresserat en rad forskare. Det finns därmed mängder av mer eller mindre sannolika teorier om varför berättelser med skräckinjagande inslag lockar till sig läsare.<sup>2</sup>

En annan intressant fråga i sammanhanget berör vilket inflytande den typ av skräckroman som skrevs under romantiken har på den skräcklitteratur som skrivs idag. Forskarna tycks vara eniga om att den moderna skräckfiktionen främst har sitt ursprung i engelsk, fransk och tysk skräckromantik.<sup>3</sup> Dock tycks det som om den tidigare forskning som berör skräckromantiken främst fokuserar på den gotiska romanen. Den tyska skräckromantiken och schauerromanen får endast ringa uppmärksamhet. Detta trots att forskare på området menar att den tyska skräckromantiken har haft inflytande på den engelska, och tvärtom, och att dessa två inriktningar anses ha bidragit till att skräckromanen utvecklats till vad den är idag.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> David Punter: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, second edition, vol 1, The Gothic Tradition (London & New York, Longman 1996): s. 7.

<sup>2</sup> Däribland Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990) och Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000).

<sup>3</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 12.

<sup>4</sup> Yvonne Leffler: *I skräckens lustgård skräckromantik i svenska 1800-talsromaner (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21 Diss., Göteborg 1991): s. 15.*

## Syfte och frågeställning

De två frågor som nämnts ovan är dock allt för övergripande och generella för att vara möjliga att besvara i en C-uppsats. Av denna anledning har det varit nödvändigt att begränsa undersökningen till en mindre del av det övergripande problemet. Jag har valt att koncentrera mig på att utforska den tyska schauerromanen och dess påverkan på den moderna tyska skräckromanen. Undersökningens syfte är att försöka hitta gemensamma drag i två tyska skräckromaner för att på så sätt kunna utröna vad i den tyska skräcklitteraturen som skulle kunna ses som kvarlevor från schauerromanens dagar. Den fråga som förhoppningsvis kommer att bli möjlig att besvara under uppsatsens gång blir därmed: Vad har den moderna tyska skräckromanen för gemensamma drag med skräckromantikens schauerroman?

## Metod och material

På grund av tidsmässiga skäl har jag också varit tvungen att begränsa mig då det gäller det urval av texter som ska ligga till grund för undersökningen. Därför har jag valt att endast använda mig av en schauerroman från skräckromantiken och en nyligen utkommen tysk skräckroman. Det är naturligtvis långtifrån tillräckligt att endast använda två romaner för att försöka utröna hur utvecklingen av den tyska skräckromanen sett ut. Däremot är det möjligt att i en jämförelse mellan två romaner hitta drag i den moderna tyska skräcklitteraturen som är gemensamma med dem som finns i schauerromanen. Genom detta förfarande blir det således, trots ett relativt magert undersökningsmaterial, möjligt att hitta drag som dagens tyska skräckroman har gemensamt med schauerromanen.

Det exempel på schauerroman som använts i undersökningen är E. T. A. Hoffmans (1776-1822) roman *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Hrsg. von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callot's Manier* (1815-1816).<sup>5</sup> I boken får vi följa munken Medardus som, efter att ha druckit av ett elixir som sägas härstamma från djävulen själv, blir galen och begår en rad synder. På en resa på väg till Rom knuffar Medardus av misstag ner en greve för ett stup och antar sedan att denne har omkommit i fallet. Greven har dock överlevt och begår en rad brott i form av Medardus dubbelgångare. Medardus själv ikläder sig grevens kläder och tar på sig dennes roll som älskare till en baronessa. Efter att ha mördat baronessan, baronens son ur ett tidigare äktenskap och försökt

---

<sup>5</sup> Översatt till svenska blir titeln: *Djävvelselixiret. Kapucinermunken broder Medardus' efterlämnade papper*. Boken har översatts till svenska av Erik Brogren (1904): Bonnier, Stockholm, och Knut Stubendorff (1942): Tiden, Stockholm. För analyserna i denna uppsats har dock en tysk upplaga använts. I kommande hänvisningar till romanen förkortas titeln till *Die Elixiere des Teufels*.

våldta baronens dotter Aurelie. Medardus blir alltmer galen, men har tillfrisknat när han anländer till Rom och får förklaringen till sitt agerande. Att jag har valt denna roman beror på att den framstår som ett av de mest kända exemplen på schauerroman.

Den moderna tyskspråkiga skräckroman som jag har valt att använda som exempel i denna uppsats heter *Das Eulentor* (2008) och är skriven av Andreas Gruber (f. 1954).<sup>6</sup> *Das Eulentor* börjar med en misslyckad expedition på Spetsbergen. Strax innan bokens huvudkaraktär Alexander och hans närmaste man Hansen blir räddade hittar de ett mystiskt schakt som väcker deras nyfikenhet. Ett år senare är de tillbaka för att avslöja dess hemligheter. Detta visar sig vara lättare sagt än gjort och expeditionen behöver mer pengar och material för att fortsätta med sina undersökningar. Trots att de kommer allt djupare ner i schaktet, får de inga svar på sina frågor, istället upptäcker de allt fler tecken på att schaktet gör allt för att bevara sina hemligheter.

Metoden som kommer att användas för att finna de gemensamma drag som den moderna tyskspråkiga skräckromanen har med schauerromanen, riktar in sig på att analysera mysteriestrukturerna i de båda romanerna. För att få en så heltäckande bild av dessa som möjligt kommer jag att börja med att analysera intrigen med hjälp av Noël Carrolls 'complex discovery plot'.<sup>7</sup> Då jag inte anser att denna är tillräcklig för att ge en fullständig bild av hur berättelsernas mysterier byggs upp,<sup>8</sup> kommer jag att komplettera Carrolls modell genom att också utgå ifrån Yvonne Lefflers teori om den narrativa strukturens betydelse samt vikten av att använda sig av mikro- och makrofrågor för att bygga upp spänningen kring mysteriet.<sup>9</sup>

Vid en litteraturvetenskaplig undersökning är det naturligtvis mest fördelaktigt om man har tillgång till den ursprungliga utgåvan av det verk man vill analysera. Detta ställer till problem när man, som jag, är intresserad av utländska verk från romantiken. Inte nog med att originalutgåvor från romantiken är svåra att få tag i Sverige om det gäller svenska verk. När det gäller utländsk litteratur är det ännu svårare att få tag i dem. Det skulle därmed kräva alltför mycket tid att hitta en originalutgåva av *Die Elixiere des Teufels* för att detta skulle vara ett rimligt alternativ för min uppsats. Istället har jag använt mig av det nästbästa, d.v.s. en textkritisk utgåva med kommentarer. Den utgåva jag har använt mig av är utgiven av Deutscher Klassiker Verlag. I utgåvan har utgivarna försökt att så långt som möjligt bibehålla såväl det skrivsätt som det språk som Hoffmann använt. Vissa förändringar har dock gjorts,

---

<sup>6</sup> Boken finns ej översatt till svenska, men en direktöversättning av titeln skulle bli "Uggleporten".

<sup>7</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 99-108.

<sup>8</sup> Argument för att Carrolls modell inte är tillräcklig kommer att utvecklas i uppsatsens senare delar.

<sup>9</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 97-136.

bl.a. har användningen av grafemen th>t, ey>ei och mm>m standardiserats. Övriga förändringar i syntax har undvikits i så stor mån som möjligt och endast använts där en nutida läsare lätt skulle missförstå texten.<sup>10</sup> Då första utgåvan av *Das Eulentor* gavs ut i januari 2008 var det däremot inget problem att få tag i en förstautgåva av denna bok, därför har en sådan använts.

Citaten som är hämtade ur *Die Elixiere des Teufels* respektive *Das Eulentor* återges på tyska i texten. För den som föredrar att läsa citaten på svenska finns citaten översatta i den fotnot som finns i anslutning till varje enskilt citat.

## Hur uppsatsen bör läsas

De tre nästkommande avsnitten är tänkta att ge en överblick över skräckfiktions utveckling från romantiken och framåt. Den kommer att börja med en diskussion kring de olika definitioner av skräck som finns. Därefter kommer jag att ge en kortfattad beskrivning av vad som skiljer schauerromanen från den gotiska romanen. I avsnittet som specifikt behandlar skräckromanens utveckling från romantiken och framåt, diskuteras skräckromanens utveckling som helhet. I detta inkluderas därmed också en översikt över den gotiska romanens utveckling. Ovanstående avsnitt är tänkta att ge en nödvändig överblick över området skräckromantik och torde därför bidra till att underlätta läsningen av kommande avsnitt.

Efter överblicksavsnittet kommer analysen av mysteriestrukturerna i de båda romanerna påbörjas. Detta kommer att ske genom att andra forskares tillvägagångssätt för att utforska mysteriestrukturer presenteras. Deras metoder används sedan för att analysera mysteriestrukturerna i *Das Eulentor* och *Die Elixiere des Teufels*. Det sista avsnittet i analysen bör ses som en diskussion där jag sammanfattar de slutsatser angående vilka gemensamma drag som finns i de båda böckernas mysteriestrukturer.

