

DOKTORI ÉRTEKEZÉS (PHD)

„finstre Kreuzgänge“ – „bunteste Welt“

---

E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* unter besonderer Berücksichtigung des Doppelgängermotivs und der Aspekte des Raumes

Paksy Tünde

DEBRECENI EGYETEM  
IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA  
MAGYAR ÉS ÖSSZEHASONLÍTÓ IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI  
PROGRAM  
NÉMET IRODALOMTUDOMÁNYI ALPROGRAM

2019

## 1. AZ ÉRTEKEZÉS CÍME

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében  
a ..... tudományágban

Írta: ..... okleveles .....

Készült a Debreceni Egyetem ..... doktori iskolája  
(..... programja) keretében

Témavezető: Dr. ....  
(olvasható aláírás)

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....

A doktori szigorlat időpontja: 200... ..

Az értekezés bírálói:

Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A bírálóbizottság:

elnök: Dr. ....  
tagok: Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....  
Dr. ....

A nyilvános vita időpontja: 200... ..

## NYILATKOZAT

„Én Paksy Tünde teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaitélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.”

Debrecen, 2019. január 22.

---

Paksy Tünde

# Inhalt

1. Einleitung .....	1
1.1. Über die Relevanz der Untersuchungskategorie Raum in den Elixieren .....	3
1.2. Forschungsüberblick .....	8
1.2.1. Über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Elixiere .....	8
1.2.2. Schwerpunkte der Forschung der Elixiere .....	10
1.2.3. Ansätze zur Erforschung von Raum in Hoffmanns Erzählungen .....	12
1.2.4. Aspekte des Raumes in Hoffmanns poetologischen Erzählungen .....	14
1.2.5. Die Grundstruktur von Hoffmanns Erzählungen .....	19
1.2.6. Ansätze zur Erforschung von Raum in den Elixieren .....	23
2. Analyse .....	26
2.1. Zur Struktur des Romans .....	26
2.2. Themenwahl und Motivik .....	30
2.3. Doppelgängerkonstellationen .....	34
2.3.1. Medardus und Viktorin .....	36
2.3.2. Weitere Doppelgängerbezüge des Medardus .....	53
2.3.3. Doppelgängertum unter den weiblichen Figuren .....	57
2.3.4. Bezüge der Äbtissin .....	58
2.3.5. Aurelie und Euphémie .....	63
2.3.6. Virtuelle Doppelgänger .....	65
2.3.7. Medardus und Aurelie .....	68
3. Aspekte des Raumes .....	71
3.1. Besonderheiten des Raumes in literarischen Texten .....	71
3.2. Raumkonzepte .....	76
3.3. Grenzüberschreitungstheorien .....	80
3.3.1. Die Grenzüberschreitungstheorie von Jurij M. Lotman .....	80
3.3.2. Die Grenzüberschreitungstheorie von Karl Nikolaus Renner .....	82
3.4. Methodologische Vorüberlegungen .....	85
3.5. Beschreibung der Schauplätze .....	90
3.5.1. Heilige Linde .....	90
3.5.2. Zisterzienser Nonnenkloster .....	92
3.5.3. Das Kapuzinerkloster in B. ....	96
3.5.4. Der Teufelssitz .....	100
3.5.5. Das Schloss des Barons von F. ....	102

3.5.6.	Nachbarsdorf, Handelsstadt und Försterschloss .....	107
3.5.7.	Die Residenz .....	110
3.5.8.	Italien, Rom und der Vatikan.....	120
3.6.	Das topographische System der Elixiere.....	124
3.6.1.	Bewegung der Figuren auf der topographischen Ebene .....	124
3.6.2.	Raumtypologie.....	134
3.7.	Semantische Felder .....	139
3.7.1.	Klostergeistliches vs. Weltliches .....	140
3.7.2.	Leidenschaftliche vs. enthaltsame Liebe .....	141
3.7.3.	Wahnsinn vs. Normalität .....	144
3.7.4.	Exkurs: Rationales vs. Übrationales .....	145
3.8.	Topologische Aspekte .....	151
3.8.1.	Topographische vs. semantische Grenze .....	151
3.8.2.	Semantische Grenzüberschreitungen .....	156
3.8.3.	Topologische Formationen .....	167
3.8.4.	Topologie des Textes – Wiederholung und Spiegelung als textstrukturierendes Verfahren.....	177
4.	Zusammenfassung.....	180
5.	Anhang.....	186
5.1.	Absztrakt .....	187
5.2.	Abstract .....	189
5.3.	Abbildungen.....	191
5.4.	Literaturverzeichnis.....	195



## 1. Einleitung

E.T.A. Hoffmanns Roman, *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners* stand lange Zeit in dem Ruf der Trivialität<sup>1</sup>, so dass seine literaturwissenschaftliche Rezeption erst zögernd ansetzte. Eine ernst zu nehmende Auseinandersetzung mit dem Roman hat erst in den 1960er-1970er Jahren begonnen. Sie war einerseits an psychologischem Interesse an den Wahnsinnsdarstellungen in Hoffmanns Werk, an Fragen der Identität und der Entwicklung der Hauptfigur, sowie an denen der Gattungstraditionen des Bildungs- und Entwicklungsromans und des romantischen Schauerromans orientiert<sup>2</sup>. Nicht zuletzt Untersuchungen in diesen Bereichen führten zu der Erkenntnis, dass *Die Elixiere des Teufels* über die Gattungstraditionen des trivialen Schauerromans dadurch hinausgehe, dass der abwechslungsreichen, spannenden Handlung eine für das Triviale durchaus nicht typische psychologische Tiefe der Darstellung beigegeben sei<sup>3</sup>.

Diese Erkenntnis machte die *Elixiere* auch als Untersuchungsgegenstand interessanter. Mittlerweile gibt es zahlreiche Studien, die eine umfassende oder eine Teilinterpretation des Romans anstreben, oder in einem weiteren Zusammenhang ausführlicher auf seine Behandlung kommen. Die *Elixiere* ist aber ein sehr komplizierter und komplexer Roman, in erster Linie durch die verzweigte, auf mehreren Strängen verlaufende, mehrschichtige Handlung sowie durch die zahlreichen motivischen Wiederholungen, durch die wiederkehrenden thematischen Elemente, durch die Anhäufung der Figuren und Schauplätze und nicht zuletzt durch die komplizierte Erzählweise. Diese Komplexität ist keine Seltenheit bei Hoffmanns Erzählungen, im Falle der *Elixiere* macht das aber eine sehr aufmerksame, textnahe Lektüre über die Maßen notwendig. Denn die einzelnen Elemente des Romans stehen sowohl auf der Ebene der

---

<sup>1</sup> Wie Lambrecht darauf hinweist, sind die unterschiedlichen Begriffe, die ab Ende des 18. Jahrhunderts für das literarische Phänomen benutzt worden sind, das wir heute umfassend mit dem Begriff der Trivialität bezeichnen, in den meisten Fällen an das Konzept der ästhetischen Minderwertigkeit gebunden. Erst in den 1960er 70er Jahren zeigt sich die Literaturwissenschaft bereit, sich der Untersuchung der umfangs- und erfolgsmäßig dominierenden Erscheinung zu stellen. Vgl. Lambrecht 2006, o. S. Parallel damit wird der Blick auch auf klassische triviale Gattungen, wie der Schauerroman gelenkt. Im Falle der *Elixiere* erwacht ebenfalls zu dieser Zeit ein erneutes literaturwissenschaftliches Interesse an dem Roman, aber erst in den 90er Jahren wird von Nehring die die Gattungsnormen deutlich überragende ästhetische Potenz des Textes erkannt. Vgl. Nehring 1992, S. 46-47.

<sup>2</sup> Zur Rezeptionsgeschichte vgl. die Kapitel 1.2.1 und 1.2.2

<sup>3</sup> Vgl. Nehring 1992; Steinecke 2004

Geschichte als auch auf der der Narration<sup>4</sup> in vielfacher Beziehung zueinander und es ist keine leichte Aufgabe diese Beziehungen zu enträtseln. In den einzelnen Studien tauchen fast überall kleinere Fehler auf, indem einzelne Details nicht beachtet, in der Chronologie verlegt oder aber nicht der entsprechenden Figur zugeordnet werden. Das belegt auch die Notwendigkeit einer streng textnahen Analyse des Romans.

Andererseits lässt sich im Angesichte der bestehenden Fachliteratur feststellen, dass die verschiedenen Studien zum Roman zwar bereits Vieles zu Tage gefördert haben, der Text allerdings auch solche Untersuchungsaspekte bietet, die bisher kaum wahrgenommen wurden. So steht meines Wissens die umfassende Untersuchung der Aspekte der Intertextualität und Intermedialität der *Elixiere* noch aus. Ebenfalls zu den weniger wahrgenommenen Aspekten gehört der des Raumes in dem Roman, dessen Untersuchung sich die vorliegende Analyse zum Ziel setzt. Im Folgenden soll die Relevanz dieses Aspektes für den untersuchten Roman kurz erläutert werden.

---

<sup>4</sup> Die Arbeit ist einem grundsätzlich an Genette: *Die Erzählung* orientierten narratologischen Modell verpflichtet, in der Form, wie sie von Orosz modifiziert und für die Untersuchung von Hoffmanns Texte in *Identität, Differenz, Ambivalenz* erfolgreich eingesetzt wurde. Vgl. Orosz 2001, bes. S. 55-56.

## 1.1. Über die Relevanz der Untersuchungskategorie Raum in den Elixieren

Mit folgender Invitation beginnt der fiktive Herausgeber von Medardus' Biographie sein Vorwort zu dem „aus jenen [nachgelassenen] Papieren geformte[n] Buch“<sup>5</sup>

Gern möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum erstenmale las. Du würdest dich mit mir auf dieselbe, in duftige Stauden und bunt glühende Blumen halb versteckte, steinerne Bank setzen; du würdest, so wie ich, recht sehnsüchtig nach den blauen Bergen schauen die sich in wunderlichen Gebilden hinter dem sonnigten Tal auftürmen, das am Ende des Laubganges sich vor uns ausbreitet. Aber nun wendest du dich um, und erblickest kaum zwanzig Schritte hinter uns ein gotisches Gebäude, dessen Portal reich mit Statuen verziert ist. – Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren lebendigen Augen an; es sind die frischen Freskogemälde, die auf der breiten Mauer prangen. (SW 2/2, 11)

Durch diese und weitere Stellen des Vorwortes wird im Vergleich zum Begriff Erzählraum, als die räumliche Situierung der Erzählerfigur gemeint<sup>6</sup>, eine Art fiktiver und imaginärer Lektürraum skizziert, in den der Leser hier deiktisch versetzt wird durch den Wechsel vom Konjunktiv zum Indikativ.<sup>7</sup> Die kurze Stelle gibt zugleich den Umriss der wichtigsten Schauplätze von Medardus' Leben und Abenteuer, und gibt in der von Kloster, Bergen und Tälern bestimmten Landschaft auch deren kurvenreiche Struktur vor. Zugleich wird diese räumliche Situierung von Herausgeber und Leser als die Grundlage eines Textverständnisses eingeführt, welches dem des Herausgebers folgt. Seine Figur ist mit dem Kloster im Rücken den Höhen und Tiefen der Landschaft zugewandt, an der Grenze der beiden, im Garten verankert. Auch an späterer Stelle, wo die Lektüre des Buches als gemeinsamer Weg mit Medardus empfohlen wird, dominiert eine verstärkte Raummetaphorik:

Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunte Welt zu ziehen, und mit ihm das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. (SW 2/2, 12)

---

<sup>5</sup> Zitiert wird nach der Taschenbuchausgabe des Deutschen Klassiker Verlags. Sie entspricht Band 2/2 der Edition *E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke in sechs Bänden*, herausgegeben von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main 1988. Seitenangaben im Folgenden mit der Sigle SW 2/2 direkt nach dem Zitat. Hier SW 2/2, 12.

<sup>6</sup> In *Erzähltextanalyse* von Kahrman u.a. wird das Begriffspaar „erzählter Raum“ und „Erzählraum“ eingeführt. Erzählter Raum meint die Gesamtheit der erzählten Räume konstituiert durch Figurenrede oder Erzählrede, die direkte Beschreibung des Erzählers oder durch indirekte Darstellung. Der Erzählraum bedeutet in diesem Konzept die räumliche Dimension der fiktiven Redesituation des Erzählers. (Kahrman u.a. 1996, 158-159.)

<sup>7</sup> Das ist zugleich eines der bewährtesten Mittel von Hoffmann zur Leserlenkung und Illusionsbildung, wodurch die Distanz des jeweiligen Lesers zum Gelesenen gemindert werden soll.

Das Vorwort und der hier beschriebene Raum dienen natürlich zugleich dazu, eine bestimmte Stimmung zu schaffen, das Interesse des Lesers, und seine Erwartungen unter anderem auf das Schauerliche und Abenteuerliche aber auch auf das Unterhaltsame hin zu wecken. Eine andere Stelle des Vorwortes macht als Lektürekomentar des fiktiven Herausgebers gleichzeitig auf die symbolische Interpretationsmöglichkeit von Medardus' Schicksal aufmerksam:

Nachdem ich die Papiere des Capuziners Medardus recht eilig durchgelesen [...], war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht, es festknüpfend in allen seinen Bedingungen, als sei *der* aber für verloren zu achten, der mit jener Erkenntnis die Kraft gewonnen glaubt, jenen Faden gewaltsam zu zerreißen, und es aufzunehmen, mit der dunklen Macht, die über uns gebietet. (SW 2/2, 12)

Studiert man E.T.A. Hoffmanns ersten erhaltenen Roman, so fällt auf, dass nicht nur das Vorwort durch den Raum dominiert wird. Der Fiktion nach enthalten Medardus' nachgelassene Papiere in einer schwer leserlichen mönchischen Handschrift seine nachträglichen Aufzeichnungen über sein Leben, insbesondere über seine Abenteuer und Freveltaten in der Welt. Das Besondere seines Lebens gründet in der Überschreitung der Grenze des Klosters und in dem Austritt in die Welt. Auf symbolischer Ebene wird dadurch zugleich die Grenze zwischen einem gottgefälligen und einem sündhaften Leben markiert und überschritten. Die Erstellung der erinnerten Biographie erfolgt nach der Rückkehr ins Kloster, also nach dem nochmaligen Passieren dieser Grenzen aus umgekehrter Richtung.

Die Aufzeichnung von Medardus' Lebensgeschichte ist zugleich Sühne, therapeutisches Mittel im Heilungsprozess eines psychisch Gestörten und künstlerische Tätigkeit des jemals begabten Kanzelredners. Seine Erinnerungen werden den Memoiren oder Biographien entsprechend von seinen Jugendjahren bis hin zu seinem Tod, dessen Umstände von Pater Spiridion nachgetragen werden, linear geordnet. Dennoch wird das chronologische Erzählen immer wieder unterbrochen, besonders durch Erzählungen über Medardus' sündhafte Vorfahren, wodurch der Hauptstrang der Erzählung durch andere Stränge überlagert, die Ereignisse seines Lebens mehrfach in die der Vorfahren gespiegelt werden. Dadurch entsteht eine doppelbödige, zugleich lineare wie analytische Erzählstruktur. Trotz des Anscheins der chronologischen Anordnung entbehrt aber diese Schrift konkreter Temporalangaben, was zugleich an der subjektiven Zeiterfahrung der Hauptfigur liegen kann. Bestimmender als die Zeit erscheint in dieser erinnerten Biographie der Wechsel der Schauplätze. Medardus erzählt eigentlich nicht, wie die Zeit

verging, sondern was an den bedeutsamen Orten seines Lebens passiert ist. Merksteine seiner Erinnerung bilden nicht Zeitangaben, sondern Schauplätze. Die Überschriften der einzelnen Abschnitte des Romans benennen fast immer einen räumlichen Aspekt mit, der hier mit Fettdruck markiert ist: *Die Jahre der Kindheit und das Klosterleben*, *Der Eintritt in die Welt*, *Die Abenteuer der Reise*, *Das Leben am fürstlichen Hofe*, *Der Wendpunkt*, *Die Buße*, *Die Rückkehr in das Kloster*.

Ohne die starke Abhängigkeit von Raum und Zeit bestreiten zu wollen, soll hier also auf die Dominanz des Raumes als strukturierendes Mittel der Erinnerung in diesem Fall hingewiesen werden. Dieser Raum zeichnet sich einerseits durch die systematische Wiederkehr der Schauplätze aus. Diesen Wechsel begründet das Motiv der Reise, Medardus' Weg aus dem Kloster nach Rom, über das Schloss, das Försterhaus, die Residenz und das italienische Kapuzinerkloster<sup>8</sup> und mit Ausnahme der Residenz und des Försterhauses über die gleichen Stätten zurück. Medardus' Abenteuer entfalten sich zugleich durch seinen Weg, seine Reise oder Be-Weg-ung. Unterwegs überschreitet er in konkret topographischem wie auch in übertragenem Sinne zahlreiche Grenzen, durch die die bedeutsamen Oppositionen von offenen und geschlossenen Räumen, vom Christlich-religiösen und Weltlichen, vom Frommen und frevelhaft Sündigen und Teuflischen etabliert werden. Im Laufe der Erzählung wird – zwar weniger akzentuiert, jedoch – regelmäßig über Medardus' psychischen Zustand, über verschiedene Formen der Psychose und unterschiedlich stark ausgeprägte psychopathische Zustände und Wahnsinnsanfälle berichtet. Im übertragenen Sinne verläuft eine weitere Grenze im Text zwischen Wahnsinn und Normalität, wobei das Motiv des Wahnsinns mit dem des Doppelgängers verbunden und mit einigen Raumelementen systematisch verknüpft wird.