## Vad är skräcklitteratur?

Frågan som ställs i rubriken kan tyckas banal. Efter en genomgång av den litteratur som finns på området, framstår dock definitionen av skräcklitteratur som mer komplex än vad den först verkade. Av denna anledning menar jag att det är viktigt för denna uppsats utveckling att föra

---

<sup>10</sup> För att se vilka ytterligare förändringar som har gjorts se: E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag 2007): s. 540ff.

en diskussion kring tre definitioner av skräcklitteratur och i slutändan också ta ställning till den definition som är bäst anpassad för denna uppsats.

Den första definitionen av skräck är den som Noël Carroll framför i sin bok *The philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Han menar att det som skiljer skräckberättelser från närliggande genrer så som t.ex. deckare och thrillers är att de har ett monster som är centralt för handlingen.

The object of suspense is a situation or an event; the object of horror is an entity, a monster. Moreover, the evaluative criteria brought to bear in these alternative art-emotions also differ. Of course, the type of situation which generates suspense in horror fiction will typically include a monster by whom the audience is art-horrified. But suspense can occur in other than horror contexts, where the evil at issue is not a monster.<sup>11</sup>

Denna definition är dock ytterst problematisk då den, p.g.a. kravet på att berättelsen ska innehålla ett monster, utesluter delar av den fiktion som annars brukar räknas till skräckgenren. Yvonne Leffler menar t.ex. att delar av den tyska skräckromantiken inte skulle kunna räknas som skräckfiktion om Carrolls definition används. Detta eftersom de övernaturliga ting som förekommer i dessa berättelser ses som naturliga i det sammanhang där de förekommer. Det innebär i sin tur att det som väcker avsky hos såväl romanens karaktärer som hos läsarna i många tyska schauerromaner inte är en vedervärdig och skräckinjagande varelse, ett monster.<sup>12</sup>

Carroll är dock, som nämnts ovan, väldigt tydlig med att det som ska stå i centrum i en skräckberättelse är själva monstret.<sup>13</sup> Den problematik som Leffler menar finns i hans definition, visar sig vid en läsning av den schauerroman som jag har valt att använda mig av i denna uppsats. I *Die Elixiere des Teufels* finns det ett monster i form av en variant av den vandrande juden,<sup>14</sup> nämligen Medardus farfars farfar, som p.g.a. att han som ung ingick ett förhållande med en kvinna som stod i förbund med djävulen, är dömd att vandra omkring på jorden och se hur hans avkomma begår nya synder (bl.a. genom incest) tills den dag då ätten dör ut. Det är dock tveksamt om det är denne man som skapar skräckkänslan hos läsaren. Därmed kan man, om man väljer att utgå från Carrolls definition, fråga sig om *Die Elixiere des Teufels* verkligen är en skräckroman. Visserligen är avsikten med berättelsen att väcka en

---

<sup>11</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 143.

<sup>12</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 18ff.

<sup>13</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 12-42.

<sup>14</sup> Den vandrande juden är en karaktär som ursprungligen är hämtad ur bibeln. Berättelsen handlar om juden Ahasverus, som efter att ha hindrat Jesus från att vila utanför dennes hus, tvingas att vandra på jorden till Domedagen.

skräckkänsla hos läsaren när denne läser romanen, men denna väcks snarare genom en kombination av de mystiska och övernaturliga händelser som drabbar Medardus och den avsky för munkens handlande som väcks såväl hos honom själv som hos läsaren. Det är också Medardus onda handlingar och det dåliga samvete han får som tillsammans med den förföljande dubbelgångaren som driver honom till vansinne.

I *Die Elixiere des Teufels* finns det således ett monster och även om det, genom sitt framträdande, driver Medardus till vansinne är det inte helt självklart att det är monstret som är den verkliga orsaken till den skräckkänsla läsaren upplever under läsningens gång. Av ovanstående skäl tycks därmed Carrolls definition av skräck vara alltför snäv för att den, åtminstone i detta sammanhang, ska kunna vara användbar i någon större utsträckning. Även Tzvetan Todorovs resonemang kring fantastikbegreppet, i vilket han även inkluderar skräckgenren, blir definitionen av den genre som han skapar alltför snäv. I *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* bildar han tre subgenrer 'the fantastic', 'the uncanny' och 'the marvellous'. För att en bok ska kunna tillhöra den genre som Todorov främst intresserar sig av, d.v.s. fantastikens genre, måste läsaren vackla mellan att det mysterium som beskrivs har en onaturlig eller en naturlig förklaring. Så fort det inte råder någon tvekan om vilket övergår berättelsen i någon av fantastikens gränsgenrer: 'the uncanny' eller 'the marvellous'.<sup>15</sup> Konsekvensen av detta blir att det som många skulle kalla skräckgenren delas mellan de tre genrer som Todorov presenterar. För det första placeras de skräckberättelser där det förr eller senare visar sig att alla de mystiska händelser som har inträffat i själva verket har en naturlig förklaring in i subgenren 'the uncanny'. Den mest kända representanten för denna typ av berättelse är troligtvis Ann Radcliffe.<sup>16</sup> I subgenren 'the marvellous' placeras de skräckberättelser som har en onaturlig förklaring till de mystiska händelserna. Förklaringen till de mystiska händelserna i *Die Elixiere des Teufels* respektive *Das Eulentor* får till exempel ett svar som inte är naturligt. Båda dessa verk skulle således hamna bland de verk som tillhör genren 'the marvellous'. Slutligen placeras de skräckberättelser där läsaren vid berättelsens slut fortfarande tvekar på om de mystiska händelserna har en naturlig eller en onaturlig förklaring. Då de skräckromaner jag tidigare har läst hamnar antingen i 'the uncanny' eller i 'the marvellous' har jag själv inget bra exempel på ett verk som kan hamna i denna kategori. Carroll menar dock att *The Haunting of Hill House*

---

<sup>15</sup> Tzvetan Todorov: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (Cornell University Press, Ithaca & New York 1975): s. 24f.

<sup>16</sup> *Ibid.*: s. 39.



av Shirley Jackson skulle kunna räknas till denna typ av berättelse.<sup>17</sup> Oavsett vilket, kvarstår problematiken med Todorovs resonemang: om berättelsernas genretillhörighet ska fastställas av om förklaringen till händelserna är naturlig eller inte, innebär det att det som alla skräckberättelser har gemensamt d.v.s. frambringandet av en skräckkänsla, ignoreras.

Låt oss därför gå vidare till en definition av skräck som dels tar hänsyn till att skräckkänslan är en del av skräckgenrens definition och dels inte fastnar vid att en skräckberättelse måste innehålla ett monster. Yvonne Leffler har i sin avhandling, *I skräckens lustgård – skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, utvecklat ett resonemang om vad som kännetecknar en skräckroman. En av de första sakerna som hon tar upp är att det som oftast förknippas med skräckromanen är dess ingredienser i form av gotiska byggnader, övernaturliga skeenden, stereotypa karaktärer och en spänningsskapande berättarteknik. Leffler menar dock att ingredienserna i sig inte är det som skapar skräckstämningen. Istället är det enligt henne hanteringen av ingredienserna i samverkan med berättelsens intrig och berättarteknik och den tänkta effekten på läsaren som är det viktiga.<sup>18</sup> I slutet av sitt resonemang ställer hon upp fem kriterier som måste uppfyllas för att en roman ska kunna räknas som skräckroman:

1. Intrig och komposition är baserad på mysteriet.
2. Berättartekniken är spänningsskapande och uppmanar till känslöengagemang.
3. Romanen ger läsaren en känslomässig upplevelse av mysterium/mystik.
4. Romanens tema faller under ett av skräckromanens grundteman.
5. Romanen utnyttjar skräckromanens genrekonventioner vad gäller person- och miljöteckning.<sup>19</sup>

Eftersom Leffler använder sig av de fem ovanstående punkterna för att definiera en roman som skräckroman blir hennes definition inte lika snäv som Carrolls. Även om det är tveksamt om *Die Elixiere des Teufels* innehåller ett monster i Carrolls bemärkelse, byggs såväl intrig som komposition upp genom att fokus ligger på mysteriet. Mysteriet i skräckromanen introduceras vanligen redan tidigt i romanen. I *Die Elixiere des Teufels* sker detta redan på första kapitlets andra sida, genom en mystisk pilgrims uppdykande. Mystiken stegras därefter genom diverse händelser som i slutet av boken knyts ihop och leder till mysteriets upplösning. Berättartekniken är ytterst spänningsskapande, då läsaren inte genast får reda på hur det ligger till, utan istället får vänta i ovisshet fram till den tidpunkt då Medardus eller den fiktive utgivaren väljer att lägga in informera denne om hur det ligger till. Detta bidrar också till

---

<sup>17</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 146.

<sup>18</sup> Yvonne Leffler: *I skräckens lustgård skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg 1991): s. 23.