Teilweise aus der beschränkten subjektiven Perspektive des Ich-Erzählers resultiert der ständige Wechsel zwischen dem Raum des Innen und des Außen, und dass zugleich die Grenze zwischen den in der erzählten Welt faktisch gesetzten Räumen und den imaginären und mentalen Räumen einerseits verwischt, andererseits durchlässig erscheint. So ist es an manchen Stellen z.B. besonders schwer zu entscheiden, ob die erzählte Episode noch in einem innerhalb der Fiktion faktischen Raum oder bereits in einem imaginären spielt. Denn Medardus' Schreiben führt gleichermaßen in die Innenräume

---

<sup>8</sup> In der zitierten Ausgabe werden das Stammwort Capuziner und mit bzw. aus ihm gebildete Formen nach älterer Schreibweise, mit C geschrieben. Diese Schreibweise wird im Rahmen dieser Arbeit nur in den Zitaten beibehalten.

seiner Psyche, besonders in Form zahlreicher Träume, visionär oder halluzinativ gestalteter Szenen.

Die Dominanz und Vielfältigkeit der Räume in E.T.A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* wurde in der Forschung bisher weniger beachtet<sup>9</sup>. Daher setzt sich die Dissertation das Ziel den Roman entlang der Analysekategorie Raum zu lesen. Es soll dadurch ein vom Roman gebotener Untersuchungsaspekt verstärkt wahrgenommen und bei seiner konsequenten Anwendung auf seine Tragfähigkeit hin geprüft werden. Es wird davon ausgegangen, dass Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* in besonderem Maße durch den Raum bestimmt ist. Dabei fallen auf den ersten Blick die Vielfältigkeit der Schauplätze und das Konzept der steten Wanderung der Hauptfigur ins Auge. Beide lassen sich in Bezug auf den Raum auf der Ebene der Geschichte beschreiben. Die Untersuchung des Aspektes Raum meint also zum einen die Analyse der räumlichen Gegebenheiten<sup>10</sup> der Erzählung, als Handlungsort, in seiner Ausdehnung und eigenartigen Beschaffenheit. Da räumliche Gegebenheiten nicht nur auf der konkreten topographischen Ebene als innerhalb der Fiktion faktual gesetzte Räume zu orten sind, sondern auch innerhalb der Fiktion fiktive bzw. aus ontologischer Sicht ambivalent deutbare Räume – z. B. Träume, Halluzinationen, Visionen usw. – Raumvorstellungen erwecken können, wird die Untersuchung auch auf diese Elemente erstreckt. Im Laufe der Untersuchung sollen die Elemente des Raumes beschrieben und deren Beziehungen zu anderen Elementen, Motiven und Figuren erarbeitet werden. In der Untersuchung wird der Raum auch auf der Ebene der Narration als Raumdarstellung und deren Eigenart und Techniken stets mit analysiert. In der Forschung und Interpretationspraxis geht man ohne dies besonders abzuleiten, davon aus, dass die räumlichen Aspekte eines literarischen Textes nicht nur auf der denotativen, sondern auch auf der konnotativen Ebene wirksam werden, sei es in der Form spezifischer Funktionalisierungen oder symbolischen Gehalten.<sup>11</sup> Neben kulturell geprägten Verbindungen, wie zum Beispiel sakrale vs. profane Orte, oder im Sinne von Foucaults Heterotopie-Begriff verfügen insbesondere die topologischen Merkmale der einzelnen Raumelemente über ein solches Potenzial. Um der Frage nachzugehen, wie also aus den Raumelementen der topographischen Ebene sich symbolische Bedeutungen und Deutungen ableiten lassen, sollen zunächst die

---

<sup>9</sup> ausführlicher zu den Forschungsergebnissen im Kapitel 1.2.6

<sup>10</sup> Im Sinne von Dennerlein, die den Begriff räumliche Gegebenheit „als Oberbegriff für Räume, Orte und topographische Objekte“ verwendet. Vgl. Dennerlein 2009, 72.

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Nünning 2009, 37

topologischen Figuren untersucht werden, die sich aus den Beziehungen der Elemente zueinander und aus der Bewegung der Figuren ableiten lassen. Der topologische Aspekt leitet über zum Raumbegriff auf der abstrakten semantischen Ebene gedacht. Auf Lotmans und Renners Theorien basierend wird der Versuch unternommen das topologische Merkmal Grenze auf der topographischen und auf der semantischen Ebene zu bestimmen und deren Verlauf miteinander zu vergleichen.

## 1.2. Forschungsüberblick

Der Hauptakzent der Dissertation wird auf die Untersuchung des Aspektes von Raum – als dargestellter Raum auf der Ebene der Geschichte und als Raum auf der abstrakten semantischen Ebene – gelegt. Im Folgenden wird also auf die Forschungsergebnisse eingegangen, die direkt an Fragestellungen zum Raum knüpfen. Darunter sind einerseits Forschungsergebnisse zu dem untersuchten Roman, andererseits zum Raum und zur Raumdarstellung in E.T.A. Hoffmanns Werk zu verstehen.

### 1.2.1. Über die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Elixiere*

E.T.A. Hoffmanns Roman, *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners* könnte man – wenn es überhaupt Sinn hätte, innerhalb der sich auf ein Dutzend Jahre erstreckenden literarischen Tätigkeit Hoffmanns zu differenzieren –, zu seinen frühen Texten zählen. Der erste Teil der *Elixiere* entstand 1814 und erschien bei dem Berliner Verleger Duncker und Humblot im Herbst 1815, kurz vor der Michaelismesse. Der zweite Teil erschien beim gleichen Verleger im Jahre 1816.

Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Romans ist im Kommentarteil der von Hartmut Steinecke edierten Ausgabe Sämtlicher Werke ausführlich beschrieben.<sup>12</sup> Hervorzuheben sind aus der Rezeptionsgeschichte einerseits, dass zu der Zeit der Erscheinung der *Elixiere* Hoffmann ein bereits bekannter Autor gewesen ist. Seinen literarischen Durchbruch brachte das Erscheinen der *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Das Werk ist nicht nur die erste, sondern auch die erfolgreichste Erzählsammlung zu Hoffmanns Lebzeiten gewesen, die *Fantasiestücke* „sind das einzige Buch Hoffmanns, das zu seinen Lebzeiten eine zweite Auflage erfuhr.“<sup>13</sup> Sowohl Steinecke als auch Kremer heben in ihrer Darstellung hervor, dass die *Elixiere* lange Zeit im Schatten der *Fantasiestücke* stand und innerhalb der Hoffmann-Forschung am ehesten dieser Erzählsammlung Aufmerksamkeit geschenkt wurde<sup>14</sup>. Trotz des Erfolgs der

---

<sup>12</sup> Vgl. Kommentar SW 2/2, 545-575. Die einzige Phase der Rezeption, auf die Steinecke nicht eingeht, ist der Missbrauch des Romans durch die auch „Blut-und-Boden-Germanistik“ (Kremer 2009b, 601) genannte nationalsozialistische Literaturkritik. Ihre Beschreibung ist in Kremers Darstellung der Hoffmann-Forschung nachzulesen. Vgl. Kremer 2009b, 600-602.

<sup>13</sup> SW 2/1, 569.

<sup>14</sup> Vgl. Kremer (Hg.) 2009, 564; Steinecke 2004, 592.

*Fantasiestücke* wurden die *Elixiere* zu ihrer Entstehungszeit kaum rezensiert.<sup>15</sup> Der Grund für das langjährige Desinteresse der Hoffmann-Forschung gegenüber dem Roman wird in dessen Gattung vermutet. Eine These, die zum Teil durch die positive zeitgenössische Rezeption des Romans in England belegt wird. In den Kommentaren der Ausgabe *Sämtlicher Werke* wird auf die Besprechung in ›Blackwood's Edinburgh Magazine‹ hingewiesen.<sup>16</sup> Hervorzuheben ist aus der zitierten Übersetzung die Bewertung des Schauerlichen:

«...» das Schauerliche ist ein ebenso legitimes Feld der Poesie, als das Rührende und Scherzhafte. Es ist ein wesentlicher Theil der menschlichen Natur und kann darum nie erschöpft werden. – Die große Vortrefflichkeit der *Elixiere* des Teufels liegt in der Geschicklichkeit, mit welcher der Verf. die schauerliche Erscheinung des Doppelgängers mit den gewöhnlichen menschlichen Gefühlen aller Art zu verbinden wußte.<sup>17</sup>

Auf deutschem Gebiet kommt es erst etwa 170 Jahre später zur positiven Haltung gegenüber dem Schauerlichen in Hoffmanns Werk. Nicht zuletzt durch die Ergebnisse der psychologisch und psychoanalytisch ausgerichteten Arbeiten erfolgte etwa in den 70er Jahren die Aufwertung des *Sandmanns* und später auch der *Elixiere*. Im Falle der *Elixiere* ging und geht dieser Prozess nicht zuletzt einher mit der allgemeinen Änderung der Haltung der Literaturwissenschaft dem Trivialen gegenüber. Zu den ersten Interpreten, die den Bezug der *Elixiere* zum Trivialen besprochen und nicht mehr negativ bewertet haben, gehörte Wolfgang Nehring. Er sowie Steinecke und Kremer in seiner Nachfolge betonen, dass die *Elixiere* als Roman, in dem die Techniken der Spannungserzeugung meisterhaft verwendet werden, und der durch dessen psychologisch vertiefte Thematik mit der Problematisierung von Wahnsinn und Normalität, Identitätsverlust und Identitätszerfall und der Triebhaftigkeit des Menschen und durch die frequentierte Verwendung des Doppelgängermotivs über das Triviale hinaus gehe oder die Gattung des Schauerromans vertiefe.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Vgl. SW 2/2, 567.

<sup>16</sup> SW 2/2, 572.

<sup>17</sup> Auszug aus der Besprechung in Blackwoods's Edinburgh Magazine in Übersetzung der ›Literatur-Blatt‹ zum ›Morgenblatt für gebildete Stände‹ vom 9. 8. 1825. zitiert nach SW 2/2, 572.

<sup>18</sup> Vgl. Steinecke 1997, 169; Steinecke 2004, 276-277 und 284-285; Nehring 1992, 46-47.

### 1.2.2. Schwerpunkte der Forschung der Elixiere

Überblickt man die Forschungsliteratur zu den *Elixieren*, so kann man unterschiedliche Knotenpunkte des Interesses und wiederkehrende Fragestellungen erkennen. Die Akzentverschiebungen in der Hoffmann-Forschung markieren auch die Veränderungen in dem literaturgeschichtlichen, literaturwissenschaftlichen und – seit den letzten Jahrzehnten wohl verstärkt – kulturwissenschaftlichen Diskurs.

Generell lässt sich feststellen, dass den *Elixieren* erst durch das im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erwachte, und bis heute bestehende psychologische Interesse am Roman mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Den Auftakt zu dieser Forschungslinie machte Ernst Jentsch mit seinem 1906 in der Psychiatrisch-Neurologischen Wochenschrift erschienenen Aufsatz *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Hoffmann nennt er im weiteren Kontext einen Autor, der das Automatenmotiv zur Erzielung einer unheimlichen Wirkung besonders geschickt einsetzt. Er leitet das Unheimliche aus dem Gegensatz von Heimlichem und Unheimlichem ab und erklärt ihre Entstehung mit der intellektuellen Unsicherheit der Person. Teilweise auf den Aufsatz von Jentsch reagierte Sigmund Freud 1919 mit seiner Studie unter dem Titel *Das Unheimliche*. Sein Aufsatz hat wohl den größten Einfluss auf die psychoanalytisch angelegten Interpretationsansätze von Hoffmanns *Elixieren* und den *Nachtstücken* geübt. Er beschreibt die bei Hoffmann am meisten anzutreffende semantische Grundstruktur als den dritten Typ des Unheimlichen der Fiktion, den Fall nämlich

wenn der Dichter sich dem Anscheine nach auf den Boden der gemeinen Realität gestellt hat. Dann übernimmt er auch alle Bedingungen, die im Erleben für die Entstehung des Unheimlichen Gefühls gelten, und alles was im Leben unheimlich wirkt, wirkt auch so in der Dichtung. Aber in diesem Falle kann der Dichter auch das Unheimliche weit über das im Erleben mögliche Maß hinaus steigern und vervielfältigen, indem er solche Ereignisse vorfallen läßt, die in der Wirklichkeit nicht oder nur sehr selten zur Erfahrung gekommen wären.<sup>19</sup>

Erst durch diese Arbeit wurde eigentlich die langjährige Beschäftigung mit dem Thema des Wahnsinns, des Unheimlichen und generell der psychologischen und psychopathologischen Thematik in der Forschung begründet.<sup>20</sup> Eine weitere die neuere

---

<sup>19</sup> Freud 1982, 272-273. Hoffmanns Erzählungen – insbesondere *Der goldene Topf* – zeigen allerdings, dass diese Struktur zwar als Voraussetzung für die Entstehung des Unheimlichen gilt, aber nicht automatisch zu ihm führt.

<sup>20</sup> Von den neueren an Psychologie und Psychoanalyse orientierten Forschungen sind Reuchlein 1986, und Weinholz 1990 zu nennen, und solche Forschungen, die zwar nicht grundsätzlich psychologisch oder

Forschung beschäftigende Frage ist, wie sich die *Elixiere* in die zeitgenössischen, vor allem wissenschaftlichen Diskurse fügen. Walter Hinderer zeichnet z.B. die Traum- und Wahnsinnsdiskurse zu Hoffmanns Zeit und deren Wirkung auf Hoffmanns Werk nach und Henriett Lindner untersucht E.T.A. Hoffmanns Werke im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde.<sup>21</sup>

Einen weiteren Schwerpunkt der Forschung bildet die Frage der Identität, die zwei Forschungstraditionen begründet. So wurde der Roman einerseits z.B. von Claudio Magris vor der Vorlage des Bildungsromans untersucht<sup>22</sup>. Eine Gattungstradition, deren Geltung für die *Elixiere* in den neueren Forschungsbeiträgen nicht nur hinterfragt, sondern auch widerlegt wird. Bereits Freud hat in seinem Aufsatz über das *Unheimliche* auf die Rolle der Wiederholung im Roman hingewiesen, und in neueren Arbeiten der Forschung wird sowohl in Medardus' Lebensweg als auch in der ganzen Geschichte die Wiederholung als grundsätzliche Struktur erkannt,<sup>23</sup> im Gegensatz zu früheren an der Entwicklungsidee des Bildungs- und Entwicklungsromans orientierten Lesarten. Andererseits kann die Frage der Identität in den *Elixieren* besonders ans Doppelgängermotiv gebunden betrachtet werden, auf das Natalie Reber ihre Aufmerksamkeit richtete.<sup>24</sup>

Schließlich sind noch zwei Untersuchungsaspekte zu nennen, die von der Forschung bisher weniger wahrgenommen wurden. Das eine ist das der Intertextualität. Die bekannteste Vorlage zu den *Elixieren* war Lewis Roman, *The Monk* (dt. *Der Mönch*), deren Beziehung zu den *Elixieren* in mehreren kontrastiven Arbeiten nachgegangen wurde. Eine umfassende Darstellung der Intertextualität in den *Elixieren* steht aber noch aus. Die Frage der Intermedialität im Roman gehört ebenfalls zu seinen weniger erforschten Aspekten.

---

psychoanalytisch ausgerichtet sind, dennoch solche Ansätze enthalten, wie z.B. Harnischfeger 1990 und Kremer 2009.

<sup>21</sup> Vgl. Hinderer 2005 und Lindner 2001.

<sup>22</sup> Vgl. Magris, 1980.

<sup>23</sup> Vgl. Freud 1982; Kremer 2009, 150; 154 pp.

<sup>24</sup> Vgl. Reber 1964.

### 1.2.3. Ansätze zur Erforschung von Raum in Hoffmanns Erzählungen

Wiewohl es zur Erforschung des dargestellten Raumes in Hoffmanns Erzählungen kaum systematische Arbeiten vorliegen, kann man dennoch nicht behaupten, dass dem Aspekt des Raumes in der Hoffmann-Forschung kein Interesse geschenkt worden wäre. In diesem Bereich kann man Ansätze auf zwei verschiedenen Ebenen unterscheiden. Zum einen gibt es zahlreiche Bemerkungen zum dargestellten Raum und insbesondere zu dessen Symbolhaftigkeit in den unterschiedlichen Studien. Zum anderen wurden Aspekte des Raumes auf der abstrakten semantischen Ebene untersucht. Auf der Ebene des dargestellten Raumes wird über die Symbolhaftigkeit der Schauplätze hinaus auch den für die Hoffmann'schen Erzählungen so typischen ‚Sonderformen‘ von Raum Aufmerksamkeit geschenkt. Das sind die innerhalb der Fiktion fiktiven und imaginären Räume von Traum, Halluzinationen, Wachträumen, Visionen usw. Diese werden entweder als eine spezielle, innerhalb der Fiktion nicht eindeutig als real markierte Schicht des dargestellten Raumes wahrgenommen, oder/und an Fragen ihrer Wahrnehmung durch Figuren gekoppelt untersucht<sup>25</sup>. Man kann jedoch bei dem Aspekt des dargestellten Raumes weniger von spezifischen Untersuchungen dieser Phänomene sprechen, sondern lediglich eine Art Sensibilität für die semantische Potenz der Formen von Raum kann aus den kurzen Bemerkungen zum Thema abgeleitet werden.