<sup>19</sup> *Ibid.*: s. 38.

uppfyllandet av det tredje kriteriet. Mystiken är ständigt närvarande, till och med i slutet av berättelsen då en för munkarna mystisk man befinner sig på Medardus rum strax innan dennes död. Leffler menar att alla skräckromaner gestaltar människans maktlöshet inför ett möte medan något skrämmande men oundvikligt.<sup>20</sup> I *Die Elixiere des Teufels* gestaltas Medardus känsla av maktlöshet när han utlämnad åt sitt öde, tvingas inse att hans onda sida blir allt starkare medan den goda trängs undan allt mer. Även då det gäller det femte kriteriet hamnar boken inom ramarna för det som anses vara de typiska konventionerna för genren, d.v.s. det för skräckromanen typiska persongalleriet, miljöskildringarna och i viss mån deras anknytning till karaktärernas tillfälliga sinnesstämningar etc.<sup>21</sup>

På samma sätt går det att konstatera att också *Das Eulentor* går in i Lefflers definition av skräck. Även här byggs intrigen upp kring mysteriet och berättelsens komposition bidrar till mysteriets utveckling. Det verkliga mysteriet presenteras visserligen inte förrän cirka 50 sidor in i boken, men tecken på ett annalkande mysterium ges tidigt: t.ex. genom att huvudkaraktären Alexander antingen observerar eller hör en fjälluggla i samband med att någon av expeditionens deltagare omkommer. Berättartekniken bidrar till spänningsskapandet bl.a. genom att de frågor som ställs om schaktets existens inte får något svar. Även om undersökningen leder djupare och djupare står läsaren vid bokens slut med samma frågor som denne hade i dess inledning. Därmed är också mystiken ständigt närvarande under berättelsens gång. Också i *Das Eulentor* handlar temat om känslan av maktlöshet för det skrämmande men också oundvikliga. Även om Alexander genom sin egen äventyrlust sätter sig i den hotfulla situation som utforskningen av schaktet innebär, är han samtidigt rädd för det okända hot som lurar i det mörka djupet. Då det gäller miljö- och personbeskrivningar finns det, om än lika tydliga som i *Die Elixiere des Teufels*, saker som gör att de uppfyller de övriga konventioner som gäller för skräckromanen. Den miljöskildring som sker i samband med utforskningen av hålet är ett gott exempel på hur miljön har en skrämmande effekt på läsaren. Lefflers definition av skräckroman är således applicerbar på skräckromaner där monstret inte är det som frambringar skräckkänslan, något som underlättar analysen av de skräckromaner jag ska analysera i denna uppsats.

---

<sup>20</sup> Yvonne Leffler: *I skräckens lustgård skräckromantik i svenska 1800-talsromaner (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg 1991): s. 24.*

<sup>21</sup> *Ibid.*: s. 27-32.

## Schauerromanen kontra den gotiska romanen – en jämförelse

En viktig fråga som måste klargöras innan analysen av romanernas mysteriestrukturer påbörjas är vad som skiljer schauerromanen från den gotiska romanen. Detta eftersom en sådan kunskap är nödvändig för att kunna avgöra vilka drag som var typiska för schauerromanen. Båda inriktningarna var betydande under romantiken och båda anses, som tidigare nämnts, ha utgjort grunden för den moderna skräckberättelsen.<sup>22</sup>

Den engelska skräckromantiken byggde på ett intresse för det övernaturliga i samklang med den yttre miljön. Den gotiska romanen är därför fylld med sublima vyer. Handlingen utspelas exempelvis ofta i ett gotiskt slott, på en kyrkogård eller en annan mystisk plats. I den gotiska romanen är det främst dessa bilder som bidrar till skräckstämningen, även om det naturligtvis också krävs ett övernaturligt fenomen för att den riktiga skräckkänslan verkligen ska infinna sig.<sup>23</sup>

Det som skiljer den tyska skräckromantiken från den engelska är att det skrämmande centreras kring den handlande personen istället för kring berättelsens miljöskildringar. I schauerromanen blir därmed miljöskildringarna mindre viktiga än i dess engelska motsvarighet. Karaktärens handlingar, deras lidelse och kraft är det som är viktigt. Under den tidiga schauerromanens utveckling dominerades berättelserna främst av naturalistiskt beskrivna, blodiga och bestialiska mord- och dråpscener. Under den senare delen av schauerromanens utveckling ersattes detta dock genom att det mer hemlighetsfulla och mystiska och det övernaturliga fick en allt större betydelse även inom den tyska skräckromantiken.<sup>24</sup>

Einar Nylén menar att den tidiga utvecklingen av tysk skräckromantik inte influerades av engelsk och fransk skräckromantik i någon större utsträckning.<sup>25</sup> Dock stod varken den gotiska romanen eller schauerromanen utanför den andres påverkan. Nylén beskriver det som att de olika genrererna visserligen ursprungligen innehöll olika grunddrag som de behöll under tidens gång. Samtidigt inspirerades de tyska författarna i början av 1800-talet till att göra miljön till en viktigare ingrediens i sina verk medan engelsmännen å sin sida utvecklade karaktärerna.<sup>26</sup> Det innebär att det som här har skrivits som drag som är speciella för schauerromanen också kan finnas i den gotiska romanen men att detta i så fall kan ses som ett

---

<sup>22</sup> Yvonne Leffler: *I skräckens lustgård skräckromantik i svenska 1800-talsromaner* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg 1991): s. 15.

<sup>23</sup> Einar Nylén: *Skräckromantik studier i tysk och engelsk förromantik* (Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1924): s. 34ff.

<sup>24</sup> *Ibid.* s. 214.

<sup>25</sup> *Ibid.* s. 214.

<sup>26</sup> *Ibid.* s. 264.

tecken på påverkan av tysk skräckromantik och vice versa. I detta sammanhang kan det därför vara värt att nämna att *Die Elixiere des Teufels* kom ut 1815-1816 och skrevs därmed efter Matthew Lewis *The Monk* (1796). Då denna bok dels förekommer som referens i samband med att Medardus läser Aurelies brev till abbedissan och att det även finns andra likheter med Lewis bok torde det vara sannolikt att Hoffmann hämtat inspiration till sin bok från Lewis.<sup>27</sup>

Sammanfattningsvis kan konstateras att den främsta skillnaden mellan den gotiska romanen och schauerromanen är att den gotiska romanen till stor del bygger upp stämningen genom att fokusera på den yttre miljön medan schauerromanen istället fokuserar på att karaktärernas handlingar och utveckling.

### **Skräckberättelsens utveckling från romantiken fram till idag**

Den skräcklitteratur som skrivs och publiceras idag har vissa gemensamma drag med den skräcklitteratur som skrevs under romantiken, men naturligtvis har det också skett en utveckling som bidragit med att det finns skillnader mellan dåtida och nutida skräcklitteratur. För att kunna ge ett svar på frågan om vad i den nutida tyska skräckromanen som kan ses som ett inflytande från den tyska skräckromantiken är det därför nödvändigt att kort beskriva hur den generella, litterära utvecklingen har sett ut från romantiken och framåt. Det tycks dock inte finnas någon bra översikt över hur den tyska skräckgenren har utvecklats sedan romantiken. En möjlig förklaring till att så är fallet skulle kunna vara att den moderna skräckfiktionens hemland är USA.<sup>28</sup> I vilket fall som helst kommer den översikt som ges i detta avsnitt främst att baseras på engelskspråkig skräckfiktion. Jag menar likväl att översikten kan bidra med viktiga ledtrådar till hur den tyska skräcklitteraturen har förändrats, då texter inte existerar i ett vakuum, utan ständigt påverkas av andra texter.<sup>29</sup>

Som nämndes i inledningen, har den moderna skräcklitteraturen sitt ursprung i den gotiska romanen samt i dess tyska motsvarighet schauerromanen.<sup>30</sup> Ovan har också nämnts att skräckromantikens författare inte endast påverkades av sina landsmän. Bland de tydligaste exemplen hittar vi ovannämnda Matthew Lewis med *The Monk* som var starkt influerad av den tyska skräckromantiken och som i sin tur delvis inspirerade E. T. A. Hoffmann när han

---

<sup>27</sup> Som i sin tur har hämtat mycket inspiration från den tyska skräckromantiken. För mer information om detta förhållande mellan böckerna hänvisas läsaren till Nylén och då framför allt s. 220 och framåt.

<sup>28</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London Routledge 1990): s. 1.

<sup>29</sup> Se t.ex. Anders Olsson: "Intertextualitet, komparation och reception" i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red.: Staffan Bergsten (Lund, Studentlitteratur 2002): s. 51-79.