Auf der abstrakten semantischen Ebene sind in erster Linie wiederkehrende Phänomene und Strukturen in Hoffmanns Erzählungen betroffen, für deren Bezeichnung in vielen Fällen der dem Rahmengespräch der *Serapions-Brüder* entlehnte Begriff der Duplizität verwendet wurde. Ursprünglich wurde damit eine doppelte, aus einer inneren und einer äußeren Welt bestehende Weltvorstellung bezeichnet, mit deren Hilfe sich die subjektive Welterfahrung des einzelnen erklären lässt. Der wahnsinnige Serapion verteidigt seine fixe Idee, der vor mehreren Jahrhunderten gestorbene Märtyrer in der Thebaischen Wüste zu sein, indem er sich auf die Alleinherrschaft der inneren Welt beruft:

Ist es nicht der Geist allein, der das was sich um uns her begibt in Raum und Zeit, zu erfassen vermag? – Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? – Gestaltet sich

---

<sup>25</sup> Ausgesprochen diesen Ansatz vertritt Orosz in ihren Untersuchungen zur Raumgestaltung bei Hoffmann (vgl. Orosz 2001, 119-129) und zum Teil Heimes in ihren Ausführungen zum Aspekt der Metamorphose in Hoffmanns literarischen Texten. (vgl. Heimes 2009, 513-516)

nun etwa der Geist seine in Raum und Zeit bedingte Welt im Innern auf eigene Hand und überläßt jene Funktionen einem andern uns inwohnenden Prinzip? – Wie ungereimt! Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheit vor uns erfaßt, so hat sich das auch wirklich begeben was er dafür anerkennt.<sup>26</sup>

Im Rahmengespräch der Erzählsammlung wird demgegenüber behauptet, dass Serapions Gedankengang falsch sei, da er die Rolle der äußeren Welt ganz- und gar missachte. Es wird betont, dass eben die Außenwelt einem dazu ver helfe, die innere „in voller Klarheit“<sup>27</sup> schauen zu können.

Auf der abstrakten semantischen Ebene kehrt die Duplizität als eine wiederkehrende Struktur der erzählten Welt zurück. Orosz stellt fest, dass es sich in Hoffmanns literarischen Erzählungen im Grunde genommen immer um mindestens zwei einander entgegengesetzte Welten handelt, die in den einzelnen Erzählungen jeweils einer anderen Semantik unterliegen können. Auf der abstrakten semantischen Ebene sind aber die Gegenüberstellungen von phantastischer und realer Welt, von der Welt des Künstlers und Philisters, von der von Wahnsinn und Normalität usw. gleichwertig, da sie jeweils eine Oppositionsrelation abbilden. Der Aspekt des Raumes als Kategorie der abstrakten semantischen Struktur wird bei Orosz durch die Integration des Aspektes in die Theorie der möglichen Welten zum Schlüssel der abstrakten semantischen Grundstruktur der Hoffmann'schen Erzählungen und im Rahmen der Theorie der möglichen Welten ausführlich beschrieben.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> SW 4, 33-34.

<sup>27</sup> SW 4, 68.

<sup>28</sup> Vgl. Orosz 2001, 98-100. Auf diese Theorie wird im späteren noch ausführlicher eingegangen.

#### 1.2.4. Aspekte des Raumes in Hoffmanns poetologischen Erzählungen

Die Untersuchung der Strukturzüge, die innerhalb von Hoffmanns literarischem Schaffen wiederkehren, hat bereits eine lange Tradition. So wurde z.B. die Duplizität bereits sehr früh als poetisches Prinzip bei Hoffmann erkannt und mehrfach, unter verschiedenen Begriffen beschrieben. Jentsch' Begriff der intellektuellen Unsicherheit,<sup>29</sup> Freuds Ausführungen über die Formen und Quellen des Unheimlichen im Alltag und Literatur<sup>30</sup>, das serapiontische Prinzip, der Begriff der Duplizität und Orosz' Beschreibung der abstrakten Grundstruktur der Hoffmann'schen Textwelt<sup>31</sup> bemühen sich um die Beschreibung des gleichen Phänomens im Rahmen teilweise unterschiedlicher wissenschaftlicher Erklärungskonzepte. Die wiederkehrenden Kernbegriffe der Hoffmann'schen Poetik, wie Duplizität, Phantasie bzw. Fantasie und Heterogenität werden in dieser Arbeit als Aspekte der abstrakten semantischen Grundstruktur aufgefasst.

Hoffmann hat seine Poetik nicht in programmatischen Schriften, sondern hauptsächlich in seinen literarischen Werken formuliert. So gelten insbesondere drei Erzählungen als poetologische Texte:<sup>32</sup> die mit *Jaques Callot* überschriebene Einführung zu den *Fantasiestücken*, die Erzählung über den *Heiligen Serapion* sowie die daran anschließenden Gespräche des Rahmens in den *Serapions-Brüdern* und schließlich die späte Erzählung *Des Vettters Eckfenster*. Oberflächlich betrachtet zeigen sich die Gemeinsamkeiten der ersten zwei Erzählungen vor allem darin, dass sie jeweils für eine Erzählsammlung geschrieben wurden, deren einzelne Erzählungen zum Teil früher publiziert wurden, zum Teil bereits vorlagen und zum Teil für die Sammlung verfasst wurden. Sie könnten auch als des Autors Entschuldigung für die Heterogenität dieser Erzählsammlungen gelten.

---

<sup>29</sup> Vgl. Jentsch 1906.

<sup>30</sup> Vgl. Freud 1982.

<sup>31</sup> Vgl. Orosz 2001, 98-111.

<sup>32</sup> Kaiser weist darauf hin, dass im weitesten Sinne alle Texte von Hoffmann, die sich mit der Kunst und Künstlerthematik befassen, sowie die Musikrezensionen als poetologische Texte zu lesen seien (vgl. Kaiser 1988, 132). Ähnlicher Auffassung ist auch Orosz, indem sie behauptet, dass Hoffmanns literarische Texte seine ästhetischen Ansichten „auf unterschiedliche Weise hervorkehren: in den Äußerungen des fiktiven Erzählers, in den Diskussionen fiktiver „Resonanzfiguren“ (wie der Serapionsbrüder) oder eben auch in Überlegungen verschiedener fiktiver Figuren (denen in der spezifischen Hoffmann'schen Figurenkonstellation eine besondere Rolle zukommt) werden jedenfalls Ansichten formuliert, die eine eigene ästhetische Auffassung erkennen lassen.“ (Orosz 2001, 50)

Die Heterogenität ist aber innerhalb von Hoffmanns Werk kein zufälliges, aus Gründen der wirtschaftlichen Vermarktung seiner Erzählungen entstandenes Merkmal, sondern bewusstes Konstruktionsprinzip, fester Bestandteil seiner Poetik<sup>33</sup>. Nicht nur wählt er immer wieder bildende Künstler wie Callot und Hogarth zum Vorbild<sup>34</sup>, für deren Werk eine Fülle der heterogenen und heterogensten Elemente charakteristisch ist, sondern er formuliert diesen Aspekt im Rahmengespräch der *Serapions-Brüder* allmählich als poetisches Prinzip aus. Bei genauerer Betrachtung sind aufgrund verschiedener Äußerungen über die Heterogenität in Hoffmanns literarischen Texten drei Varianten zu unterscheiden. Zum einen gibt es den Typ, bei dem sich aus dem Gegensatz von ‚Fülle‘ und ‚festem Kern‘ als Komposition ein ‚Ganzes‘ ergibt. So meint z.B. im Rahmengespräch der *Serapions-Brüder* Theodor an die Gattungsfrage von *Nußknacker und Mausekönig* anknüpfend, „daß die Kinder die feinen Fäden die sich durch das ganze ziehen, und in seinen scheinbar völlig heterogenen Teilen zusammenhalten, [kaum] erkennen können“<sup>35</sup>, während Lothar, der fiktive Autor des Märchens darauf verweist,

daß es dem armen Autor ganz wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei fantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite, und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen. Zu keinem Werk würd ich ferner sagen, gehöre mehr ein klares ruhiges Gemüt, als zu einem solchen, das wie in regelloser spielender Willkür von allen Seiten ins Blaue hinaus blitzend, doch einen festen Kern in sich tragen solle und müsse.<sup>36</sup>

Bezweckt wird also ein Kunstwerk, das dem oberflächlichen Betrachter zwar als äußerst heterogen erscheint, dem tiefer dringenden Rezipienten aber zugleich seinen festen Kern, seinen inneren, engen Zusammenhang offenbart. Die Heterogenität ist also immerhin Teil eines durchdachten Konzepts und nicht das Ergebnis zügelloser, ungebändigter Phantasie.

Eine zweite Variante dieser Heterogenität bildet der Fall, wo diese Fülle nicht mehr ein organisches Ganzes ergibt, sondern ein kaleidoskopisches Arsenal der Bilder entsteht.

---

<sup>33</sup> Vgl. dazu auch Steinecke, der mit mehreren Argumenten belegt, dass es sich bei den *Fantasiestücken* von Anfang an um bewusst geplante Kompositionen handelt. (vgl. Steinecke 2004, 157) Andererseits zeigt er in seinen Ausführungen zum serapiontischen Prinzip, dass es bereits vor dessen Ausformulierung wirksam war in Hoffmanns Erzählungen. „Es gibt [...] keine klaren Trennlinien zwischen den Erzählprinzipien der Fantasie- und der Nachtstücke und den serapiontischen Erzählungen. Das heißt zum einen, daß sich in den frühen Werken bereits »Serapiontisches« findet, zum anderen, daß es in den *Serapions-Brüdern* Fantasiestücke [...] und Nachtstücke gibt.“ (Steinecke 2004, 365) Der bekannteste Beleg für diese These mag Hoffmanns frühe Erzählung, *Ritter Gluck* sein, die auf mehreren Ebenen mit der Duplizität operiert.

<sup>34</sup> Es ist zgl. mit der Grund dafür, dass die *Fantasiestücke* z.T. auch als die erste Umsetzung des romantischen Programms der Universalkunst betrachtet werden können, wie das z.B. Steinecke formuliert (Vgl. Steinecke 2004, 156 und 158f.).

<sup>35</sup> SW 4, 306.

<sup>36</sup> SW 4, 307-308.

Lothar bemerkt im Rahmengespräch zu Ottmars Erzählung *Signor Formica*, „daß Ottmar statt einer in allen Teilen zum Ganzen sich ründenden Erzählung, nur vielmehr eine Reihe Bilder geliefert hat, die indessen manchmal ergötzlich genug sind.“<sup>37</sup> Das reicht zugleich dazu, die Erzählung als serapiontisch betrachten zu wollen<sup>38</sup>.

Schließlich gehört ebenfalls zur Frage der Heterogenität die mehrfach gestellte Forderung nach Abwechslung. Es heißt im vierten Abschnitt z.B.: es sei „eben recht serapionsmäßig, daß Ernst und Scherz wechsele“<sup>39</sup> und im sechsten Abschnitt werden die Brüder von Vinzenz ermahnt „künftig fein dafür zu sorgen, daß das schauerliche mit dem heiteren wechsele“<sup>40</sup>. Somit wird die Heterogenität als Kompositionsprinzip sowohl auf einzelne Erzählungen als auch auf die Erzählensammlung bezogen. In den zwei großen Erzählensammlungen zeigt sich diese Art von Heterogenität nicht zuletzt in der Vielfalt der Gattungen<sup>41</sup>. Den Höhepunkt erreicht die Anwendung dieses Prinzips wohl in Hoffmanns letztem, unvollendetem Roman, dem *Kater Murr*.

Außer der Heterogenität werden Hoffmanns poetologische Erzählungen durch zwei weitere Aspekte miteinander verbunden. In ihnen werden nämlich die Phantasie und das Vermögen des inneren Schauens akzentuiert. Zwei Aspekte, die eng zusammenhängen, und Hoffmanns Werk von den ersten bis zu den letzten Erzählungen durchziehen<sup>42</sup>. In *Jaques Callot* wird das Fantastische als Hauptmerkmal bereits in der ersten Zeile, in der emphatischen Anrede angesprochen.

Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht satt sehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein Paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? – Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. –

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. [...] seine Kunst [geht] auch eigentlich über die Regeln der Malerei

---

<sup>37</sup> SW 4, 1013.

<sup>38</sup> Zu diesen ersten beiden Varianten der Hoffmann'schen Heterogenität vgl. auch Kaiser 1988, 139.

<sup>39</sup> SW 4, 490.

<sup>40</sup> SW 4, 906-907.

<sup>41</sup> Eine und zugleich die einzige thematisch wie gattungsmäßig relativ einheitliche Erzählensammlung von Hoffmann sind die *Nachtstücke*.

<sup>42</sup> Ein weiteres wiederkehrendes, besonders in Jaques Callot akzentuiertes Merkmal ist der Bezug zur Musik und bildenden Kunst. Vgl. dazu näher Kaiser 1988, 33. Da dieser Aspekt für diese Untersuchung weniger relevant erscheint, wird hier auf ihre Behandlung verzichtet.

hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Fantasie hervorrief.<sup>43</sup>

Hier wird aus der Position des Rezipienten, des Betrachters argumentiert. Beschrieben wird der Akt der Rezeption als langes, also intensives Schauen. Kaiser meint, es gehe hier um „die Verfremdung der automatisierten Wahrnehmung“.<sup>44</sup> Es ist naheliegend, dass es dabei um eine vertiefte Rezeption geht, sie verläuft allerdings so gut wie mühelos. Dieses Anschauen führt nicht zum analytischen Verständnis der Figuren, sondern zu ihrer Verlebendigung. Betont wird dabei wiederum, dass es zwar heterogene Kompositionen sind, aber ein Ganzes ergeben. Die Fantasie wird in diesem Abschnitt erst als Attribut, dann als Quelle des künstlerischen Werkes eingeführt. Im letzten Absatz von *Jaques Callot* wird diese Perspektive umgekehrt, als es heißt:

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem inneren romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: Er habe in Callot's Manier arbeiten wollen?<sup>45</sup>

In dieser Passage wird weiterhin das später in der Erzählung über den heiligen Serapion formulierte Konzept der Duplizität impliziert<sup>46</sup>. So gibt es den inneren romantischen Geisterreich, der auch als Phantasie bezeichnet wird und das äußere Leben, das in diesem Kontext einerseits die Inspirationsquelle der Kunst, andererseits die Darstellung des im Reiche der Phantasie Erschauten, das Kunstwerk selbst bedeuten soll. Serapions Beispiel dient eigentlich dazu, die Rolle der Phantasie aufzuwerten. Sie ist von der programmatisch formulierten Forderung an den Dichter nach dem inneren Schauen nicht zu trennen. Über Serapions Erzählung bemerkt Cyprian<sup>47</sup>, der sie gehört haben will:

eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt

---

<sup>43</sup> SW 2/1, 17.

<sup>44</sup> Kaiser 1988, 33.

<sup>45</sup> SW 2/1, 20.

<sup>46</sup> Kaiser hebt als wichtigstes Merkmal der *Fantasiestücke* hervor, dass Hoffmann „das Überschreiten des Gewöhnlich-Alltäglichen zum Programm“ (Kaiser 1988, 33) erhebt. Damit weist er implizit – ebenso wie das Steinecke später explizit tut (vgl. Steinecke, 2004, 355-368) – darauf hin, dass Kernbegriffe der Hoffmann'schen Poetologie nicht erst mit ihrer Ausformulierung, sondern von Anfang an wirksam sind in seinem Werk. Kaisers Formulierung lässt sich zugleich auf Lotmans Ereignisbegriff (vgl. Lotman 1993, 327-339) beziehen, da das programmatisch wiederkehrende „Überschreiten des Gewöhnlich-Alltäglichen“ bei Hoffmann als die Überschreitung der sujetkonstitutiven semantischen Grenze verstanden werden kann.

<sup>47</sup> Steinecke weist darauf hin, dass man über Serapions Dichtertalent nur Cyprians subjektive Meinung lesen kann, da er kein konkretes Beispiel über Serapions Erzählkunst gebe (Steinecke 2004, 367). Das stimmt zwar, es ist aber zugleich zu beachten, dass Serapion zuvor auch von Doktor S\*\* als ausgezeichnete Dichtertalent charakterisiert wurde.

von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut.<sup>48</sup>

Wenn man die Erzählung als poetologischen Text und im Kontext Hoffmanns weiterer poetologischer Texte liest, gibt sie weniger über Serapions Dichtertalent Auskunft. Die Erzählung ist vielmehr als die Formulierung der grundsätzlichen Erwartungen einer Novelle und der wahren Dichtkunst gegenüber zu verstehen. In Cyprians Bewertung werden also einerseits die geistreiche Geschichte, Phantasie, die plastische Ründung der Figuren sowie die große Wirkung auf den Rezipienten hervorgehoben. Die Voraussetzung dieser Wirkung ist aber das Vermögen des Dichters, an seine Erzählung genauso stark glauben zu können, wie an die Erscheinungen der äußeren Welt.<sup>49</sup> Dieses innere Schauen ist aber keinesfalls von der äußeren Welt zu trennen, wie das im Falle des Einsiedlers Serapion geschah. An dem Beispiel des wahnsinnigen Serapion werden nämlich nicht nur die Kraft der Phantasie, sondern auch die Folgen ihrer Alleinherrschaft in der Form des Wahnsinns gezeigt. So heißt es später im Rahmengespräch der *Serapions-Brüder*:

Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit, in dem vollendetesten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die inneren Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten.<sup>50</sup>

Betont wird hier also das Zusammenwirken von Innen- und Außenwelt und Serapions Fall zeige, wie es dem ergeht, der auf die eine oder andere verzichtet. Denn Phantasie und äußere Welt sind ebenbürtig und komplementär. Steinecke behauptet sogar, es sei das „serapiontische [...] Prinzip des »Gleichgewichts«“. <sup>51</sup>

In *Des Vettters Eckfenster* greift Hoffmann die Aspekte von Heterogenität, Phantasie und richtiges Schauen nochmals auf. Darin wird der Blick der Erzählerfigur unter des Vettters Anleitung an der heterogenen Masse der Marktbesucher geschärft. So wird in ihr die in *Jaques Callot* beschriebene Rezeptionshaltung unterrichtet, indem die fokussierten

---

<sup>48</sup> SW 4, 34.

<sup>49</sup> Dabei wurden von Hoffmann Phantasie bzw. Fantasie und lebhaftige Figurenzeichnung sowie inneres Schauen bereits in *Jaques Callot* akzentuiert.

<sup>50</sup> SW 4, 68.

<sup>51</sup> Steinecke 2004, 364.

Figuren von der Erzählerfigur ‚skizzenhaft angedeutet‘ werden und erst durch des Veters plausible, aber betont fiktive Erzählungen ihre ‚plastische Ründung‘ erhalten.

### 1.2.5. Die Grundstruktur von Hoffmanns Erzählungen

Die in den *Serapions-Brüdern* ausformulierte Formel der Duplizität ist in zahlreichen Erzählungen von Hoffmann – wie das auch Orosz formuliert – als eine zumindest duale fiktive Welt erkennbar. Seine Erzählungen entwerfen oftmals mehrere, einander meist widersprechende fiktionale Welten. Im Hintergrund der meist durch relativ eindeutige Referenzbezüge zur Lebenswelt des zeitgenössischen Rezipienten ausgezeichneten fiktionalen Welt – die somit zugleich als Modell dieser Welt aufgefasst werden kann – wird oftmals eine zweite, nur auserwählten Personen, insbesondere Künstlern, poetischen und kindlichen Gemütern zugängliche, von anderen Figuren der Basiserzählung gar nicht wahrgenommene oder ignorierte fiktionale Welt etabliert. Ganz offensichtlich wird dieses Modell z.B. bei Erzählungen wie *Ritter Gluck*, *Don Juan*, *Der Sandmann*, *Der goldene Topf*, *Nußknacker* und *Mausekönig*, *Klein Zaches*, *genannt Zinnober* usw.<sup>52</sup>

Orosz ist meines Wissens die einzige, die in ihrer Arbeit über die gewöhnliche Untersuchung des Phänomens an einzelnen Erzählungen hinausgeht. Sie untersucht den Aspekt des Raumes auf zwei verschiedenen Ebenen. Sie geht von Lotmans Auffassung vom Kunstwerk als „ein in gewisser Weise abgegrenzter Raum“<sup>53</sup> aus, und integriert seinen mengentheoretisch angelegten Ansatz in die Theorie der möglichen Welten, um Raum „als Kategorie der abstrakten semantischen Struktur von den in der erzählten Welt konstruierten konkreten Räumen“<sup>54</sup> eindeutiger unterscheiden zu können. Auf erstere bezogen nimmt sie an, dass es sich hier nicht um eine ab und zu wiederkehrende oder in Hoffmanns Erzählungen öfters gerne verwendete Struktur handelt, sondern „daß seine Texte auf einer tiefen Ebene gemeinsame Struktureigenschaften haben, also als Variationen einer gewissen Grundstruktur aufgefasst werden können.“<sup>55</sup> Die engere Definition der möglichen Welt übernimmt sie von Kutschera, sie sei aufzufassen „als »eine Menge von Sachverhalten, die logisch konsistent ist und in dem Sinn vollständig,

---

<sup>52</sup> Vgl. auch Orosz 2001, 99.

<sup>53</sup> Lotman 1993, 311.

<sup>54</sup> Orosz 2001, 120.

<sup>55</sup> Orosz 2001, 99.

daß für jede Tatsache in unserer Welt sie selbst oder ihre Negation in dieser Menge enthalten ist«, in literarischen Texten mit der Einschränkung jedoch, daß eine narrative ‚mögliche Welt‘ in diesem Sinne nicht notwendig vollständig ist, und eine ‚mögliche Welt‘ hier nur die im Universum des gegebenen Textes notwendigen Sachverhalte enthalten muß.<sup>56</sup> Sie weist zugleich auf die mögliche Inhomogenität der möglichen Welten in literarischen Texten hin, da „ein literarischer (narrativer) Text in mehrere, mögliche Welten gegliedert werden kann, die voneinander abweichende, sogar einander entgegengesetzte Aussagen enthalten können, die aber durch die makrostrukturelle Ordnung des gesamten Textes integriert werden.“<sup>57</sup> Weiterhin werden diese möglichen Welten als betont konstruierte betrachtet, die keinen ontologischen Status haben und „aus den Individuen und ihren Eigenschaften ausgehend schrittweise aufgebaut (=konstruiert) werden.“<sup>58</sup>

Die Menge der zu einer Figur gehörenden Aussagen bildet ihre individuelle mögliche Welt. Die individuellen möglichen Welten können zueinander in Beziehung gesetzt werden, bilden z.B. Oppositionen oder Dominanz-Relationen, sind den verschiedenen Figuren zugänglich oder unzugänglich. Eine Figur kann im Laufe der Erzählung auch mehreren individuellen Welten zugeordnet werden.<sup>59</sup> „Die individuellen ‚möglichen Welten‘ lassen sich in größere Einheiten, in die sogenannten übergeordneten ‚möglichen Welten‘ einordnen, deren Elemente die individuellen ‚möglichen Welten‘ sind und dadurch eine umfassendere Ebene der Grundstruktur darstellen“<sup>60</sup>. Über die auf diese Weise rekonstruierbare Grundstruktur Hoffmann’scher Erzählungen stellt Orosz fest:

die Textwelt gliedert sich in verschiedene Weltsegmente, die einander entgegengesetzt sind; das Individuum gehört gleichzeitig zu mehreren Weltsegmenten, die entweder gleichzeitig bestehen oder sich schnell abwechseln, wodurch eine Unsicherheit des Individuums (und auch des Lesers) in Bezug auf die Interpretierbarkeit der Ereignisse entsteht. [...] Die grundlegende Gespaltenheit bleibt in der ganzen erzählten Geschichte aufrechterhalten, zwischen (gespaltenem) Anfangs- und (ebenfalls gespaltenem) Endzustand wird bald das eine, bald das andere Weltsegment dominierend, so daß die

---

<sup>56</sup> Orosz 2001, 98.

<sup>57</sup> Orosz 2001, 98.

<sup>58</sup> Orosz 2001, 98.

<sup>59</sup>So glauben z.B. Anselmus aus dem *Goldenen Topf* oder Nathanael aus dem *Sandmann* und noch zahlreiche weitere Figuren Hoffmann’scher Erzählungen einmal an die Existenz einer zweiten, phantastischen Welt, in der die Existenz von Salamander, goldgrünen Schlangen oder eben vom dämonischen Sandmann möglich ist, ein anderes Mal negieren sie diese Möglichkeit und bestehen auf rationalistische Erklärungsmuster. Wobei der Gegensatz von innerhalb der Fiktion rational erklärbarer, sozusagen aufgeklärter Welt und phantastischer, rational nicht fassbarer Welt nur eine der möglichen Semantisierungen bildet, wie das auch Orosz selber betont.

<sup>60</sup> Orosz 2001, 102.

beiden (oppositionellen) Weltsegmente am Ende entweder voneinander getrennt „weiterleben“ [...] oder ineinander enthalten sind und dadurch ambivalent werden<sup>61</sup>

Teils im Hinblick auf diese Grundstruktur untersucht sie andererseits die „in der erzählten Welt konstruierten konkreten Räume[...]“<sup>62</sup> Sie betrachtet Orte und Räume in Hoffmanns Erzählungen in Abhängigkeit vom Wahrnehmungsmodus<sup>63</sup> der jeweiligen Figuren, weil „der Raum bei Hoffmann generell vom Wahrnehmungsmodus, so von der aktualisierten ‚möglichen Welt‘ eines Individuums abhängig ist und dadurch modalisiert wird.“<sup>64</sup> Sie unterscheidet drei Typen, drei Modalitäten der Hoffmann’schen Räume. Damit richtet sie ihren Blick nicht nur auf die Räume, die innerhalb der Fiktion als real gesetzt werden, sondern auch auf „solche eben durch den Wahrnehmungsmodus bestimmten Erscheinungen wie z.B. vorgestellte, erinnerte und geträumte Räume, Übergänge zwischen Räumen (wie zwischen Innen- und Außenraum oder offenem und geschlossenem Raum.)“<sup>65</sup> Dabei unterscheidet sie die Typen: Übergangsraum bzw. Raumüberschreitungen, mit Betonung der Grenzen, oftmals durch Türen, Fenster, Treppen u.a., aber eventuell auch durch den Spiegel markiert. Die Überschreitung dieser Raumgrenzen bedeutet bei Hoffmann, wie das Orosz auch an konkreten Beispielen zeigt, auch „den Übergang von der einen in eine andere Welt (aus der »realen« in die »wunderbare« oder umgekehrt).“<sup>66</sup> Sie betont, dass der Übergangsraum die Grenze zwar aufhebt, diese Aufhebung aber nur selten endgültig ist, also die Figuren, die fähig sind, diese Grenzen zu passieren, können dies oftmals mehrfach und in beiden Richtungen tun.

Den zweiten Typ bilden die verwandlungsfähigen Räume, mit Schwerpunkt Verwandlung des Individuums in Traum, Exaltation und ähnlichen Zuständen. In dieser

---

<sup>61</sup> Orosz 2001, 99.

<sup>62</sup> Orosz 2001, 98.

<sup>63</sup> Heimes hebt in ihrer Abhandlung über die Metamorphose in Hoffmanns Werk ebenfalls die Rolle der Wahrnehmung der Figuren hervor. Denn Metamorphosen und derartige Vorgänge sind bei Hoffmann oftmals „an die subjektive Wahrnehmung einer Figur gebunden, deren Perspektive auf die Außenwelt sich verschiebt“ (Heimes 2009, 514.)

<sup>64</sup> Orosz 2001, 120.

<sup>65</sup> Orosz 2001, 120-121. Orosz löst damit die Frage, warum diese, innerhalb der Fiktion oftmals deutlich fiktiv gesetzten Räume untersucht werden sollen. Auch im Rahmen narratologischer Ansätze wird der Blick z.B. durch Natascha Würzbach auf diese ‚Sonderformen‘ von Raum gelenkt. Sie bemerkt, dass die Erzählfiktion „neben der mimetischen Darstellung von wirklichkeitsbezogenen soziokulturellen Räumen auch Entwürfe von Räumen [erlaubt], die über unsere konkreten Wirklichkeitsvorstellungen hinausgehen“ (Würzbach 2004, 58). Sie gibt anschließend drei Raumtypen an, indem sie über utopische bzw. dystopische Räume, über virtuelle und über mentale Räume schreibt. Sie betont zugleich ebenso wie Ansgar Nünning in seinen Arbeiten zum Thema, dass auch diese Formen von Raum in Abhängigkeit von der erzähltechnischen Darstellung untersucht werden sollten. Ihre Methode, insbesondere die Forderung nach der Untersuchung unzuverlässigen Erzählens mag zwar den Blick für den ontologischen Status der Räume innerhalb der Fiktion schärfen, führt aber m. E. in gewisser Hinsicht eben zur Vernachlässigung ihrer Untersuchung. (Vgl. Würzbach 2004 und Nünning 2009.)

<sup>66</sup> Orosz 2001, 120-121.

Modalität „erweist sich der Blick ebenfalls als raumkonstruierendes Element“<sup>67</sup>. Orosz betont zurecht, dass die Modalitäten Übergangsraum und verwandlungsfähiger Raum bei Hoffmann einerseits eng zusammenhängen, andererseits mit der dritten Modalität, mit der der Räume mit symbolischer Bedeutung gekoppelt werden können.

---

<sup>67</sup> Orosz 2001, 124.

### 1.2.6. Ansätze zur Erforschung von Raum in den Elixieren

Betrachtet man die Forschungsliteratur zu den *Elixieren* mit dem Blick auf die Behandlung des Raumes, so lassen sich nur selten systematische Ansätze finden. Man kann feststellen, dass es sowohl in den umfassenden Darstellungen und Monographien zu Hoffmann und seinem Werk, wie auch in Einzeluntersuchungen entweder gar nicht zur Erforschung dieses Aspektes kommt oder Aspekte des Raumes teils unreflektiert, teils auf kürzere Textpassagen begrenzt behandelt werden oder kaum über die Konstatierung der Schauplätze hinausgehen. Fündig kann man werden, wenn man einerseits die teils sprachlich bedingten Verweise auf die – in vielen Fällen semantischen – Grenzen in den Analysen beachtet. So formuliert z.B. Hartmut Steinecke über die auch aus unserer Sicht wichtige Grenze zwischen Wahnsinn und Normalität: „Hoffmann maß sich nicht an, die Grenzlinie zwischen Gesundheit und Krankheit, Normalität und Wahnsinn zu ziehen, weil er an keine klare Grenze glaubt. [...] Die fließenden Grenzen zwischen Normalität und Exzentrizität, Gesundheit und Wahnsinn prägen auch das Verständnis der eigenen Identität.“<sup>68</sup>

Andererseits werden bei ihm die Schauplätze als gattungstypische Handlungsorte ausgewiesen, ohne allerdings über die Erweckung der gattungstypischen Spannungs- und Schauererfekte hinaus<sup>69</sup> nach ihrer spezifischen Funktion in der Erzählung zu fragen. Wohlgermerkt wären diese Stellungnahmen noch zu überprüfen, denn an und für sich erscheinen die meisten Schauplätze des Romans meines Erachtens nicht schauerlich. Auch von der Möglichkeit wird im Roman selten Gebrauch gemacht, Schauplätze durch die Handlungszeit, durch Lichtverhältnisse oder Witterungsverhältnisse mit einem unheimlichen Effekt zu versehen, wie das z.B. in der Erzählung *Der Unheimliche Gast* erfolgt<sup>70</sup>. Über die Räume der *Elixiere* lässt sich eher die Vermutung anstellen, dass der schauerliche Effekt in vielen Fällen nicht von den konkreten Räumlichkeiten, sondern von der abstrakten semantischen Struktur ausgelöst wird.

---

<sup>68</sup> Steinecke 2004, 268. Zwar nicht so deutlich auf die semantische Grenze bezogen, aber ähnliche Feststellung bei mehreren Interpreten, so z.B. bei Gerhard R. Kaiser, der über gleitende „Übergänge zwischen (fiktiver) Realität und (fiktiver) Irrealität“ (Kaiser 1988, 48) spricht.

<sup>69</sup> Ebenfalls auf die Gattungsmerkmale des Schauerromans bezogen werden die Schauplätze bei Nehring, Kremer u.a. erwähnt. (Vgl. Nehring 1992; Kremer 2009, 145.)

<sup>70</sup> Vgl. besonders den Anfang der Erzählung (SW 4, 722-723) und die Seiten 734-735, wo auf der Ebene der erzählten Geschichte auf dem Höhepunkt einer stürmischen Nachtszene plötzlich eine Tür aufspringt. Zugleich wird zum Erzählrahmen der *Serapions-Brüder* gewechselt, wo genau an diesem Punkt der Erzählung, also zeitgleich mit dem erzählten fiktiven Ereignis, ebenfalls eine Tür aufgerissen wird.

Treffender erweisen sich in diesem Sinne z.B. Natalie Rebers Bemerkungen zur Symbolfunktion mancher Räume, insbesondere solcher, die Medardus' Unbewusstes, also einen psychologischen Raum abzubilden vermögen, wie etwa der Kerker, in den der Doppelgänger sich aus dem Boden emporarbeitend einzudrängen versucht, oder der Wald.<sup>71</sup> In ähnlicher Weise wird auch Medardus' Weg in manchen Interpretationen funktionalisiert, bei Steinecke als eine Suche des Medardus „nach sich selbst“<sup>72</sup>, bei Reber als „Symbol der Läuterungswanderung des Menschen zurück zum Ursprung des eigenen Ich“.<sup>73</sup> Andererseits betrachtet Reber Medardus' Werdegang und Entwicklung vor der Folie von Schellings dialektischem Weltprozess, dessen Stadien sie mit Medardus' Entwicklungsphasen verbindet, die zugleich an einzelne Orte oder aber an die Bewegung im Raum geknüpft werden. So setzt sie die Kindheit in der Heiligen Linde als die Entsprechung des goldenen Zeitalters der Gesamtmenschheit in Medardus' Leben, den Weg aus dem Kloster bis nach Rom als die Entsprechung der sündigen Stufe der Menschheitsentwicklung, den Weg zurück als die des Sieges über den Grund durch Reue und Sühne, das Bewusstwerden des eigenen Ich<sup>74</sup>. Somit erfahren die Räume des Romans in ihrer Lesart auch eine Funktionalisierung im philosophischen Kontext. Der Text liefert m. E. allerdings nicht genug Anhaltspunkte für dieses Maß an Verallgemeinerung. Zugleich ist auch diese optimistische Deutung zumindest auf Medardus' Entwicklung bezogen zu bezweifeln.