<sup>30</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London Routledge 1990): s. 4.

skrev *Die Elixiere des Teufels* tjugo år senare.<sup>31</sup> Andra exempel där tysk skräckromantik har haft ett visst inflytande på den engelskspråkiga skräcklitteraturen är i samband med skräckgenrens intåg i Amerika. David Punter nämner exempelvis att både Nathaniel Hawthorne och Edgar Allan Poe influerades av Hoffmanns skräckberättelser.<sup>32</sup>

Mycket av det som utgör den moderna skräckgenrens kärna fanns med redan i romantikens skräckromaner. Många av de skrämmande karaktärerna i genren såsom dubbelgångaren, den vandrande juden och vampyren finns både i moderna skräckberättelser och i berättelser från romantiken.<sup>33</sup>

Det har dock skett en utveckling inom skräckgenren. T.ex. har skräckgenren hittat ett nytt sätt att locka anhängare genom skräckfilmen.<sup>34</sup> Genom att skräcken har vunnit inträde på ny mark har genren utvecklats. Den komplexitet som fanns i många av de tidigare skräckromanerna har ersatts med en betydligt enklare struktur, anpassad för att underlätta en eventuell inspelning samt för att locka ungdomar. Eller som Leffler uttrycker det:

In fact, in the last thirty years of the twentieth century the horror novel has not just come closer to film in terms of narrative technique, but also increasingly been written for filming. Many contemporary American horror novels are aimed at a younger audience, as are today's horror films. In recent decades, the horror genre has increasingly become a teenage genre, although it does not restrict itself to teenagers in the leading roles.<sup>35</sup>

En annan del av skräckgenrens utveckling kan härledas till de förändringar som skett i världen. I sitt avslutande kapitel länkar Noël Carroll ihop 1900-talets viktigaste händelser med skräckgenrens utveckling. Det han vill visa med detta är att intresset för skräck tycks gå i vågor och att intresset ökar när tiderna är oroliga. De vågtoppar han menar att han har hittat under 1900-talet inträffade under 30-talet, 50-talet, 70-talet och den senaste från sent 80-tal och ett par år framåt. Under 50-talet ökade antalet filmer där monstren kunde härledas till det yttre kommunistiska hotet. Carroll försöker också förklara att det nuvarande intresset för skräckgenren har sitt ursprung i en ökande rädsla orsakad av det postmodernistiska samhället. Han menar att rädslan för det kulturella samhällets sönderfall har bidragit till att man

---

<sup>31</sup> David Punter: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, second edition, vol 1, The Gothic Tradition (London: Longman 1996): s.56f.

<sup>32</sup> Ibid.: s. 172.

<sup>33</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 41ff.

<sup>34</sup> David Punter: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, second edition, vol 2, The Gothic Tradition (London: Longman 1996): s. 96ff.

<sup>35</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 54.

återskapar de gamla monstren och en viss nostalgi, men också att en ny typ av monster som syftar till att utgöra ett hot mot den västerländska livsstilen.<sup>36</sup>

Efter denna genomgång av skräckgenrens utveckling, är det möjligt att konstatera att arvet från skräckromantiken lever vidare. De författare som skrev skräckromaner under romantiken lever på ett eller annat sätt kvar idag. De flesta människor känner till Edgar Allan Poe och Mary Shelley och känner till åtminstone något av de verk som skrevs under deras tid. Moderna skräckromansförfattare, däribland Andreas Gruber, påstår sig ha hämtat inspiration från skräckromantikens författare till sina egna verk.<sup>37</sup> De monster som var vanligt förekommande i romantikens skräckroman i även i dagens skräckromaner. Väl medveten om att man inte ska dra alltför stora kopplingar mellan vilka författare som sägs ha inspirerat andra, menar jag att det är ytterst viktigt att vara medveten om att dagens författare ofta har läst många av de tidigaste skräckromanerna och fått inspiration från dessa.

### **Sambandet mellan intrig och mysteriets uppbyggnad**

Om man utgår från det första av Lefflers fem kriterier över vad som definierar en skräckroman blir det relevant att undersöka hur skräckromanens intrig och komposition byggs upp kring mysteriet. Noël Carroll har utvecklat en metod för denna typ av analyser i samband med att han försöker hitta svaren på de frågor som ligger till grund för hans bok *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Frågorna gäller varför vi blir rädda för saker som vi vet inte existerar och hur det kommer sig att vi finner njutning av att bli skrämde. För att hans frågeställningar ska gå att besvara, menar han att den struktur som han letar efter bör vara så generell som möjligt.<sup>38</sup>

Den teori som han utvecklar väljer han att kalla för 'the complex discovery plot'. Den går ut på att skräckberättelsen delas in i fyra moment där karaktärerna förhåller sig på olika sätt till monstret. Det första momentet har Carroll valt att kalla för onset. Här byggs spänningen upp, mystiska saker börjar hända i karaktärernas närhet, men de vet inte vad som är orsaken till dessa. Detta upptäcker de när berättelsen går in i nästa fas, som Carroll kallar just för: discovery. Här upptäcker karaktären/erna att "monstret" ligger bakom det mystiska och skrämmande som har hänt dem. Under denna del av berättelsen är det dock ännu inte helt

---

<sup>36</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 208.

<sup>37</sup> Se t.ex. Andreas Gruber: *Das Eulentor* (Windeck, BLITZ-Verlag GmbH 2008): s. 316.

<sup>38</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 98.

fastställt att händelserna inte kan förklaras på naturlig väg och ofta ifrågasätts upptäckten av någon som har större auktoritet än upptäckarna. I nästa fas, som Carroll kallar för confirmation, fastställs det faktum att monstret existerar. Monstrets existens kan inte längre förnekas av de kritiker som tidigare motverkat upptäckarna. Nu börjar det hårda arbetet med att försöka fundera ut hur man ska förhindra att monstret vinner och berättelsen går därmed in i den sista fasen, nämligen konfrontationsfasen (confrontation). Under denna fas konfronterar karaktärerna monstret och kampen om segern utspelas.<sup>39</sup>

Även om Carrolls intriganalys bygger på att intrigen byggs upp med monstret i centrum är den användbar då det gäller att analysera en romans mysteriestruktur. 'The complex discovery plot' kan oftast klargöra basstrukturen kring mysteriet i berättelsen. Mysteriet byggs upp redan under onset och spänningen kan därefter bibehållas och stegras, då karaktärerna vid varje fasövergång ställs inför nya problem och svårigheter. *Das Eulentor* utgör, som det kommer att visa sig i kommande avsnitt, ett utmärkt exempel på hur intrigen byggs upp kring mysteriet i enlighet med the complex discovery plot.

### Exempel 1, *Das Eulentor*

Intrigen i *Das Eulentor* är ett typexempel på Carrolls 'the complex discovery plot'. Hela den första delen av boken kan räknas som en onsetfas, där mysteriet byggs upp med hjälp av huvudkaraktären Alexanders problem med att anpassa sig till det hårda livet på Arktis och kamrater som försvinner spårlöst. I bokens första kapitel befinner sig Alexander på ett skepp på väg till Spetsbergen, en av de öar som tillhör ögruppen Svalbard. Året är 1911 och Alexander är ledare för en expedition som ska göra en detaljerad karta över ön. Allt går dock inte som planerat. Expeditionens fem deltagare överraskas av en kraftig storm och en oerhörd kyla. Efter fem dagar dör den första personen i skörbjugg. Expeditionen fortsätter och deltagarna klättrar upp på en isplatå för att fortsätta den mödosamma färden. Plötsligt ger isen vika, de förlorar en tredjedels packning och en släde med hund. Dessutom skadas en av deltagarna så allvarligt att man tvingas slå läger för natten. Under natten blåser det åter upp

---

<sup>39</sup> Ibid.: s. s. 99ff. Det kan vara värt att tillägga att Carroll är medveten om att alla skräckberättelser inte handlar om att upptäcka monstret. Därför har han också utvecklat en teori för de skräckberättelser, som t.ex. Frankenstein, där berättelsen istället handlar om att monstret skapas av en vetenskapsman som sedan förlorar kontrollen över monstret. Denna teori kallar Carroll för 'the overreacher plot'. I korthet består the overreacher plot av fyra faser: The preparation, the experiment, the accumulation och the confrontation. Under första fasen förbereds experimentet, under den andra utförs det. I den tredje fasen görs bekräftas det faktum att experimentet ar gått snett och i den fjärde fasen görs försök för att förintä monstret. Den som är intresserad av att läsa mer om the overreacher plot hittar beskrivningen av denna i Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 118-125.

till storm. Alexander vaknar upp mitt i natten och upptäcker att den skadade mannen är på väg ut i kylan utan kläder. Trots att de återstående tre männen letar efter honom återfinns han inte.

I slutet av bokens första del upptäcks det schakt, som i boken utgör det som Carroll skulle kalla monstret, och därmed övergår onsetsfasen i en discoveryfas. Natten efter kamratens försvinnande vaknar Alexander upp av att tältet är vattenfyllt och att tält, sovsäckar och större delen av den resterande packningen spolats ner i ett hål. Hålet, eller om man så vill: monstret, väcker de tre männens nyfikenhet, dock kräver det nu också sitt första offer, i form av svensken Christiansson som halkar och faller huvudstupa ner i hålet. Alexander och den andre överlevande, Hansen, blir strax därefter räddade, efter att kaptenen på skeppet riskerat myteri för att få med sig sin besättning på det riskfyllda uppdraget. Dock har schaktet väckt de överlevandes intresse och de ställer sig bland annat frågor om dess djup och dess uppkomst.

Under nästa del av boken fortsätter discoveryfasen genom att Alexander och Hansen återvänder med nya män för att utforska schaktet. Undersökningen påbörjas men istället för att få sina frågor besvarade uppstår hela tiden nya: Varför är schaktets diameter exakt 3,14 (pi) meter? Var kommer vinden som blåser upp ur schaktet ifrån och varför finns det ugglenästen med missbildade uggleskelett två och en halv kilometer ner i schaktet? Både Alexander och Hansen blir alltmer besatta av att lösa schaktets gåta för att få svar på sina frågor. Därför upplever de också det som oerhört frustrerande att aldrig få svar på sina frågor. Schaktet kostar alltmer och det behövs mer och mer pengar för att forskningen ska kunna fortskrida. I samband med att de får en ny sponsor påbörjas också berättelsens tredje fas: confirmationsfasen.

En ingenjör från det sponsrande företaget kommer till ön för att övervaka och i slutändan också ta över en stor del av den vetenskapliga forskningen av schaktet. Hans namn är Gottfrid Brehm och till en början upplever Alexander honom som arrogant. Han intresserar sig visserligen liksom Alexander och Hansen för schaktets djup, men menar att exempelvis ugglenästena är irrelevanta för att lösa schaktets gåta, vilket skapar en distans mellan Alexander och Hansen på ena sidan och Brehm på den andra. Dock blir han snart lika exalterad som Hansen över schaktets mysterier medan Alexander snarare blir alltmer försiktig med att gå ner i schaktet.

Konfrontationsfasen börjar i början av den tredje och sista delen genom att Alexander åter är på väg till Spetsbergen. Han har varit borta från ön i ett år för att skaffa fler sponsorer och har också hunnit med att gifta sig med en skådespelerska i Wien. När han kommer tillbaka upptäcker han snart att mycket på ön har förändrats. Manskapet på stationen är utbytt och består numera av fem personer förutom Alexander, Hansen och Brehm. Brehm är nere i



schaktet. De har nu nått 70 kilometer ner under ytan och de har fortfarande inte nått schaktets botten. När Hansen ger Alexander en uppdatering om vad som hänt under den senaste tiden berättar han bl.a. om en av de skrämmande händelser som bidragit till att stämningen på stationen har förändrats. Under en av de senare turerna ner i schaktet hade de med sig en slädhund. När hunden hissades längre ner än de uppnådda 70 kilometerna började den gnälla och yla något fruktansvärt. När de hissade upp den upptäcktes att hundens päls hade fränt sönder. Den bet sig i skinnet och dess pupiller löstes upp. Till slut blev de också tvungna att avliva den. Hansen berättar också att Brehm har varit nere i schaktet i tre dagar. När han kommer tillbaka upp ur det är han skadad: hans hud är askgrå och han yrar och slutligen avlider han p.g.a. sina skador. Efter att den man som skulle ha följt med Hansen ner vid nästa nedfärd har begått självmord och Hansen mördat den person som vaktar schaktet åker Hansen ner i schaktet för att aldrig mer komma tillbaka. Efter en mycket skräckfylld färd ner och upp ur schaktet, och ett misslyckat försök att rädda Hansen, inser Alexander att det finns något i schaktet som inte är vänligt inställt till människorna på stationen. Innan han och hans medarbetare hinner lämna stationen är det för sent. Ytterligare en deltagare i expeditionen samt alla utom en av slädhundarna dödas av en förvanskad varelse som kommer upp ur det schakt som skapat den. Den sista medarbetaren skadas även hon vid detta tillfälle allvarligt. I all hast spränger Alexander stationen i luften och tar sig ner från platån för att vänta på skeppet hem. Här sker den sista konfrontationen med varelsen som nu visar sig vara Christiansson. Alexander lyckas till sist besegra Christiansson men har själv skadats när han var i schaktet. Den sista obesvarade frågan är: Hur länge kommer Alexander att överleva sina skador?

Som synes ovan följer *Das Eulentor* de ramar som Carroll har satt upp för 'the complex discovery plot'. Under berättelsens gång är det schaktet, d.v.s. mysteriet, eller om man nu ska använda Carrolls ord monstret, som är i fokus för berättelsens utveckling. Samtidigt klargör ovanstående redogörelse av händelseförloppet att mysteriet också byggs upp genom att det under berättelsens gång också ligger ett stort fokus på Alexanders allt större rädsla för schaktets hemligheter.

Det finns dock ett antal problem med teorins utformning, däribland att den inte alltid visar på den komplexitet som finns i berättelsens struktur. Komplexiteten i strukturen hjälper ofta till att bygga upp skräckkänslan och visa på hur huvudkaraktärerna utvecklas. Denna problematik tydliggörs snabbt, när man försöker använda Carrolls metod på *Die Elixiere des Teufels* istället.

## Exempel 2, *Die Elixiere des Teufels*

I bokens första kapitel återges dels Medardus barndom och dels hur livet på klostret ter sig såväl före som efter det att han druckit av elixiret. Denna del av boken skulle kunna ses som en onset-fas, eftersom läsaren redan på bokens första sidor får läsa om en mystisk man som ger Medardus mamma rådet att sätta pojken i kloster. Det är också i bokens första kapitel som han lockas att dricka av djävulselixiret, återigen av en mystisk man som är på besök i klostret. Elixiret lockar fram en annan sida av den tidigare fromme munken. Han blir alltmer egoistisk och självgod. Såväl han själv som hans omgivning märker hur han förändras men medan han själv ser förändringen som positiv ser andra i hans närhet med oro på den förändring som har skett.

Redan i detta skede av boken kan man ana en övergång mellan onset och discoveryfas. Discoveryfasen pågår sedan under stora delar av boken. I början av sin resa råkar Medardus knuffa ner en greve vid namn Viktorin för ett stup och förskräckt antar han att den unge mannen har dött av fallet. Han tar sig vidare och hamnar slutligen på ett slott, där han upptäcker att han antas vara den unga baronessans älskare, en roll som han också accepterar. Samtidigt blir Medardus dock vansinnigt kär i baronens dotter Aurelie. Det hela slutar naturligtvis med ett blodbad. Han upptäcker att baronessan tänkt förgifta honom med vin och byter snabbt hennes glas mot sitt eget och hon faller därmed i eget grepp. Medardus mördar sedan baronens son, försöker våldta Aurelie men tvingas slutligen att fly från slottet. Baronens själv dör i all uppståndelse i en hjärtattack. Medardus tvingas därefter att leva på flykt, anklagad för flertalet brott, varav han är oskyldig till de flesta. Hos en skogsvaktare upptäcker han sin dubbelgångare, en galen man som utger sig för att vara munken Medardus. I själva verket är det greven som Medardus knuffade ner för stupet som mirakulöst nog överlevt fallet, dock har han blivit galen på kuppen. Medardus tar sig vidare för att träffa en vacker furstinna och hennes man. Han blir genast omtyckt av fursten, medan furstinnan betar sig ytterst misstänksamt mot honom. Under sista delen av discovery-fasen kommer Aurelie åter in i bilden. När Medardus genom lögn och med hjälp av den galne greven lyckas övertyga alla om att han inte är munken Medardus, ger Aurelie efter för sina känslor och hon och Medardus blir ett par. Bröllopet mellan de båda är planerat men Medardus blir i sista sekund galen och försöker istället mörda sin älskade.

Detta misslyckas och samtidigt som discovery-fasen övergår i confirmationsfasen blir Medardus galen och flyr hals över huvud från såväl verkliga som inbillade förföljare genom skogen. Efter en kort sjukhusvistelse i norra Italien, där Medardus tillfriskningar från sin galenskap, fortsätter han till Rom. Där klaras stora delar av mysteriet ut och det är här den

verkliga bekräftelsen av orsaken till Medardus galenskap sker. Via en krönika får Medardus reda på att en förbannelse vilar över hans släkt. Förbannelsen innebär bl.a. att Medardus farfars farfar tvingas vandra runt på jorden till dess att ätten är utdöd. Krönikan berättar vidare hur Medardus är släkt med greve Viktorin, den unga baronessan och dessutom med Aurelie och hennes bror.

Konfrontationsfasen inträffar när Medardus kommer tillbaka till klostret lagom till att se Aurelie bli nunna. Dock kommer den galne Viktorin också till klostret och lyckas mörda henne i samband med detta tillfälle. Medardus har nu blivit helt frisk från sin galenskap, som botgöring vill priorn dock att han skriver ner hela sitt livs berättelse. Denna är klar ett år senare. En natt hör bibliotekarien något från Medardus klostercell. När han och klostrets prior går för att se efter vad det är ser han hur en gammal, mystisk man kommer ut ur cellen. Strax efter denna händelse är Medardus död.

I likhet med *Das Eulentor* kretsar *Die Elixiere des Teufels* mysteriet kring huvudpersonen och dennes agerande. I *Die Elixiere des Teufels* utgör Medardus onda, syndiga jag det största hotet mot honom själv medan mysteriet i *Das Eulentor* byggs upp kring ett yttre hot i form av schaktet. Mysteriet har dock även i *Das Eulentor* en nära anknytning till Alexander, då det är han som ledare för expeditionen är den som återberättar historien.