Wiewohl Rebers Aufmerksamkeit vor allem dem Doppelgängermotiv gilt, gehört sie zu den wenigen Interpreten des Romans, die auch die Struktur stets vor Augen halten. So weist Reber mehrfach auf eine wiederkehrende Kreisstruktur auf der Ebene der Handlung zurück. Aber auch das Doppelgängermotiv, insbesondere in Form spiegelbildlicher Verkehrung der Attribute, wie es in Medardus' und Viktorins Fall vorliegt, hat seine räumlichen Konnotationen. Weiterhin wird in mehreren Aufsätzen stichwortartig auf die

---

<sup>71</sup> Vgl. Reber 1964, 123; 126. Bei Reber wird die Semantik des Waldes aus meiner Sicht unbegründeter Weise auch auf das Försterhaus übertragen. Eine Verallgemeinerung, deren Grundlage die nicht ausformulierte Annahme bilden könne, alle Elemente des Waldes würden der gleichen Semantik unterliegen. Für die *Elixiere* gilt m. E. viel mehr, dass auch in Bezug auf die Räume eine ganze Skala unterschiedlicher Semantisierungsmöglichkeiten etabliert wird. Ebenso, wie im Falle der Wahnsinnsthematik, wird hier kein schwarz-weißes Bild entworfen, sondern eines mit verschiedenen Schattierungen.

<sup>72</sup> Steinecke 2004, 283.

<sup>73</sup> Reber 1964, 135.

<sup>74</sup> Reber 1964, 116 und 131.

Raum- und Textstruktur des Romans verwiesen, indem von einer labyrinthartigen Struktur oder Verschlungenheit gesprochen wird.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Vgl. z.B. Kremer 2009, 154-155; Hinderer 2005, 50-51.

## 2. Analyse

### 2.1. Zur Struktur des Romans

E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners* ist – wie das bereits dem kurzen Umriss der Einleitung zu entnehmen ist – ein sehr komplizierter und komplexer Roman. Der Fiktion nach sei es die Autobiographie des aus dem Kloster entsprungenen und später seine Sünden und Freveltaten in der Welt bereuenden Kapuziners, Medardus. Den Aufzeichnungen ist aber das Vorwort des Herausgebers vorangestellt. Darin wird einerseits über die Schwierigkeiten der Veröffentlichung der Aufzeichnungen berichtet, andererseits wird eine bestimmte Rezeptionsweise empfohlen. Der Herausgeber unterbricht andererseits durch die Einfügung der Pergamentblätter Medardus' Lebensgeschichte. Bereits diese Konstitution ergibt eine Rahmenstruktur, die durch weitere, – der Fiktion nach – von Medardus selbst unternommenen Einbettungen kompliziert wird. So wird Aurelies Brief an die Äbtissin komplett eingerückt und es gibt zahlreiche Retrospektionen von unterschiedlicher Länge, die von verschiedenen Figuren erzählt, als Zitate vermerkt eingefügt sind. Bereits diese Struktur hat zur Folge, dass der implizite Leser eine gewisse Distanz ausbauen kann zu der prinzipiell monoperspektivischen, subjektiven Erzählweise, die die autobiographische Form sonst kennzeichnet.

Ein weiterer Grund der Entstehung einer Distanz liegt darin, dass die von Medardus gesetzten Akzente der Geschichte auf der Ebene des impliziten Lesers teils verschoben, teils durch andere überblendet werden können. Die Autobiographie des Bruders Medardus wird von ihm selbst von Anfang an in dem vom Gegensatz zwischen Gut und Böse, Frömmigkeit und Frevel bestimmten semantischen Raum angesiedelt, das ist der Referenzrahmen in dem er sein eigenes Schicksal deutet. Zugleich beschreibt er aber seine exaltierten Zustände und – für den Leser – offenbare Wahnsinnsanfälle mit, obwohl sie ihm selbst nicht immer als solche bewusst werden. Er interpretiert sie stets als Versuchungen des Teufels. Auf der Ebene des impliziten Lesers wird aber der von Medardus gesetzte semantische Referenzrahmen zwischen Himmel und Hölle, Gut und Böse interpretatorisch durch die semantischen Felder von Wahnsinn und Normalität überlagert. Diese Überlagerung ist m. E. zugleich als eine grundlegende Technik des Romans zu betrachten. Als Ergebnis entsteht auf allen Ebenen des Textes eine mehrschichtige Struktur.

Das zentrale Ereignis<sup>76</sup> des Romans bildet Medardus' Austritt aus dem Kloster in die Welt. Sein Weg bildet den Hauptstrang des Romans, er wird aber zugleich durch zahlreiche andere Stränge weiterer Figuren umlagert. Vorwärtsschreitend im Raum trifft Medardus immer wieder seine eigenen Verwandten und er wird mehrfach mit dem Schicksal seiner Vorfahren konfrontiert. Die vorwärts gerichtete Bewegung auf der topographischen Ebene korreliert also zugleich mit einer rückwärts gerichteten auf der chronologischen. Beinahe am Ende seines Weges, im Kapuzinerkloster vor Rom lernt er aus den Aufzeichnungen des alten Malers die Geschichte seines Geschlechtes kennen. Sie setzt beim Sündenfall des Stammvaters Francesko ein und führt über drei Generationen zu der Geschichte von Medardus und seinen Halbgeschwistern, seinem Cousin und seiner Cousine. Die Einführung der Familiengeschichte als zentrale Überlagerung des Hauptstranges wirkt sogar auf mehrere Aspekte der Geschichte aus. Aus dem Aspekt der Handlung wird dem Hauptstrang ein Nebenstrang beigelegt. Die teilweise auf verschiedenen Erzählebenen von verschiedenen Erzählinstanzen erzählte Geschichte ist einerseits von der Rahmenerzählung des Medardus her als sein chronologisch erzählter Lebensweg lesbar. Sein Schicksal wird durch die Einfügung der Geschichte der Familie von dem Herausgeber in einen weiteren Kontext gesetzt. Von hier aus gesehen nimmt die Geschichte mit Franceskos Sündenfall ihren Anfang und sie wird analytisch erzählt. In diesem Kontext werden Medardus' himmelsschreiende Sünden nicht mehr als Extreme, sondern als Variationen einer ganzen Kette solcher Frevel interpretierbar, während andererseits die Sünden und Frevel von Medardus' Vorfahren und Verwandten in der fortschreitenden Lektüre auf den ersten Blick als motivische Wiederholungen erscheinen.

Eine Besonderheit der Geschichte liegt darin, dass die Glieder der einzelnen Generationen immer wieder ähnliche Schicksale erleiden, immer wieder die gleichen Sünden in kaum abweichenden Variationen begehen. So ist der ganze Stamm von Mordsucht und Sexualverbrechen geprägt und die meisten bleiben ein Leben lang in der Sünde befangen. Dadurch entsteht zugleich eine leitmotivische Wiederholungsstruktur. Aus dem Aspekt der Figuren führt diese ständige Wiederholung zu ihrer Vervielfachung. Auf der Ebene der Narration hat die Einfügung der Geschichte der Vorfahren aus dem Aspekt der Zeitdarstellung zur Folge, dass die von Medardus als Erzähler angestrebte

---

<sup>76</sup> im Sinne von Lotmanns Ereignisbegriff (vgl. Lotman <sup>4</sup>1993, 332.)

chronologische Darstellung der Ereignisse durch die eingebetteten Erzählungen mehrmals unterbrochen wird. Dadurch wird zugleich die dominierende homodiegetische Erzählsituation immer wieder durch andere abgelöst.

Dem Roman liegt also ein Konzept zugrunde, das sowohl auf der Ebene der Geschichte als auch auf der der Narration aus mehreren Aspekten eine komplexe Struktur ergibt. Dabei können die Elemente zueinander vielfach in Beziehung gesetzt, mehrfach wiederholt, gespiegelt, ineinander geblendet oder einander entgegengestellt werden. So wird zugleich ein ganzes Netzwerk der unterschiedlichen Doppelgängerbezüge unter den Figuren etabliert, worauf in der Forschung bisher mehrfach hingewiesen wurde, dessen Beschreibung aber noch aussteht.

Die Dissertation setzt sich daher ein mehrfaches Ziel. Erstens soll die Beschreibung dieses vielfältigen Doppelgängernetzes unternommen werden und anschließend auf die Analysekategorie Raum eingegangen werden. Raum soll sowohl als selbständiger Aspekt der Geschichte als auch in seinen Wechselwirkungen mit anderen Aspekten beschrieben werden. Denn der Raum in literarischen Texten hat nicht nur als Hintergrund seine Funktion, der zur Ausgestaltung der Fiktion beiträgt und der Fiktion dadurch höhere Plausibilität verleihen kann. In dem dargestellten Raum der Erzählung spielen sich einzelne Handlungssegmente ab. Diese knüpfen meist an bestimmte Themen und Motive und werden durch unterschiedliche Figuren getragen. Dabei kann die jeweilige konkrete Ausgestaltung des Raumes – je nach ihrer Art und Besonderheit, aber auch aufgrund der Frequenz, mit der er in der Erzählung zurückkehrt, oder aber eben durch seine einmalige Erwähnung sowie durch zahlreiche andere Faktoren bestimmt – in unterschiedlichem Maße und von Fall zu Fall unterschiedlich mit besonderen Bedeutungen aufgeladen werden. Getragen wird dieser raumorientierte Analyseansatz von der Überzeugung, dass dadurch sich bisher nicht beachtete Zusammenhänge der dargestellten Welt herausstellen lassen.

Praktisch wird dieses Vorhaben in mehreren großen Schritten umgesetzt. Nach der Beschreibung der Doppelgängerbezüge erfolgt die Beschreibung von Raum als Aspekt der Geschichte, auch als dargestellter Raum bzw. Beschreibung der Schauplätze gedacht. Diese Beschreibung wird in Verbindung mit der Figurenebene, hinsichtlich der Relevanz der Orte für die einzelnen Figuren und der figurenabhängig unterschiedlichen Wahrnehmung von Raum und Raumelementen unternommen. Anschließend wird auch

auf die Bewegung der Figuren auf der topographischen Ebene konzentriert. Im nächsten Schritt wird der Blick von der Ebene der Geschichte auf die abstrakt semantische Ebene gelenkt. Es geht einerseits um die Bestimmung der semantischen Felder. Das bildet die Grundlage für die Untersuchung der topologischen Aspekte vor der Folie der Grenzüberschreitungstheorien von Lotman und Renner. In diesen Theorien kommt der Grenze eine kardinale Bedeutung zu. Sie ist jedoch sowohl als topographische als auch als topologische, also auf die semantischen Felder bezogene Kategorie zu verstehen, deshalb ist es sehr wichtig, die Parallelität der Grenzen auf diesen beiden Ebenen zu prüfen. Die semantischen Grenzüberschreitungen werden ebenfalls figurenabhängig untersucht. Das kann auch als Bewegung der Figuren auf der abstrakt semantischen Ebene verstanden werden, durch welche ebenfalls topologische Figuren und Formationen evoziert werden. Zuletzt wird auf die symbolische Bedeutung dieser Formationen eingegangen.

## 2.2. Themenwahl und Motivik

Thematisch basiert die *Elixiere*, wie das oben angedeutet, auf zwei Themenkomplexen, in die zahlreiche Motive eingebettet sind. Vorherrschend sind die christlich-religiöse Thematik und das Thema des Wahnsinns. Während die christlich-religiöse Thematik vor allem in der Form von Schuld und Sühne sowohl die Rahmen- als auch die Binnenerzählungen<sup>77</sup> durchdringt, ist die Wahnsinnthematik hauptsächlich<sup>78</sup> auf die Rahmenerzählung beschränkt. Medardus' Lebensweg kann in drei große Phasen gegliedert werden, in denen sich die Dominanz-Relationen der einzelnen thematischen und motivischen Elemente unterschiedlich gestalten. Im Folgenden wird versucht, die Entfaltung dieser zwei Themenkomplexe im untersuchten Roman zu umreißen, um anschließend zeigen zu können, wie sie miteinander verwoben sind.

Den ersten Abschnitt von Medardus' Leben dominiert die christlich-religiöse Thematik. Er kommt an heiliger Stätte zur Welt als Zeichen der Erlösung seines Vaters von seinen schweren Sünden. Die Äbtissin des Zisterzienser Nonnenklosters nimmt sich seiner als Zögling an, er besucht das Seminar und flieht vor den ersten sexuellen Regungen ins Kloster. Die Zurückweisung seiner übertrieben romantischen Liebeswerbung erlebt er durch das Gekicher der jungen Mädchen zugleich als verhöhrende Erniedrigung und deutet später als böse Versuchung des Teufels. Diese Demütigung durch das Verhalten der Mädchen löst bei Medardus zugleich die ersten Zeichen von Wahnsinn aus.

Nach seiner Einweihung findet Medardus eine Zeit lang in der besonders humanen Lebensweise seines Stammklosters die himmlische Ruhe des Geistes. Nach einer Zeit dürstet er aber nach Erfolg und Anerkennung, die er als Kanzelredner findet. Dadurch gerät er in eine doppelbödige Situation. Seine Reden sind immer mehr auf den Effekt, auf die Verblendung der Zuhörer berechnet. Schließlich mündet seine Erfolgssucht in Superbia. Der Gedanke, ein auf Erden wandelnder unerkannter Heiliger zu sein, weckt in ihm neben übertriebenem Stolz auch Neid und Missmut, sogar Hass. Sein Wesen wird

---

<sup>77</sup> Mit Rahmenerzählung werden Medardus' Aufzeichnungen in der ersten Person Singular bezeichnet, während als Zitate eingefügte Erzählungen verschiedener Figuren, sowie komplett eingerückte Texte – Aurelies Brief an die Äbtissin und die Pergamentblätter des alten Malers – als einzelne Binnenerzählungen betrachtet werden.

<sup>78</sup> Eine Ausnahme bildet die Erzählung des Leibarztes über den komischen Irländer Ewson und seiner Bulls, die ebenfalls als eine Facette des Wahnsinnsmotivs betrachtet werden kann, indem sie von einer Art harmloser Narrheit handelt. Vgl. SW 2/2, 162-171.

immer angespannter, schließlich kommt es zum Kollaps, als er den alten Maler zu sehen glaubt, den er für die Erscheinung des Versuchers hält. Aus Angst vor der Erscheinung verkündet er verwirrt von der Kanzel, der heilige Antonius selbst zu sein und verliert das Bewusstsein. Er bleibt kränklich, erst der Genuss des Elixiers bringt seine Stärkung und die Wiedererlangung seiner Rednergabe mit sich. Erfolg erntet er mit seinem Rednertalent aber so zu sagen nur beim Laienpublikum, während die für ihn wichtigsten Figuren, seine Mutter, die Äbtissin und der Prior in seinen Predigten die Scheinheiligkeit erkennen, weshalb sie das als Abkehr von der Frömmigkeit betrachten. Der Misserfolg auf der geistlichen Laufbahn und die in der Beichte gestandene Liebe einer Unbekannten treiben Medardus dazu, das Kloster um jeden Preis, sogar um den seines Seelenheils zu verlassen.

Medardus' Weg, seine Taten in der Welt stehen im Zeichen der Abkehr von der Religion: äußerlich trägt er noch die Kutte als Zeichen der Geistlichen, statt sich aber um den eigenen und anderer Seelenheil zu kümmern, häuft er Frevel auf Frevel, um die mit der Fremden aus der Beichte identifizierte Aurelie zu besitzen. In dieser Phase, außerhalb des Klosters wird die christliche Thematik zum Teil in den Hintergrund gedrängt, sie schwingt allerdings in der Form von Schuldbewusstsein stets mit. Dominierend wird in dieser Phase die Thematik der Liebe, teils in zwei Aspekte zerlegt, in den des sinnlichen Begehrens, der unbeherrschbaren Leidenschaft und in den der von jeder sexuellen Regung freien Anbetung der zur Heiligen verklärten Frau. Das sind zwei Extreme der Liebe<sup>79</sup>, die sich in Medardus Liebesempfinden immer wieder ablösen. Oftmals kippen seine Gefühle – zwar von äußeren Faktoren nicht unabhängig – ganz unerwartet vom einen Extrem ins andere<sup>80</sup>, ohne jemals die gesunde Mitte zu treffen. Schließlich kommt es vor Medardus' Hochzeit mit Aurelie zum erneuten Kollaps, als er seinen Doppelgänger erblickt, der eben zur Hinrichtung gefahren wird. Es ist zugleich ein Wendepunkt in mehrfachem Sinne. Einerseits endet hier der Vorgang, in dem sich Medardus eine neue Identität anzulegen versuchte, die aber nie hundertprozentig die eigentliche überblenden konnte. Das Bewusstsein der falschen Identität ist ihm mehr oder weniger immer geblieben. Andererseits ist er an die Grenze seiner Frevelwilligkeit gestoßen. Denn so sehr er sich auch nach der Heirat mit Aurelie sehnte, er konnte es nicht über sich bringen, sein heiliges Gelübde zu brechen. Denn zu den wichtigsten Grundsätzen der römisch-

---

<sup>79</sup> Zum dualen Liebeskonzept in Hoffmanns Erzählungen vgl. auch Steinwachs 2000.

<sup>80</sup> Vgl. auch Hinderer 2005, 71.

katholischen Konfession gehört, dass es sieben Sakramente gibt, und ein jeder nur sechs Sakramenten teilhaftig werden kann. Das heißt, man wird entweder des Sakramentes der Priesterweihe oder der Ehe teilhaftig. Medardus' Heirat mit Aurelie wäre somit eine Gotteslästerung gewesen, wozu er schließlich nicht fähig ist.