Efter att ha undersökt de båda romanernas handling med hjälp av 'the complex discovery plot' står det visserligen klart att såväl *Die Elixiere des Teufels* och *Das Eulentor* kan inkluderas i de berättelser som kan analyseras utifrån modellen. Berättelsernas olika intriger kan därför sägas vara uppbyggda utifrån samma princip och är uppenbarligen uppbyggda kring mysteriet. Problemet med att använda Carrolls modell på *Die Elixiere des Teufels* är att berättelsen innehåller många sidointriger och tillbakablickar som bidrar till att mystiken bibehålls och stegras men som ändå inte kan inkluderas i analysen. Även om det står klart att berättartekniken är spännande och känslöväckande kvarstår frågan om vad som gör den till det. Det går också att ifrågasätta huruvida ovanstående analys säger något om vad *Das Eulentor* skulle ha för gemensamma drag med *Die Elixiere des Teufels*, drag som dessutom ska anses vara typiska för schauerromanen. Frågan om vilka likheter de båda böckerna har, får därmed inte ett tillfredsställande svar endast utifrån en intriganalys med hjälp av Carrolls 'the complex discovery plot'. Carrolls modell måste därför kompletteras med en teori som också inkluderar de andra fyra punkterna som enligt Leffler definierar vad skräck är. Därför blir nästa steg att närmare undersöka hur spänningen skapas med hjälp av berättarteknik. Ett

sätt att konstruera spänning är att använda sig av en berättarteknik som gör att läsaren lockas att ställa sig frågor som kanske besvaras senare i boken.<sup>40</sup>

### Spänningsskapande frågor

När man som litteraturvetare ska undersöka hur spänningen i en roman byggs upp är det därmed intressant att undersöka vilka frågor som skapas i texten. Det finns två typer av frågor. Den första typen är de övergripande frågorna, det vill säga de så kallade makrofrågorna, som ofta presenteras redan i textens inledning och som inte får sitt svar förrän i slutet. Det är kring dessa frågor som berättelsen byggs upp. Frågornas syfte är att bygga upp och bibehålla spänningen kring mysteriet. Spänningen skapas genom att läsaren lämnas i osäkerhet, ovetande om hur berättelsen kommer att sluta.<sup>41</sup> Exempel på sådana frågor är: Kommer Alexander någonsin att lyckas få reda på schaktets gåta? Vem är den mystiske mannen i lila mantel som tycks förfölja Medardus genom livet?

Den andra typen av frågor är de som tillfälligt förhöjer spänningen. Dessa frågor kallas mikrofrågor, eftersom de berör mindre delar av texten än vad de övergripande frågorna gör. Exempel på mikrofrågor kan t.ex. vara: Hur ska Medardus undvika att bli avslöjad när han sitter i fängelset? Varför är Hansen så bekymrad när Alexander kommer tillbaka till Spetsbergen? Med hjälp av de frågor som ställs och de svar som ges bildas en sammanhängande berättelse. På så sätt fångas också läsaren av texten, vill man ha svar på sina frågor får man läsa vidare.<sup>42</sup>

Att mikro- och makrofrågornas funktion därmed är att skapa och bevara spänningen är såväl Leffler som Carroll eniga om. Men medan Carroll stannar vid ett konstatera att frågorna är viktiga och att läsaren fortsätter att läsa för att få svar på sina frågor, menar Leffler att det viktiga med frågorna inte är att de får ett svar. Hon menar istället att:

Questions and answers are thus of less importance in the horror story than they are in the crime or detective story, as the horror story forces us to suspend our demand for a rational explanation. The primary function of the questions is not to be answered, but to leave the reader or viewer in expectant uncertainty.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 98ff och Noël Carroll: *The philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 130ff.

<sup>41</sup> *Ibid.*: s 98.

<sup>42</sup> Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (New York & London, Routledge 1990): s. 132ff.

<sup>43</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 107.

Det är alltså inte nödvändigt för läsaren att få svar på alla frågor som uppstår vid läsningen av en skräckroman. Istället är det viktigt att skräckberättelsen lyckas med att bibehålla spänningen och till och med att skapa en mystisk skräckstämning genom att vissa av frågorna lämnas obesvarade.

I såväl *Die Elixiere des Teufels* som i *Das Eulentor* lämnas också många av frågorna obesvarade. I *Die Elixiere des Teufels* handlar det om huruvida den fromme Medardus ska lyckas övervinna sitt sämre jag. Läsaren lämnas i osäkerhet om detta även sedan Medardus har återvänt till klostret:

Ich weiß, daß vielleicht noch im Tode der Widersacher Macht haben wird, den sündigen Mönch zu quälen, aber standhaft ja mit inbrünstiger Sehnsucht erwarte ich den Augenblick, der mich der Erde entrückt, denn es ist der Augenblick der Erfüllung alles dessen, was mir Aurelie, ach! Die heilige Rosalia selbst, im Tode verheißen.<sup>44</sup>

I romanens efterord, skrivet av klostrets bibliotekarie kan läsaren läsa om Medardus död. Bibliotekariens cell ligger bredvid Medardus och en natt hör han hur någon skrattar inne hos Medardus.

Mir war es, als höre ich deutlich von einer sehr häßlichen, widerwärtigen Stimme die Worte sprechen: »Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen.«<sup>45</sup>

Den som talar skulle kunna vara den 'vedersakare' som Medardus nämner i citatet ovan och som åter försöker ta makten över den fromme munken strax innan han dör. Frågan om vem rösten tillhör besvaras inte helt utan efterordet övergår istället till att beskriva hur den gamle pilgrimen kommer ut ur cellen och Medardus begravning. Det ska dock sägas att de flesta av de frågor som läsaren ställer sig under läsningen av *Die Elixiere des Teufels* besvaras i boken.

I *Das Eulentor* är det nära på tvärtom. Hela berättelsen tycks vara uppbyggd kring frågor som aldrig får något svar. Varken läsaren eller Alexander får reda på schaktets hemligheter. Läsaren får helt enkelt inget svar på hur djupt schaktet är eller hur det har uppstått, istället förblir dess gåta olöst.

Der Schacht hatte sein Geheimnis noch lange nicht preisgegeben. Trotzdem wußte ich, daß ich nie wieder zurückkehren würde. Vielleicht würden ihn spätere Generationen erforschen und seine Rätsel lüften.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> E. T. A Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2007): s. 349. Översatt till svenska: "Jag vet att kanske ännu i dödsstunden vedersakaren kan få makt att plåga den syndige munken, men i beständig och innerlig längtan avvaktar jag den stund, då jag tas bort från jorden, ty detta ögonblick innebär uppfyllelsen av allt det som Aurelie – ack den heliga Rosalia – lovat mig i min dödsstund." (Min översättning).

<sup>45</sup> Ibid.: s. 350. Översatt till svenska: "Jag tyckte att jag tydligt hörde en mycket ful och vedervärdig stämma uttala orden: »Kom med mig lille bror Medardus, vi ska leta upp bruden.«" (Min översättning).

Det visar sig också att Alexander inte automatiskt har klarat sig bara för att han har lyckats fly från ön.

Die Taschenuhr zeigte einundzwanzig Uhr. Mein Blick fiel auf meinem Unterarm. Ich schob die Bandage zur Seite. Die aschengraue Färbung hatte sich ausgedehnt und reichte mittlerweile über den Ellenbogen bis zum Ansatz des Oberarms. Noch dazu war der Farbton dunkler geworden und von violetten durchzogen, als sei der Arm abgestorben. So etwas hatte ich noch nie gesehen – schmerzfrei, aber dennoch eiskalt und bewegungslos. Der Schacht hatte mich verändert, ich spürte es. Aber ich wußte nicht wie viel Zeit mir noch bleiben würde.<sup>47</sup>

Att detta sista citat väcker en fråga om huruvida allt är över, bidrar till att läsarens skräckkänsla stannar kvar även efter att boken är slut.

Det kan därmed konstateras att den berättarteknik som används i såväl *Die Elixiere des Teufels* och *Das Eulentor* främst baseras på användningen av mikro- och makrofrågor. Något som skiljer de båda romanerna åt är hur stor del av frågorna som lämnas obesvarade och vid vilken tidpunkt läsaren får ta del av svaret på frågorna. I *Die Elixiere des Teufels* väcks frågan om den mystiske mannen i lila mantel och dennes funktion, när denne i bokens inledning råder Medardus mamma att låta Medardus gå i kloster:

- Der alte Pilger sagte zu meiner Mutter: ich habe Euch heute ein wunderbares Kind gebracht, damit es in Euern Sohn den Funken der Liebe entzünde, aber ich muß es wieder von Euch nehmen und Ihr werdet es wohl, so wie mich selbst, nicht mehr schauen. Euer Sohn ist mit vielen Gaben herrlich ausgestattet, aber die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute, er kann jedoch sich zum wackern Kämpfen für den Glauben aufschwingen, lasset ihn geistlich werden!<sup>48</sup>

Under berättelsens gång återkommer denne mystiske man, som tycks veta så mycket om Medardus och hans pappas släkt, bl. a. under en gudstjänst som Medardus håller:

Er hatte auf seltsame fremde Weise einen dunkelvioletten Mantel umgeworfen, und die übereinander geschlagenen Arme darin gewickelt. Sein Gesicht war leichenblass, aber der Blick der großen schwarzen stieren Augen, fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. Mich durchbebt ein unheimliches grauenhaftes Gefühl, schnell wandte ich mein Auge ab und sprach, alle meine Kraft zusammennehmend, weiter. Aber wie von einer fremden zauberischen Gewalt getrieben, musste ich immer wieder hinschauen, und immer starr bewegungslos, stand der Mann da, den gespenstischen Blick auf mich gerichtet. So wie bitter Hohn – verachtender Hass lag es auf

---

<sup>46</sup> Andreas Gruber: *Das Eulentor* (Windeck, BLITZ-Verlag GmbH 2008): s. 315. Översatt till svenska: "Schacket hade inte avslöjat sin hemlighet. Trots det visste jag att jag aldrig skulle återvända. Kanske skulle senare generationer utforska det och lyckas lösa dess gåta." (Min översättning).