Die Szene ist zugleich die Beschreibung eines seiner heftigsten Wahnsinnsanfälle. Hier kulminiert der Druck der doppelten Identität, des Schrecks vor der zu begehenden Gotteslästerung und vor dem Doppelgänger bis zur Unerträglichkeit und das macht Medardus rasend. Die Abschüttelung des Doppelgängers, die wiederholten Bewusstseinsausfälle und katatonen Zustände überleiten zur Rückkehr zur eigenen Identität.

Nach der Wiederaufnahme der Mönchskutte wird auch die religiöse Thematik von Schuld, Sühne und Erlösung in den Vordergrund gestellt. Diese Thematik verleiht aus des Erzählers Medardus Perspektive dem ganzen Roman einen umfassenden Rahmen, in dem sich das Schicksal aller Figuren deuten lässt. Zwar begrenzt sich die Wahnsinnsthematik nur auf einzelne Figuren, es soll aber mit bedacht werden, dass der Roman vorherrschend aus Medardus' zum Teil vom Wahnsinn geprägter Perspektive erzählt wird. Das heißt, die Erkenntnis der Bedeutung der Wahnsinnsthematik sollte für den aufmerksamen Leser wesentlich wichtiger sein im Vergleich zum internen homodiegetischen Erzähler, der nur punktuell fähig ist, die entsprechende Distanz zu den erzählten Ereignissen auszubauen<sup>81</sup>.

Bei Medardus werden die ersten Zeichen des Wahnsinns<sup>82</sup> ausgelöst durch den erlittenen Misserfolg bei der ersten Frau, zu der er sich hingezogen fühlt. Im Laufe der Erzählung wiederholen sich seine Anfälle, werden immer häufiger und ernster, münden immer öfter in Ohnmachtzustände. Nach seiner Rückkehr zu seiner wahren Identität mildern sich die Anfälle, sie werden bezwingbar, kehren nur noch ab und zu zurück. Ähnlich ergeht es seinem Doppelgänger, dem Grafen Viktorin, der nach seinem Sturz vom Teufelssitz zwar überlebt, aber ebenfalls dem Wahnsinn erliegt. Bei ihm lösen sich rasende und ruhigere Phasen ab, wobei er zugleich zum Teil Medardus' Identität übernimmt. Während Medardus seine weltliche Identität aufbaut, trägt Viktorin dessen abgeworfene Mönchskutte. Ihre enge Verbindung – die im Kapitel 2.3.1. über die

---

<sup>81</sup> Eben deshalb können Deutungen, die den Text als christlichen Roman oder Kritik am Klosterleben lesen nur beschränkte Geltung erlangen. Vgl. z.B. Harnischfeger 1990.

<sup>82</sup> Allerdings können vorher mitbeschriebene, aber von dem Erzähler kaum thematisierte Zustände der Exaltation – z.B. bei seiner Erzählung über die Fresken der Heiligen Linde – als Vorstufen des Wahnsinns betrachtet werden.

Doppelgängerbezüge ausführlich behandelt wird – geht so weit, dass Viktorin sogar zu Medardus‘ Gedanken- und Wunschphäre Zugang zu haben scheint. Jedenfalls führt Viktorin den von Medardus initiierten, aber schließlich verdrängten Wunsch, Aurelie bei ihrer Einkleidung zu töten, statt Medardus aus. Ebenfalls zur Wahnsinnsthematik gehört die Figur der närrischen Belcampo sowie die Geschichte des komischen Iren<sup>83</sup> Ewson. Somit wird das Thema im Unterschied zum Liebesmotiv nicht nur an zwei Extremen demonstriert, sondern eine kleine Skala der möglichen Variationen gezeigt, auf der sich ganz Serapiontisch das Heitere mit dem Schauerlichen wechselt.

Auf der Ebene der Familienchronik – der größten zusammenhängenden Retrospektion im Roman, die Medardus‘ Lebensweg in einen größeren Zusammenhang stellt – erscheint die dominierende religiöse Thematik mit dem Motiv der Kunst verbunden. Die erste Phase von Franceskos Leben wird von der Kunst, und zwar der frommen Manier Leonardos dominiert. Nach Leonardos Tod wendet er sich aber davon ab, verhöhnt sie sogar, am meisten, indem er die heilige Rosalia als üppiges Venusbild abzubilden versucht. Seine größte Sünde besteht allerdings in seiner heidnischen Heirat mit dem Teufelsweib, das ihm einen Sohn gebiert. Die christlich-religiöse Thematik wird erst wieder dominierend, als er an der grotesk-schauerlichen körperlichen Entstellung des Weibes seine Sünde erkennt. In seinem Falle geht es eigentlich um eine Ernüchterung und Bekehrung. Ihm fallen sozusagen die Schuppen von den Augen, er erkennt seine Sünde, bereut sie und nimmt die über ihn verhängte Buße – seine Verdammung zum passiven Zuschauer der Fortwucherung des von ihm gezeugten sündigen Geschlechtes – auf sich. Durch seine Kunst erbaut er einerseits seine Seele, indem er das Kloster Heilige Linde mit frommen Fresken verziert, andererseits versucht er durch sie seine Nachkommen zu lenken, z.B. als er Medardus durch eine Ausstellung, in der dessen ganzes Leben gestaltet ist, zur Reue bewegen will.

---

<sup>83</sup> In der zitierten Ausgabe mit doppeltem r, also Irren. Schlägt man in Grimms Wörterbuch nach, so findet man nur die Einträge *Irre* bzw. *Irrland*, jeweils mit der Bedeutung sich irren, verirren usw., aber nicht als Nationalitätsbezeichnung. (Vgl. Grimms Wörterbuch online, die Einträge *irre bis irrenheilanstalt* (Bd. 10, Sp. 2162 bis 2167) unter <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GI00686> und *irrlant bis irrlichtelieren* (Bd. 10, Sp. 2172) unter <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GI00741>) Es sollte noch geprüft werden, ob das eine spezifische Hoffmann’sche Schreibweise ist, in der die zwei Bedeutungskomponenten verschmolzen werden.

### 2.3. Doppelgängerkonstellationen

Aus dem Aspekt der Figuren ist Folgendes von Bedeutung. Die Anzahl der Figuren wird vervielfacht einerseits durch die Projizierung des Einzelschicksals in das von mehreren Generationen, andererseits durch die stete Wanderung des Medardus, wodurch er immer wieder mit anderen Personen in Kontakt gerät. Die Figuren des Romans können somit aufgrund ihrer Verbindung mit den einzelnen thematischen Elementen gruppiert werden, insbesondere in der Form von wiederkehrenden Motiven. Des Weiteren können sie aus der Hinsicht untersucht werden, ob sie eine spezifische Funktion, wie z.B. die im Kapitel 3.7.4. beschriebene Katalysatorfunktion, erfüllen. Sieht man von Figuren ab, die nur angedeutet werden und weder durch einzelne Facetten der Grundmotive, noch durch eine spezifische Funktion auf der Ebene der Narration hervorgehoben sind – z.B. von dem Inspektor der fürstlichen Gemäldegalerie als Vermittler der nötigen Informationen zur Integrierung von Medardus in die höfische Welt der Residenz –, beläuft sich die Zahl der eingeführten Figuren immer noch auf etwa sechzig. Beinahe die Hälfte davon gehört zu dem von Francesco gegründeten Geschlecht, während die andere Hälfte außenstehende Personen bilden. Die einzelnen Figuren, insbesondere Familienmitglieder verbinden erstens gleiche oder ähnliche Namensgebung, am häufigsten die Variationen von Francesco, auch als Franz bzw. Franziskus, zweitens oftmals auffallende äußere Ähnlichkeit, wie im Falle von Medardus, seinem Vater und seinem Halbbruder Viktorin und drittens ein verzweigtes Netz der Motive Liebe, Sünde, Buße und Wahnsinn sowie ihrer zahlreichen Variationen. So wird z.B. das Motiv der Liebe in Sexualität, sexuelle Gewalt, Inzest auf der einen und sexuelle Enthaltsamkeit, Platonische Anbetung und Verehrung des Liebesobjektes auf der anderen Seite zerlegt. Während sich die Entfaltung dieses Motivkomplexes ausschließlich auf die Mitglieder der Familie begrenzt, wird das Motiv des Wahnsinns sowohl mit Medardus und seinen Angehörigen als auch mit Personen außerhalb der Familie verknüpft.

Durch die zahlreichen Verbindungen und Korrelationen unter den Figuren wird das Doppelgängermotiv in unterschiedlichen Varianten gestaltet. Das Motiv erscheint in den *Elixieren* zum einen als persönlich auftretender Doppelgänger in der engeren Bestimmung, wie sie Frenzel beschreibt: als ein „auf der physischen Ähnlichkeit zweier

Personen<sup>84</sup> beruhendes Doppelgängertum, bei der „Existenz zweier gleichzeitig nebeneinander agierender, sich möglicherweise gegenseitig verdrängender Figuren“<sup>85</sup>. Die Beschreibung gilt zum Teil für die bekanntesten Doppelgänger des Romans: Medardus und Viktorin. Viktorin erscheint aber in den *Elixieren* nicht nur als personaler, sondern auch als sogenannter „Phantom-Doppelgänger“<sup>86</sup>, der in Traum- und Halluzinationsszenen nur für Medardus wahrnehmbar ist. Ebenso tritt der alte Maler Francesco in manchen Szenen des Romans nur für Medardus, in anderen für alle sichtbar in Erscheinung. Über diese zwei Varianten und deren Kombination hinaus erscheint auch eine weitere Form des Motivs, die bei Orosz struktureller Doppelgänger heißt. Mit diesem Begriff werden Figuren gemeint, „die einander funktional ersetzen können“<sup>87</sup>. Orosz veranschaulicht das u.a. am Beispiel von Clara und Olimpia aus dem *Sandmann* und an dem von Veronika und Serpentina bzw. Anselmus und Heerbrand aus dem *Goldenen Topf*. In den *Elixieren* gilt das m. E. z.B. für Äbtissin und Fürstin. Des Weiteren müssen noch die „virtuelle[n]-Doppelgänger oder Doppelgänger-Projektionen“<sup>88</sup> erwähnt werden, die zwischen dem Doppelgängermotiv und solchen „Erscheinungen, wie Automatenmensch, Spiegelbild, Schatten, Porträt und Traumbild“<sup>89</sup> eine enge Beziehung feststellen lassen. In den *Elixieren* wird ein solcher Bezug zum einen unter den weiblichen Figuren zwischen Aurelie, dem Porträt der heiligen Rosalia und dem Teufelsweib etabliert und zum anderen durch Franceskos Porträt unter den männlichen Figuren. Das verweist zugleich auf drei verschiedene Gestalten: auf den alten Maler – durch den violetten Mantel –, auf Franz/Francesko – durch die Anrede Aurelies Mutter – und auf Medardus – durch seine Abwandlung in Aurelies Traum.

Man kann ohne Übertreibung behaupten, dass in dem Roman das dem Doppelgängermotiv innewohnende Potential voll ausgeschöpft wird. Einerseits durch die Kombination des personalen mit dem Phantom-Doppelgänger, insbesondere in dem Doppelgängerpaar Medardus und Viktorin, andererseits mittels Vervielfachung der verschiedenen Doppelgängerbezüge durch die Einbettung der Geschichte des von Francesco, dem alten Maler gezeugten sündhaften Geschlechtes. Eine weitere Besonderheit des Doppelgängermotivs in den *Elixieren* besteht darin, dass der

---

<sup>84</sup> Frenzel <sup>5</sup>1999, 94.

<sup>85</sup> Frenzel <sup>5</sup>1999, 94.

<sup>86</sup> im Sinne von Frenzel <sup>5</sup>1999, 94.

<sup>87</sup> Orosz 2001, 66.

<sup>88</sup> Orosz 2001, 67.

<sup>89</sup> Orosz 2001, 67.

Doppelgängerbezug unter den einzelnen Figuren mehrfach bzw. mehrschichtig sein kann, indem sie z.B. nicht nur zwei alternative Lebenswege verkörpern, sondern sich im Erzählgerüst auch funktional ablösen, wie das im Falle von Fürstin und Äbtissin gezeigt wird. Im Folgenden werden die Doppelgängerbezüge der einzelnen Figuren im Roman beschrieben.

### 2.3.1. *Medardus und Viktorin*

Im Zentrum des Doppelgängernetzes des Romans steht Medardus. Er kann aufgrund verschiedener Merkmale zu zahlreichen Figuren in Doppelgängerbezug gesetzt werden, wobei die Doppelgängerbezüge unterschiedlichster Art sein können. Das Doppelgängermotiv wird – im Roman nicht nur – in seinem Fall mit dem Motiv des Wahnsinns und mit der beschränkten, subjektiven und oftmals völlig distanzlosen Erzählperspektive des internen homodiegetischen Erzählers verbunden. Das ist mit der Grund dafür, dass es nicht immer eindeutig zu entscheiden ist, ob er in Viktorin z.B. einem personalen oder Phantom-Doppelgänger begegnet. Unter den Doppelgängerbezügen der Beiden sind verschiedene Typen oder/aber Varianten des Motivs zu unterscheiden.

In dem Doppelgängerpaar Medardus und Viktorin erscheinen die verschiedenen Aspekte des Motivs am konzentriertesten. Ihr Doppelgängertum wird durch die Ähnlichkeit ihres Äußeren<sup>90</sup>– und durch gleichzeitige Anwesenheit begründet. Sogar die als persönliches Identifizierungsmal eingeführte kreuzförmige Narbe ist an den beiden an gleicher Stelle zu finden. Ihr Doppelgängerverhältnis ist von bedrohlich aggressiver Konkurrenz gekennzeichnet. In Viktorins Figur wird zum einen ein personaler, auch von anderen Figuren physisch wahrnehmbarer Doppelgänger des Medardus gestaltet, mit dem Medardus auch eine enge, der Telepathie ähnliche Beziehung verknüpft, durch die Gedanken- und Wunschinhalte des einen dem anderen zugänglich werden.

---

<sup>90</sup> Die Ähnlichkeit der beiden Halbbrüder Medardus und Viktorin gilt zwar als die Grundlage des Rollentausches, der Verwechslung und weiterer Aspekte des Doppelgängerbezuges, wird aber, wie das im späteren noch gezeigt wird, nicht immer, und nicht von allen Figuren gleichermaßen wahrgenommen. Während die Fürstin gleich bei Medardus' erster Erscheinung am Hofe sehr betroffen ist von seiner Ähnlichkeit zu seinem Vater, nimmt z.B. Medardus selber den wahnsinnigen Mönch im Försterschloss bei ihrem ersten Treffen als ein fremdes Gesicht wahr, wiewohl die extreme Ähnlichkeit der beiden sowohl von Euphemie als auch von Aurelie und Bruder Cyrill nebst Medardus' weiteren Ordensbrüdern behauptet wird.

Andererseits berichtet Medardus in seinen Aufzeichnungen von zwei wiederkehrenden Phänomenen, die ebenfalls als Varianten des Doppelgängerbezuges aufgefasst werden können. Es handelt sich einerseits um die Wahrnehmung einer fremden Stimme, die aus Medardus heraus spricht. Sie erscheint zuerst, nachdem Viktorin vom Teufelsitz in den Abgrund gestürzt war und sein Jäger erschien. Auf die Frage, wo er die Uniform hingetan habe, wird Medardus' Antwort mit dem Kommentar versehen: „antwortete es aus mir hohl und dumpf, denn ich war es nicht, der diese Worte sprach, unwillkürlich entflohen sie meinen Lippen“ (SW 2/2, 59). Ähnliche Formulierungen lassen sich auch später öfters finden und Medardus betrachtet sie vielfach als direkten Einfluss des Bösen oder/aber seines eigenen böswilligen Ichs. Eine Kombination aus der fremden inneren Stimme und der Gestalt des personalen Doppelgängers wird dem Medardus zugleich zum Phantom-Doppelgänger, der ihm in besonders angespannten Momenten in visueller oder/und akustischer Form erscheint<sup>91</sup>: z.B. bei seiner Flucht aus dem Schlosse des Barons; am Ende seiner physischen und psychischen Kräfte in seiner Kerkerzelle in der Residenz; nach seinem Besuch bei Aurelie auf dem Lustschlosse, bei dem Hermogen evoziert wird, usw. Dieses Phantom wird – laut Medardus' Aufzeichnungen – nur von Medardus wahrgenommen<sup>92</sup>, trägt seine Gesichtszüge und lässt sich oftmals durch seine stammelnde Sprache, wahnsinniges Lachen und Gekicher und durch Medardus' Anrede als Brüderlein identifizieren. Punktuell wird dieses Phantom von Medardus als sein Selbst erkannt, diese Identität wird aber gleich im nächsten Schritt geleugnet. Dieses Phantom trägt durch die auffallende Ähnlichkeit von Medardus und Viktorin zugleich Viktorins Züge. Medardus glaubt dieses Phantom oftmals dann wahrzunehmen, wenn Viktorin in einer gewissen physischen Nähe (im gleichen Haus, in der gleichen Stadt) zu ihm ist. Des Weiteren wird das Verslein mit den Variationen der Anrede als Brüderlein sowohl dem Phantom als auch dem personalen Doppelgänger Viktorin zugeschrieben. Das führt zu einer Kombination dieser Formen des Doppelgängertums, wobei sich die Grenze zwischen den verschiedenen Aspekten des zweifachen Doppelgängerbezuges oftmals verwischt, bzw. die Übergänge zwischen den

---

<sup>91</sup> Zum doppelten Charakter des Doppelgängerbezuges von Medardus und Viktorin vgl. auch Steineckes Ausführungen, in denen er gegen „eine unhistorische Psychologisierung“ des Doppelgängers in Form von „einer paranoiden Schizophrenie“ (Steinecke 2004, 282.) Stellung bezieht.