<sup>47</sup> Ibid.: s. 314. Översatt till svenska: "Fickuret visade 21:00. Min blick föll på min underarm. Jag förde bandaget åt sidan. Den askgråa färgen hade spridit sig och nådde nu över armbågen och över överarmen. Därtill hade färgtonen blivit mörkare och genomkorsades av violetta ådror, som om armen höll på att dö. Något sådant hade jag aldrig sett förr – smärtfritt, men trots det iskallt och obevkligt. Schacket hade förändrat mig, det kände jag. Men jag visste inte hur lång tid jag hade kvar." (Min översättning)

<sup>48</sup> E. T. A Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2007): s. 17. Översatt till svenska: "Den gamle pilgrimen sa till min mor: Idag har jag medfört ett underbart barn till er, på det att det må tända kärlekens gnista i er son, men nu måste jag ta det ifrån er och i likhet med mig själv kommer ni aldrig att få se det mer. Er son är härligt utrustad med många fina gåvor, men hans faders synd kokar och jäser i hans blod, likväl kan han utvecklas tapper kämpare för sin tro, låt honom ägna sig åt det andliga ståndet!" (Min översättning).

der hohen gefurchten Stirn, in dem herabgezogenen Munde. Die ganze Gestalt hatte etwas furchtbares – entsetzliches! – Ja! – es war der unbekante Maler aus der heiligen Linde.<sup>49</sup>

Länge lämnas läsaren ovetande om vilket förhållande denne man har till Medardus och det är inte förrän i slutet av boken som frågorna om målarens identitet och dennes förhållande med Medardus besvaras genom ett av den fiktive utgivaren bifogat dokument som återger den synd som bidrar till Medardus släkts olycka.<sup>50</sup> Många av de mer betydande frågor som läsaren ställer sig under läsningens gång som rör t.ex. Medardus släktförhållanden, den ursprungliga synden får inte sina svar förrän i slutet av boken och därmed förblir också själva mysteriet olöst ända in i bokens slutskede.

I *Das Eulentor* kan typen av frågor delas upp i två kategorier: de som besvaras i boken och de som lämnas obesvarade. I den första kategorin hamnar frågor som berör karaktärerna och deras liv på ön som t.ex.: Hur många kommer att överleva den första expeditionen? Ska man lyckas få ihop pengar och material till fortsatta undersökningar av schaktet? I den andra kategorin placeras alla de frågor som på ett eller annat sätt berör schaktet och dess gåta såsom: Hur djupt är det? Var kommer ugglanästena ifrån? Den stora skillnaden mellan frågornas karaktär i *Die Elixiere des Teufels* och *Das Eulentor* torde därmed stå klar. Medan frågorna i *Die Elixiere des Teufels* för berättelsen framåt och för stora delar av mysteriet framåt mot en upplösning fungerar frågorna i *Das Eulentor* på ett närmast motsatt sätt: här är själva syftet med frågorna inte att de ska få ett svar utan att läsaren ska lämnas i ovisshet även efter romanens slut.

Även om det efter denna genomgång står klart att såväl *Das Eulentor* som *Die Elixiere des Teufels* byggs till stor del byggs upp med hjälp av mikro- och makrofrågor är det också uppenbart att den information som kommit fram inte är tillräcklig för att det ska vara möjligt att besvara denna uppsats frågeställning på ett tillfredställande sätt. Därför kommer analysen att kompletteras med ytterligare en teori som går ut på att de båda romanernas narrativa strukturer kommer att analyseras att tas upp.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid.: s. 41ff. Översatt till svenska: ”På ett sällsamt vis hade han slagit en mörklila mantel omkring sig och i den hade han vecklat in de korslagda armarna. Hans ansikte var likblekt, och blicken ur hans stora, svarta, stirrande ögon borrhade sig in i bröst som ett dolkstick. Jag genomfors av en hemsk rysning, snabbt vände jag mina ögon ifrån honom, samlade alla mina krafter och talade vidare. Men som driven av en trolsk makt, tvingades jag hela tiden att titta ditåt, stod stel och orörlig stod mannen där med den spöklika blicken riktad mot mig. På den höga fårade pannan, i de nerdragna mungiporna låg som ett bittert hån - ett föraktfullt hat. Hela gestalten hade något fruktansvärt och fasanväckande över sig! – Ja! – det var den obekante målaren från den heliga linden.” (Min översättning).

<sup>50</sup> E. T. A Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2007): s. 277-297.

<sup>51</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 113-125.

## Den narrativa strukturens betydelse för mysteriet

Enligt Leffler är syftet med skräckromanens mysterium främst att få läsaren att känna en förväntansfull osäkerhet för vad som ska komma att hända. Hon menar vidare att denna osäkerhet är beroende av hur berättelsens narrativa struktur utformas. Det kan t.ex. handla, som i fallet med *Die Elixiere des Teufels* att vissa händelser som hände innan berättelsens början inte återges förrän en bit in i boken. Därmed saknar läsaren väsentlig information som skulle kunna ge en förklaring till de mystiska händelserna, något som bidrar till den förväntansfulla osäkerhet som Leffler skriver om. Genom att analysera en skräckromans narrativa struktur blir det därmed möjligt att utröna hur spänningen kring mysteriet kvarstår beroende på berättelsens struktur.<sup>52</sup>

Den narrativa strukturen i *Die Elixiere des Teufels* är relativt komplex. Först har vi den fiktiva berättaren som ska ha sammanställt Medardus kvarlämnade papper. På denna nivå har allt redan hänt. Denne fiktive berättaren förekommer på två ställen i berättelsen. Först inleder han romanen med ett förord, där han berättar att han själv funnit Medardus öde ytterst intressant samt att han endast med nöd och näppe lyckats övertala klostrets prior att dela med sig av de efterlämnade pappren. Redan här byggs en förväntansfull stämning upp, eftersom läsaren lockas att tro att de händelser som beskrivs i boken verkligen har inträffat. Vid det andra tillfället avbryter den fiktive berättaren för att bifoga de pergament som Medardus farfars farfar lämnat efter sig.<sup>53</sup> Utanför den del som Medardus själv ska ha författat ställs också efterordet som skrivits av klostrets bibliotekarie som redogör omständigheterna kring Medardus död,<sup>54</sup> samt de efterlämnade pappren från den gamle målaren.<sup>55</sup> Både den fiktive utgivaren och bibliotekarien tillför information om Medardus liv som annars inte hade kunnat finnas med i berättelsen. Genom att dessa tillägg görs blir det därmed också möjligt för läsaren att få svar på de frågor som uppstått under berättelsens gång.

I den del av *Die Elixiere des Teufels* som Medardus ska ha skrivit sker dock berättelsen i stort sett i kronologisk ordning. Då Medardus skriver ner sitt livs historia efter att han återvänt till klostret och därmed också tillfrisknat vet även han hur berättelsen slutar, dock hålls mysteriet vid liv genom att Medardus aldrig avslöjar någon händelse i förväg. Istället har läsaren aldrig tillgång till mer information än vad Medardus själv hade vid det tillfälle då händelsen inträffade. De återblickar som sker i boken, sker i form av att någon person i

---

<sup>52</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 113.

<sup>53</sup> E. T. A Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2007): s. 11ff, 277ff och 297.

<sup>54</sup> *Ibid.*: s. 350ff.

<sup>55</sup> *Ibid.*: s. 277-297.



Medardus umgängeskrets på något sätt återberättar och uppdaterar såväl läsaren som Medardus om vad som händer i världen. På så sätt får Medardus och läsaren reda på vad som hände efter att Viktorin ramlat ner i ravinen genom att skogsvaktaren berättar hur Viktorin dök upp i hans hemtrakter. Detsamma gäller återberättandet av hur Medardus efter mordförsöket på Aurelie, hamnar i Italien. Följden av att läsaren aldrig får veta mer om händelseförloppet än Medardus själv blir att den förväntansfulla osäkerhet, som Leffler talar om i det tidigare referatet, uppstår. Vissa av de återberättande delarna har också en fördröjande funktion. Genom att en bikaraktär återberättar något fördröjs också avslöjandet av mysteriet.