<sup>92</sup> Allerdings berichtet Pater Spiridion von diesen Lauten, die er aus der Zelle des in Agonie liegenden Medardus vernimmt. Der Text lässt jedoch offen, ob diese von Medardus selbst produziert worden seien. Einerseits ist Medardus alleine in seiner Zelle, andererseits berichtet Pater Spiridion auch vom gespenstischen Erscheinen des alten Malers und von Rosenduft. Durch diesen Bericht wird also auch die Deutungsmöglichkeit in Richtung übernatürlicher, magischer, mystischer Erscheinungen offen gelassen, ohne die der psychologisch-psychopathologischen Lesart zu negieren.

zwei Formen – personaler und Phantom-Doppelgänger – gleitend gestaltet werden. Z.B. wenn aus dem einen sich der andere herausbildet, wie das in der Schlossepisode erkennbar ist, oder die Wahrnehmung des einen im Traum beim Erwachen mit der Erscheinung des anderen verbunden wird.

Ein weiterer Aspekt des Doppelgängertums von Medardus und Viktorin besteht in der gegenseitigen Aufnahme ihrer Identität, sowie in dem psychischen wie auch physischen Kampf um die Wiedererlangung der eigenen Identität.

Das vorwiegend – aber nicht ausschließlich – aus Medardus‘ Perspektive beschriebene Verhältnis nimmt seinen Anfang mit dem ersten Treffen im dichtesten Dickicht des Waldes, unweit vom Schlosse des Barons von F. Medardus berichtet, dass der am Teufelssitz eingeschlummerte Viktorin in die Tiefe gestürzt sei, als er ihn geweckt habe. Durch seine falsche Identifizierung von Viktorins Jäger, der in Medardus seinen verkleideten Herrn zu erkennen glaubt, wird Medardus ruckartig in die Rolle des frevelwilligen skrupellosen Grafen versetzt und kostet die ihm sonst verbotenen Genüsse dieser Situation voll aus, trotz ab und zu auftauchender Zweifel. Obwohl der persönliche Doppelgänger durch seinen vermeintlichen Tod, gleich beim ersten Treffen scheint getilgt worden zu sein, steht dieses Ereignis nicht für das Ende einer punktuell aufscheinenden Identitätskrise, sondern ist als die Fortsetzung eines früher begonnenen Prozesses, oder/aber als eine Phase einer von Anfang an gegebenen labilen Identität zu verstehen. Sie ist geprägt erstens durch seine Abstammung vom reuigen, früher sündigen Vater und von der frommen Mutter. Zweitens von seiner Geburt und idyllischer Frühkindheit an heiliger Stätte sowie von seiner völligen geistigen Verwahrlosung bis er in die Obhut der Äbtissin kommt. Die für sein Schicksal bestimmende Zwiespalt von geistiger, christlich-religiöser und weltlicher Sphäre wird nicht erst mit seiner Versuchung durch das Elixier und durch die Fremde eingeführt, sondern wird von Anfang an in weniger polarisierter Form durch weniger auffällige Zeichen markiert.

Im Schlosse des Barons von F. spielt Medardus den Medardus spielenden Viktorin: „ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!“ (SW 2/2, 73) – bemerkt Medardus zu seiner Identität bereits kurz nach seiner Ankunft. Diese zumindest verdoppelte Identität fasst Medardus als eine Art Auserwähltsein auf und sucht sie von einem ‚höheren Standpunkt‘ aus zu erklären, indem er sich als Werkzeug von Gottes Rache

betrachtet. Sein unstillbarer Wunsch, Aurelie um jeden Preis, sogar mit Gewalt in Besitz zu nehmen, lässt aber seine eigentlichen Beweggründe deutlich erkennen und beleuchtet seine selbsttrügerische Scheinheiligkeit.

Jetzt hatte ich mich selbst auf einen Standpunkt gestellt, der mich dem gewöhnlichen menschlichen Tun ganz entrückte; jetzt mußte Schlag auf Schlag folgen, und, mich selbst als den bösen Geist der Rache verkündend, mußte ich das Ungeheuer vollbringen. – Euphemie's Untergang war beschlossen, und der glühendste Haß sollte, mit der höchsten Inbrunst der Liebe sich vermählend, mir *den* Genuß gewähren, der nur noch dem übermenschlichen mir innewohnenden Geiste würdig. – In dem Augenblick, daß Euphemie untergegangen, sollte Aurelie mein werden. (SW 2/2, 92-93)

Zugleich verweist die zitierte Stelle auf das strukturelle Doppelgängertum von Euphemie und Aurelie in Medardus' Vorstellungen, indem für ihn die eine die andere funktional ersetzt. Auf der hektischen Flucht aus dem Schlosse – nach dem Mord an Euphemie und an dem Aurelie beschützenden Hermogen –, will sich Medardus nochmals zu diesem ‚hohen‘ Standpunkt aufschwingen, wird aber mit Stimme und Gestalt seines Doppelgängers konfrontiert:

Da lachte ich grimmig auf, daß es durch den Saal, durch die Gänge dröhnte, und rief mit schrecklicher Stimme: »Wahnwitzige, wollt ihr das Verhängnis fahen, das die frevelnden Sünder gerichtet?« [...] – Nicht fliehen wollt' ich mehr, - ja ihnen entgegen schreiten, die Rache Gottes an den Frevlern in donnernden Worten verkündend. Aber – des gräßlichen Anblicks! – vor mir! – vor mir, stand Viktorin's blutige Gestalt, nicht ich, er hatte die Worte gesprochen. (SW 2/2, 95)

Diese Szene ist aus mehrfacher Sicht interessant. Da der konkrete wie auch der implizite Leser des Romans an diesem Punkt die Ereignisse ausschließlich aus Medardus' meist eher distanzloser Erzählperspektive kennt, verfügt er über Viktorin nur über die Information, dass er in den Abgrund stürzte und wahrscheinlich starb. Erst nachträglich lässt sich annehmen, dass es sich hier nicht um die tatsächliche Erscheinung des den Sturz dennoch überlebenden Viktorin, sondern um eine Halluzination des überspannten Medardus handelt. Sie mag den Vollzug der Identitätsspaltung signalisieren, welche die vorübergehend angenommene Doppelidentität verursachte. Als Voraussetzung für diese Entwicklung gilt zugleich Medardus' psychische Labilität, die sich zum einen im Hang zur Überheblichkeit, zum anderen in den wahnsinnähnlichen Ausbrüchen zeigt, welche oftmals durch Enttäuschung, ausgebliebenen Lob und Zurückweisung ausgelöst werden. Symptomatisch erweist sich aus dieser Sicht seine Reaktion nach der Zurückweisung seiner sentimental übertriebenen Liebeswerbung um die Schwester des Konzertmeisters. Die anfangs eindeutig erotische Begeisterung für die junge Dame, die er eines Morgens „im leichten Morgenanzuge, mit beinahe entblößter Brust“ (SW 2/2, 28) trifft, geht später

bei einer musikalischen Unterhaltung ins Schmachten über. Die ganz und gar übertrieben theatralische Geste des heftigen Kusses auf den liegen gelassenen Handschuh „im Wahnsinn“ (SW 2/2, 30) wird – aus Medardus‘ Perspektive zumindest – mit Gekicher und höhnischem Lachen honoriert. Medardus beschreibt seine Reaktion mit dem Vergleich eines Wahnsinnigen, nennt sie aber nicht explizit Wahnsinnsanfall:

Ich war, wie vernichtet, ein Eisstrom goß sich durch mein Inneres – *besinnungslos* stürzte ich fort ins Collegium – in meine Zelle. Ich warf mich, wie *in toller Verzweiflung* auf den Fußboden – glühende Tränen quollen mir aus den Augen, ich verwünschte – ich verfluchte das Mädchen – mich selbst – dann betete ich wieder und *lachte dazwischen, wie ein Wahnsinniger! Überall erklangen um mich Stimmen, die mich verspotteten, verhöhnten*; ich war im Begriff, mich durch das Fenster zu stürzen, zum Glück verhinderten mich die Eisenstäbe daran, mein Zustand war in der Tat entsetzlich. (SW 2/2, 30. Hervorhebungen von mir)

Wichtig ist diese Szene aus dem Grunde, weil sie zeigt, dass die Halluzinationen und Einbildungen, die Wahrnehmung verhöhnender Stimmen nicht erst mit der Erscheinung des personalen bzw. des Phantom-Doppelgängers einsetzen. Diese erhalten durch Viktorins Hinzutritt eher eine mehr oder weniger feste, jedenfalls als wiederkehrendes Element erkennbare Form, die zuerst bei dem zweiten Treffen mit ihm im Försterschloss erscheint.

Die Verwischung und Verschmelzung der Grenze zwischen personalem und Phantom-Doppelgänger erfolgt zunächst im Försterschlosse. Medardus kommt auch in diesem Schlosse bezeichnender Weise ‚zufällig‘ an, indem der Kutscher sich in der stürmischen Nacht im Walde verfährt. Ihm wird in einem abgelegenen Flügel des Schlosses ein Zimmer zur Verfügung gestellt. Im Schlaf träumt er vom Doppelgänger:

Auf ganz wunderbare Weise fing der Traum mit dem Bewußtsein des Schlafs an, ich sagte mir nehmlich selbst: [...] das wird mich von der Ermüdung ganz erlaben; nur muß ich ja nicht die Augen öffnen. Aber demunerachtet war es mir, als könne ich das nicht unterlassen, und doch wurde mein Schlaf dadurch nicht unterbrochen: da ging die Türe auf, und eine dunkle Gestalt trat hinein, die ich zu meinem Entsetzen, als mich selbst, im Capuzinerhabit, mit Bart und Tonsur erkannte. (SW 2/2, 128)

Die Gestalt wird also erst als erschreckendes Ebenbild des Selbst identifiziert. Der Doppelgänger fordert Medardus zugleich zum Duell heraus:

»Du muß jetzt mit mir kommen, sprach die Gestalt: wir wollen auf das Dach steigen, unter die Wetterfahne, die ein lustig Brautlied spielt, weil der Uhu Hochzeit macht. Dort wollen wir ringen mit einander, und wer den anderen herabstößt, ist König und darf Blut trinken.« (SW 2/2, 128)

Im nächsten Schritt wird die Identität mit der Gestalt, welche bei dem Angriff als Traumgebilde zerfließt, von Medardus geleugnet:

»Du bist nicht ich, du bist der Teufel«, schrie ich auf und griff wie mit Krallen dem bedrohlichen Gespenst ins Gesicht, aber es war, als bohrten meine Finger sich in die Augen, wie in tiefe Höhlen, und die Gestalt lachte von Neuem auf in schneidendem Ton. In dem Augenblick erwachte ich wie von einem plötzlichen Ruck emporgeschüttelt.“ (SW 2/2, 128)

Die Erkenntnis im Traum – diese Gestalt sei doch nicht Medardus selbst – findet seine überraschende Bestätigung, als er beim Erwachen tatsächlich eine solche Figur in seinem Zimmer erblickt. Aus dem Traum leitet das fortdauernde Gelächter in die physisch wahrnehmbare – innerhalb der Fiktion als Realität markierte – Sphäre über. Medardus erblickt in seinem Zimmer eine Gestalt im Kapuzinerhabit, die ihm den Rücken zuwendet und unter Medardus' Sachen stöbert. Der Mönch wird zum einen wahrgenommen als „ein fremdes Gesicht mit schwarzem verwildertem Barte [...], aus dessen Augen der gedankenlose Wahnsinn lachte“ (SW 2/2, 129), und im gleichen Schritt mit Hermogen verglichen. Die Details dieser Szene beleuchten, in welchen Schritten es zur Uminterpretation der erkenntnisträchtigen Erscheinung kommt. Während Medardus in der Gestalt im Traum sich selbst erkennt, wird mit dem Übergang in den Wachzustand, mit dem Erwachen des Bewusstseins die symbolische Erkenntnis seines drohenden Selbst negiert und auf zwei Figuren verteilt. Wie das nachträglich bestätigt wird, handelt es sich hier tatsächlich um Viktorin, der – nach dem überlebten Sturz verrückt geworden – eine Zeit lang zum Schrecken der Jägersburschen in den Wäldern herumgeisterte und von dem Revierförster aufgenommen wurde. Trotz später behaupteter äußerster Ähnlichkeit der beiden Figuren Medardus und Viktorin wird Viktorin hier als ein fremdes Gesicht wahrgenommen und mit einer quasi Mittlergestalt, Hermogen verglichen. Aus dem Aspekt des Doppelgängermotivs bedeutet das die Aufspaltung des Doppelgängers.

Medardus, Viktorin und Hermogen werden miteinander verbunden durch eine gewisse Ähnlichkeit der Züge und durch die Tracht der Kapuziner bzw. im Falle von Hermogen, durch die der Weltgeistlichen. Des Weiteren verbindet die drei Figuren eine kreuzförmige Narbe am Hals. An Medardus und Viktorin wird sie auch von anderen Figuren beschrieben. Im Falle von Hermogen ist das nicht gewiss, ob er tatsächlich eine solche Narbe hat, in einem Traum von Medardus erscheint er ihm aber eben auf seine Narbe deutend<sup>93</sup>. Der Fakt also, dass Medardus die im Traum sein bedrohliches Ich repräsentierende Gestalt im Wachzustand nicht mit Viktorin vergleicht, sondern sich eher an Hermogen erinnert fühlt, mag andeuten, dass er noch nicht bereit ist seine in Viktorins

---

<sup>93</sup> Vgl. SW 2/2, 271.

Figur dargestellte Sündhaftigkeit, später sich eskalierende Verwegenheit zu bekennen. Stattdessen greift er auf die Gestalt des ebenfalls vom Wahnsinn betroffenen Hermogen zurück, der ihn durchschaute – und auf diese Weise zwang, seine Laster und bösen Absichten zu reflektieren – und sich schließlich ihm entgegenstellte, um Aurelie und ihre Unschuld zu beschützen.<sup>94</sup> Dennoch bewegt die Konfrontation mit der Kapuzinergestalt Medardus dazu, die von der Gestalt geleerte Flasche des Elixiers wegzuerwerfen. Das deutet jedenfalls auf die Absicht hin, sich von den Freveln und Sünden abzuwenden und ein neues Leben zu beginnen. Ort des Neuanfangs sollte die Residenz werden.

Seinen Aufenthalt in der Residenz betrachtet Medardus also als eine Art Übergangsphase. Er hofft auf seine seelische Stärkung und Labung durch die Schwester der Äbtissin. Seine Bestrebungen gelten aber seiner Eingliederung in die höfische Welt. Das bedeutet auch, dass er in dieser Phase auf eine harmonische Vereinigung der geistlichen und weltlichen Aspekte hofft. Folglich ergibt die im vierten Abschnitt des ersten Teiles beschriebene erste Phase der Residenzepisode eine eher handlungsarme Geschichte. Medardus fügt sich in die Hofgesellschaft ein, erkennt zum Teil die Geschichte seiner Vorfahren und fasst schließlich den Entschluss, sich der gestellten Aufgabe zu widmen, nach Rom zu gehen. Mit Aurelies Erscheinung am Hofe tritt eine einschneidende Wende ein, die die ausgesprochen handlungsreiche zweite Phase der Residenzepisode einleitet. Zum einen entbrannt in Medardus wiederum das ambivalente Gefühl für Aurelie, bei ihrem Anblick kann er den Ausbruch der „wahnsinnigen Leidenschaft“ (SW 2/2, 188) kaum hemmen, zum anderen wird durch ihre Erscheinung seine neu herausgebildete Pseudoidentität gefährdet. Auch anderenorts geht Medardus‘ Wahnsinns- oder wahnsinnähnlichen Anfällen oftmals die Gefährdung seiner – an und für sich mehrfachen und ambivalenten – Identität voraus.<sup>95</sup> In diesem Fall meint er erst eine innere Stimme zu vernehmen, die er als eine Stimme des Bösen beschreibt, dem er ein williges Ohr geliehen hätte. Dann glaubt er in dem Major, der Aurelie den Hof macht, für einen Augenblick Viktorin zu erkennen. Er selber kann es nicht mehr rekonstruieren, ob

---

<sup>94</sup> Im Späteren wird Hermogens Gestalt noch einmal in der Residenzepisode evoziert, als Medardus unter seinem Pseudonym Leonard Aurelie nicht nur seelisch sondern auch physisch sehr nahe kommt. Die Ausweitung der zweiwertigen zu einer dreiwertigen Doppelgängerkonstellation ist aber von punktueller Dauer und wird in dieser Form bzw. mit diesen Gliedern nicht systematisch weitergeführt.