Den narrativa strukturen i *Das Eulentor* är betydligt mindre komplicerad än i *Die Elixiere des Teufels*. I denna roman finns ingen fiktiv utgivare som kan introducera läsaren till berättelsen. Däremot hittar man, som en inledning till romanen, en kort introducerande och mystifierande text om Spetsbergen. Där kan man bl.a. läsa om den oerhörda kyla och de fruktansvärda stormar som ofta drabbar ön. Denna inledning avslutas med meningen: ” I Nicht umsonst bezeichnete man die Insel früher als – das Ende der Welt.”<sup>56</sup>

I stort sett är detta en berättelse utan tillbakablickar. Kapitlets fem första kapitel består av en inledande berättelse om hur Alexander under den misslyckade expeditionen upptäcker det mystiska schaktet. I princip hela denna del berättas av Alexander själv, undantaget är fem sidor i femte kapitlet, där läsaren får reda på hur kaptenen som kommer och räddar Alexander och Hansen nästan riskerar myteri i sitt försök att rädda dem. Även del två (kap 6-10) och tre (11-16) i boken berättas av Alexander. I dessa delar förekommer dock en del angivna citat från andra författare. Ett exempel är när Alexander återger vad som står skrivet om ugglor i en bok om fåglar. Författaren, en grevinna som levde på 1600-talet har där skrivit att ugglorna förknippas med djävulen och häxor och att ugglorna inte är vad de verkar vara.<sup>57</sup> Detta inlägg bidrar till en ökad mystik kring schaktet och medför också att läsaren börjar förknippa ugglorna i schaktet med något övernaturligt. I inledningen till den tredje delen ges också en återblick över vad som har hänt på stationen under det år som Alexander har varit borta.<sup>58</sup> *Das Eulentor* innehåller färre drag som har som funktion att fördröja mysteriets avslöjande något som gör att tempot i berättelsen blir snabbare. De olösta frågor som har diskuterats ovan skulle dock kunna ha en sådan fördröjande funktion.

---

<sup>56</sup> Andreas Gruber: *Das Eulentor* (Windeck, BLITZ-Verlag GmbH 2008): s. I. Översatt till svenska: ”Inte för inte betecknade man tidigare ön som världens ände.” (Min översättning).

<sup>57</sup> *Ibid.*: s. 138ff.

<sup>58</sup> *Ibid.*: s. 179-193.

## Slutdiskussion

Efter att ha analyserat mysteriestrukturerna i *Die Elixiere des Teufels* och i *Das Eulentor* med hjälp av 'the complex discovery plot', en undersökning av vilka mikro- och makrofrågor som ställs i texten samt en analys av de båda romanernas narrativa strukturer har det varit möjligt att hitta drag som är gemensamma för de båda romanerna. Min analys av hur mysteriet byggs upp, gör det möjligt att konstatera att det snarare är huvudkaraktärernas handlingar och deras utveckling som ligger till grund för mysteriets uppbyggnad än de miljöskildringar som karakteriserade den gotiska romanen. Detta skulle därmed kunna ses som ett drag från schauerromanen som återfinns i moderna tyska skräckromaner. Frågan är dock om detta drag är speciellt för moderna tyska skräckromaner eller om detta är en utveckling som skett över hela världen? Är det så att den moderna tyska skräckromanen än idag påverkas av de drag som ansågs vara så grundläggande för den tyska schauerromanen? Eller är det snarare att de moderna tyska skräckromanerna har påverkats av den globala utvecklingen inom skräckgenren och på så sätt också förvaltar det tyska arv som dagens skräcklitteratur bygger på. Dessa frågor är omöjliga att besvara utifrån det material som undersökts i denna uppsats. Här får det således räcka med att konstatera att en av de saker som främst karakteriserade den tyska schauerromanen återfinns i en modern tysk roman vid namn *Das Eulentor*.

Som konstaterats ovan finns det också en rad likheter i hur mysterierna i *Die Elixiere des Teufels* och *Das Eulentor* byggs upp. Då det gäller intrigens uppbyggnad kan båda passas in i 'the complex discovery plot'. Det visar sig dock att medan intrigen i *Das Eulentor* byggs upp i enlighet med modellen innehåller *Die Elixiere des Teufels* en rad sidointriger och en mer komplicerad narrativ struktur som inte tydliggörs i en sådan analys.

Det har visat sig att båda romanerna har en berättarteknik som bygger på ett användande av mikro- och makrofrågor, varav några frågor lämnas obesvarade. Denna typ av berättarteknik är dock en vanlig metod då man vill bygga upp en spänning och den är varken specifik för skräckgenren eller för den tyska skräckromanen.

En annan slutsats som kan dras är att det finns skillnader mellan de båda romanernas narrativa strukturer. Medan *Die Elixiere des Teufels* har en ramberättelse som utgörs av en fiktiv utgivare, samt att inslag från andra karaktärers livsberättelser, t.ex. genom målarens bifogade papper och Aurelies brev till abbedissan. Dessa inslag har som syfte att ge en förklaring till det som händer Medardus, samtidigt som de också fördröjer den slutgiltiga upplösningen som inträffar i samband med Medardus död. I *Das Eulentor* kan man se den återgivna informationen som Alexander läser om ugglor i en bok från 1600-talet som ett liknande inslag. I det fallet är dock syftet att skapa en medvetenhet om att ugglorna har med

schaktets hemlighet att göra. Som nämnts i uppsatsens tidigare skede har Leffler kunnat konstatera att dagens skräckromaner har en betydligt mindre komplicerad handling med färre lösa trådar än vad romantikens skräckroman hade.<sup>59</sup> Detta skulle kunna vara en förklaring till varför den narrativa komplexiteten skiljer sig mellan de båda romanerna. Det bör dock nämnas att denna utveckling gäller skräckromanen i allmänhet och att detta således inte är specifikt för den tyska skräckromanens utveckling.

Det som konstaterades vara karaktäristiskt i den tyska schauerromanen i jämförelse med den engelska gotiska romanen att man byggde upp den skrämmande stämningen i romanen genom en fokusering på karaktärerna och deras handlingar. Detta till skillnad från den gotiska romanen, där skräckstämningen till stor del byggdes upp av en övernaturlig miljöskildring. Detta typiska drag för schauerromanen återfinns vi i båda romanerna. Det är huvudkaraktärernas beskrivelser av vad de bedömer som skrämmande händelser som ligger till grund för mysteriets uppbyggnad. I *Die Elixiere des Teufels* får läsaren en inblick i hur Medardus på grund av ödet begår en rad synder. Det är således hans liv, synder och hans inre och yttre förändring som ligger i fokus i berättelsen. Detta gäller även för Alexander i *Das Eulentor*. De skrämmande upplevelser som han upplever på ön medför en inre förändring. Det är också händelserna i sig som är skrämmande i de båda romanerna inte själva miljön där allting sker.

För att det ska vara möjligt att dra vidare slutsatser kring vilka drag som dagens moderna tyska skräckromaner har gemensamt med skräckromantikens schauerroman, krävs betydligt mer forskning på området. Det skulle för det första vara nödvändigt med en grundlig genomgång av hur den tyska skräckgenren har utvecklats fram till idag. Dessutom skulle det vara nödvändigt att göra en jämförelse den tyska skräcklitteraturens utveckling och den engelskas. Båda dessa projekt skulle vara mycket tidskrävande och det skulle ta årtal att sammanställa de resultat man får fram. Något som också skulle vara intressant att undersöka ytterligare är hur de kännetecken som är speciella för schauerromanen ser ut idag.

Då jag inte har haft möjligheten att genomföra en sådan sammanställning lämnar jag denna lucka öppen för någon med mer tid och mer utrymme att fylla. Till den som väljer att anta utmaningen säger jag grattis och lycka till. Det ämnesområde du valt att undersöka är väldigt stort men också väldigt intressant.

---

<sup>59</sup> Yvonne Leffler: *Horror as Pleasure The Aesthetics of Horror Fiction* (Stockholm, Almqvist & Wiksell International 2000): s. 54.

## Käll- och Litteraturförteckning

Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart* (Routledge, New York & London 1990)

Gruber, Andreas: *Das Eulentor* (BLITZ-Verlag GmbH, Windeck, 2008)

Hoffmann, E. T. A.: *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Hrsg. von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callot's Manier* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 2007 [orig. Berlin, 1815-1816])

Leffler, Yvonne: *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21. Diss., Göteborg, 1991)*

Leffler, Yvonne: *Horror as Pleasure. The Aesthetics of Horror Fiction* (Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 2000)

Nylén, Einar: *Skräckromantik. Studier i tysk och engelsk förromantik* (Elanders Boktryckeri Aktiebolag, Göteborg, 1924)

Olsson, Anders: "Intertextualitet, komparation, och reception" i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Studentlitteratur, Lund 2002): s. 51-69

Punter, David: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, second edition, vol. I-II (Longman, London & New York 1996)

Todorov, Tzvetan: *The fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* (Cornell University Press, Ithaca & New York 1975 [orig. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970])