<sup>95</sup> Vgl. z.B. bei der Gegenüberstellung mit Cyrillus im Gefängnis, als der alte Bruder ihn identifiziert, meldet sich wiederum die innere Stimme: „In dem Augenblick durchfuhr es mich wie eine Blitzesflamme; alle Verzagttheit, die mich zu übermannen drohte, war von mir gewichen, ach, es war der Widersacher selbst, der mir zuflüsterte“ (SW 2/2, 205)

er danach tatsächlich laut zu Viktorin gesprochen habe, oder nur in Gedanken laut ausgerufen hätte:

»Hei! – Hei! Du verruchter hast dich im Teufelsgrunde so weich gebettet, daß du in toller Brunst trachten magst nach der Buhlin des Mönchs?« –  
Ich weiß nicht, ob ich diese Worte wirklich sprach, aber ich hörte mich selbst lachen, und fuhr auf wie aus tiefem Traum, als der alte Hofmarschall, sanft meine Hand fassend, frug:  
»Worüber erfreuen Sie Sich so, lieber Herr Leonard?« – Eiskalt durchbebte es mich! (SW 2/2, 189-190)

Das heißt zugleich, dass Aurelies Anwesenheit nicht nur deswegen seine Identität gefährdet, weil sie in ihm den Mörder ihres Bruders erkennen mag, sondern auch, weil Medardus durch sie mit seinen früheren Sünden und Freveln sowie mit seinen neuerwachten Begierden konfrontiert wird. Da er diese Untaten zum Teil in Viktorins Namen begangen zu haben meint, ist die Imagination des Doppelgängers auch als symbolische Selbstwahrnehmung bzw. im psychopathologischen Rahmen, als Zeichen der Ich-Spaltung zu werten.

Die Residenzepisode wird von kleineren Erzähleinlagen abgesehen<sup>96</sup>, grundsätzlich vom Ich-Erzähler Medardus beschrieben und zwar meist aus der Perspektive des erlebenden Ich. Aus diesem Grund wird der Leser erst nachträglich darauf aufmerksam gemacht, dass Medardus und der wahnsinnige Mönch Viktorin zur gleichen Zeit in der Residenz ankommen und diesen Ort dann gemeinsam verlassen. Nebst den extremen Umständen – insbesondere der Einkerkering und nach Medardus' Freilassung des erhöhten Druckes durch die geplante Heirat mit Aurelie – mag nicht zuletzt diese geographische Nähe der zwei Doppelgängerhälften der Grund für die frequentiere Erscheinung der unterschiedlichen Doppelgängerformen sein. Während Medardus im Wechselbad von einer Karriere am Hof, Einkerkering und Liebeserfüllung ständig damit beschäftigt ist, sein Schicksal auch aktiv mitgestalten zu können, sitzt Viktorin, der wahnsinnige Mönch stumm und apathisch in der Irrenanstalt. Zum physischen Kontakt der beiden kommt es aber erst, als der rasend gewordene Medardus Viktorin, den Mönch befreit, der eben zur Hinrichtung gefahren wird. Zumindest aber in Medardus' Gedankenwelt und Traumsphäre ist Viktorin immer wieder präsent. Zum Teil als Person, indem er z.B. aus des Leibarztes Erzählung erfährt, dass er sein Halbbruder ist, dann als eine Teils fiktive Gestalt, die er kreierte, um in seinem Prozess die Schuld auf ihn zu

---

<sup>96</sup> Gemeint sind wie die Erzählungen des Leibarztes über den Irren Ewson, über die Missetaten von Medardus' Vater am fürstlichen Hofe vor etwa zwanzig Jahren, über die Gründe und Umstände von Medardus' Freilassung und Aurelies Brief an die Äbtissin

schieben. Er versucht hier sogar eine dreigliedrige Doppelgängerkonstellation zu gestalten:

ich ermangelte nicht, die Figur mit aller nur möglichen Eigentümlichkeiten aus der Gestalt des Grafen Viktorin und aus der meinigen auf der Flucht des Barons von F. geschickt zusammenzufügen. [...] Mit Recht konnte ich es übrigens wohl für einen glücklichen Gedanken halten, wenn ich, den Besitz jener an den Grafen Viktorin gerichteten Briefe, die in der Tat sich noch in der Portefeuille befanden, rechtfertigend, zugleich eine fingierte Person einzuflechten suchte, die künftig, je nachdem die Umstände darauf hindeuteten, den entflohenen Medardus oder den Grafen Viktorin vorstellen konnte. (SW 2/2, 199)

An diesem Punkt versucht also der unter dem Pseudonym Leonard lebende Medardus seine falsche Identität durch die Fingierung einer zweifach auslegbaren Doppelgängerfigur zu bekräftigen, wegen seiner vermuteten Identität mit dem früher auf dem Schlosse des Barons von F. wütenden, entsprungenen Kapuzinermönch Medardus. Dadurch werden die an und für sich labile neue sowie seine frühere Identität völlig zersplittert, der Doppelgänger und weitere Gestalten erscheinen ihm oftmals in Traum, Visionen und Halluzinationen.

In der Phase seiner Gefangenschaft arbeitet Medardus zum Teil an seiner fingierten Biographie. Diese Tätigkeit bedeutet zum einen die systematische Prüfung des eigenen Lebensweges zum anderen dessen Verstellung, Vertuschung oder Verdeckung. Medardus reflektiert alles mit der Absicht, die eigenen Taten zu leugnen, seine eigentliche Identität zu demontieren. Zu der Zeit ist er sowohl psychisch als auch physisch völlig erschöpft. Nach seiner Verhaftung befindet er sich „in einer Art Sinnesbetäubung“ (SW 2/2, 194), die Nacht verbringt er statt mit Schlafen in einer „Gedanken und Fantasie lähmende[n] Ohnmacht“ (SW 2/2, 194). Später lösen sich bei ihm angespannte, ruhige und wahnsinnige Phasen ab. Während er fieberhaft an der fingierten Lebensgeschichte arbeitet, dringen in Träumen, Visionen und Halluzinationen immer wieder Bilder aus seinem Unbewussten an die Oberfläche. Auch diesmal verläuft der Prozess schrittweise. Erst ist nur eine Art Spannung oder Angespanntheit zu vermerken, bald wird er von Geräuschen und Visionen geplagt. Der Übergang von der innerhalb der Fiktion als real geltenden Sphäre in die der imaginären Bilder der Hauptfigur ist auch diesmal gleitend gestaltet<sup>97</sup>. Erst wird nur über das unheimliche, krankhafte Gefühl berichtet, „das die

---

<sup>97</sup> In diesen Fällen kann die für Hoffmann typische ‚Relativierungstechnik‘ beobachtet werden: die Markierung des Einganges durch den Wechsel in den Konjunktiv, oder durch Verben und Ausdrücke, die das Subjektive der Wahrnehmung betonen und dann der Übergang in den Indikativ. Im nächsten Zitat die Einleitung: „Oft war es mir“ (CW 2/2, 200) und dann der Wechsel zum unmarkierten und undistanzierten Indikativ: „dann ging ein langer, tief ausatmender Todesseufzer durch die Gewölbe“ (SW 2/2, 200)

Einsamkeit, die dumpfe Kerkerluft erzeugt“ (SW 2/2, 200) hätte, dann über die quälende Schlaflosigkeit. Während die in den Reflexen des Lichtes der flackernden Lampe erscheinenden verzerrten Gesichter noch rational erklärt und durch das Löschen des Lichtes beseitigt werden, steigern sich später Frequenz und Effekt der imaginierten Bilder und Stimmen, wobei die rationale Distanz zu ihnen allmählich ganz und gar schwindet. Folglich werden auch die Geräusche der Umgebung bald in unheimliche Geräusche und Stimmen verwandelt, die Medardus an seine Taten erinnern. Im dumpfen Stöhnen und Kettengerassel der Gefangenen vernimmt er die Stimmen der Ermordeten:

Oft war es mir, als höre ich Euphemien – Viktorins Todesröcheln: »Bin ich denn Schuld an euerm Verderben? war't ihr es nicht selbst, Verruchte! die ihr euch hingabt meinem rächenden Arm?« – So schrie ich laut auf, aber dann ging ein langer, tief ausatmender Todesseufzer durch die Gewölbe, und in wilder Verzweiflung heulte ich: »Du bist es Hermogen! ... nah ist die Rache! ... Keine Rettung mehr!« (SW 2/2, 201)

Mit der Zunahme der physischen Erschöpfung steigern sich die Halluzinationen und Medardus reagiert auf sie öfters mit lauten Ausrufen oder konkreten Taten, die bestätigen, dass er sie nicht mehr als imaginäre Phänomene betrachtet, sondern ihnen eine von seiner Psyche unabhängige Seinsweise einräumt. In dieser Phase werden die Erscheinungen des Doppelgängers am schrecklichsten. Zu diesen Szenen wird nämlich auch aus der Perspektive des erzählenden Ich meist keine Distanz ausgebaut. Auf der Ebene des homodiegetischen Erzählers mag das die Schwierigkeit signalisieren, die entsprechende Distanz zu den Geschehnissen zu gewinnen, während von der Ebene des abstrakten Autors her betrachtet offensichtlich eine noch stärkere Einbeziehung des Lesers bezweckt sei.

In der neunten Nacht der Gefangenschaft meint Medardus erst ein Klopfen, dann das wüste Lachen des Doppelgängers wahrzunehmen, fordert ihn auf, sich sichtbar zu zeigen und konstatiert bei der Antwort überrascht:

Jetzt tönte die Stimme dunkel in meinem Innern wie bekannt; ich hatte sie schon sonst gehört, doch nicht, wie mich es dünkte, so abgebrochen und so stammelnd. Ja mit Entsetzen glaubte ich, meinen eigenen Sprachton zu vernehmen. Unwillkürlich, als wollte ich versuchen, ob es dem so sei, stammelte ich nach: Me-dar-dus ... Me-dar-dus! Da lachte es wieder, aber höhnisch und grimmig, und rief: Brü-der-lein ... Brü-der-lein, hast ... du, du mi-mich erkannt ... erkannt? ... ma-mach auf ... wir wo-wollen in den Wald ... in den Wald! – »Armer Wahnsinniger, so sprach es dumpf und schauerlich aus mir heraus: Armer Wahnsinniger, nicht aufmachen kann ich dir, nicht heraus mit dir in den schönen Wald [...]; eingesperrt im dumpfen düstern Kerker bin ich wie du!« – Da ächzte es im trostlosen Jammer, und immer leiser und unvernünftlicher wurde das Klopfen, bis es endlich ganz schwieg (SW 2/2, 201f.)

In diesem Fall, wird nicht der Übergang der konkreten Erscheinungen der Umgebung in die Imagination, also des Außen in den Innen reflektiert – wie das auch im Serapiontischen Prinzip mit beschrieben ist –, sondern eben umgekehrt, die verfremdete eigene Stimme auf einmal dennoch als eine zugleich fremde und eigene wahrgenommen, und ein Zwiegespräch des Selbst beschrieben. Das heißt, das Eigene wird veräußert und zugleich als eine Art von Außen und Innen wahrgenommen. In der nächsten Nacht erreicht diese psychisch-psychotische Entwicklung ihren Höhepunkt. Auch diesmal geht der nächtlichen Halluzinationsszene die ganztägige fieberhafte Arbeit an dem „Roman“ (SW 2/2, 208) voraus, der Medardus retten sollte durch die völlige Verwischung der Identität der einzelnen Figuren. Medardus meint, da

wollte ich auf irgend eine Weise ein Zusammentreffen mit Viktorin, ja selbst mit dem Medardus für den man mich hielt, vorgeben; jenes Abenteuer auf dem Schlosse, das so fürchterlich endete, als von Hörensagen erzählen, und mich selbst, meine Ähnlichkeit mit jenen Beiden, auf unschädliche Weise geschickt hinein verflechten (SW 2/2, 208)

Quasi als Folge der Aufgabe und Zersplitterung der eigenen Identität kommt es in der Nacht darauf zur Erscheinung des Doppelgängers in Medardus' Kerkerzelle. Diesmal wird die Szene sprachlich weder durch eine Einleitung noch durch den Modus als subjektive Wahrnehmung markiert, sie wird durchgehend im Indikativ geschildert. Auf das bekannte Pochen, Lachen und Ächzen folgt wiederum eine neue Variante des Liedchens, dann kommt es zu visuellen Wahrnehmungen. Aus dem Kerkerboden ist erst ein ständiges Rasseln und Schaben zu vernehmen, dann bröckelt sich ein Stein los.

Ein düsterer Schein brach durch die Öffnung, ein nackter Arm mit einem blinkenden Messer in der Hand streckte sich mir entgegen. Vom tiefen Entsetzen durchschauert bebte ich zurück. Da stammelte es von unten herauf: Brü-der-lein! Brü-der-lein, Medardus ist da-da, herauf ... nimm, nimm! ... brich ... brich ... in den Wa-Wald! – Schnell dachte ich Flucht und Rettung; alles Grauen überwunden, ergriff ich das Messer, das die Hand mir willig ließ, und fing an, den Mörtel zwischen den Steinen des Fußbodens emsig wegzubrechen. Der, der unten war, drückte wacker herauf. Vier, fünf Steine lagen zur Seite weggeschleudert, da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – ich erkannte mich selbst – mir vergingen die Sinne. (SW 2/2, 209-210)

Die Erscheinung des Doppelgängers zu Mitternacht in der Kerkerzelle des völlig erschöpften Medardus sollte in Anbetracht der früheren Halluzinationsszenen offensichtlich als Halluzination verstanden und im psychologischen oder/und psychopathologischem Kontext gedeutet werden. Trotzdem fehlen eben hier die Verweise und Signale, die die Szene innerhalb der Fiktion als unreal markieren. Eben umgekehrt, Medardus meint den nächsten Tag ein Beweisstück bei sich zu entdecken, das für den

Realitätscharakter des Erlebten bürgen soll. Gemeint ist das kleine Messer, das er von seinem Vater geerbt und mit dem er Hermogen getötet hat:

laut klagend, warf ich mich auf das Stroh und fühlte in dem Augenblick einen Druck auf der Brust, der von einem harten Körper der Brusttasche meiner Weste herzurühren schien. Ich fasste hinein und zog ein kleines Messer hervor. Nie hatte ich, so lange ich im Kerker war, ein Messer bei mir getragen, es mußte daher dasselbe sein, das mir mein gespenstisches Ebenbild herauf gereicht hatte. (SW 2/2, 211)

Somit könnte das ominöse Messer zum Corpus Delicti werden, wenn man die Glaubwürdigkeit des Erzählers Medardus nicht hinterfragen würde. Das Messer würde eben eine der unwahrscheinlichsten Szenen als innerhalb der Fiktion reales Geschehen bestätigen.<sup>98</sup> Durch die Szene wird auch der Eindruck geweckt, dass das Messer mal bei Medardus, mal bei Viktorin erscheint. Bei aufmerksamer Lektüre fällt aber auf, dass das Messer bei Viktorin bereits im Försterschloss bemerkt wird. Etwa zeitgleich ist Medardus im Schlosse des Barons von F. Er hält das Messer bei sich und tötet damit Hermogen. Das bedeutet, dass das Messer wahrscheinlich in zwei Exemplaren besteht.

Die Verdoppelung dieses Requisites sorgt dennoch für die für Hoffmanns Texte typische Ambivalenz. Erstens könnte das eine Lesart unterstützen, in der eine phantastische Welt konstruiert wird. Zweitens lässt sich die Szene aber auch allegorisch betrachten. Die Zelle „in einem der innersten Gefängnisse auf der Burg“ (SW 2/2, 144) mag die innersten Räume seiner Psyche abbilden, in die sein Unbewusstes bzw. Unterbewusstes in der Gestalt seines gespenstischen Ebenbildes eindringt und ihm das Messer reicht, womit er sich umbringen will, nachdem er seine Sünden gesteht, um der Schmach zu entgehen und Aurelie auf diese Weise zu versöhnen. Drittens lässt sich auf der Ebene der Erzählung der Verzicht auf die sonst typische relativierende Einleitung zu besonders ambivalenten Elementen der Geschichte als logisches Korrelat zum psychischen Zustand des Erzählers Medardus deuten. Er akzentuiert seine erzählte Geschichte als die eines Lebens, das von Kindesalter immer wieder Versuchungen des Bösen ausgesetzt gewesen sei, denen er in unterschiedlichen Lebensphasen unterschiedlich stark zu widerstreben suchte. Im Laufe der Erzählung reflektiert er mehrfach seine seelische Verfassung, weist auf unterschiedlich starke psychotische bzw. beinahe psychotische Zustände und Anfälle hin, ohne sie als konkrete Formen des

---

<sup>98</sup> Ähnlich ist die Kerkerszene in der etwa zeitgleich entstandenen Erzählung *Ignaz Denner* gestaltet. Die gleiche Technik wird in *Nußknacker und Mausekönig* verwendet, als für den Ursprung der sieben Krönchen, die als Beweisstück für Marias Abenteuer mit dem Nußknacker und Mausekönig gelten sollten, auch eine rationale, aber von weiteren Figuren bzw. Instanzen nicht bestätigte Erklärung geboten wird. Vgl. SW 3, 86f. und SW 4, 284f.

Wahnsinns zu benennen. Erst nach Schönfelds/Belcampos Besuch in der Irrenanstalt wird ihm sein Wahnsinn bewusst, allerdings als ein Krankheitszustand, an den er selbst keine konkreten Erinnerungen hat. Alles wird ihm nachträglich berichtet und er betrachtet seinen Wahnsinn als einen im eigenen Bewusstsein ausgeblendeten und glücklich überstandenen Zustand, also als eine Krankheit, von der er genesen sei. Der Wechsel zum Indikativ in der Kerkerszene mag also andeuten, dass Medardus selber unfähig ist, dieses Ereignis als Wahnsinnshalluzination zu deuten, nicht einmal der nachträglich reflektierende Verstand mag den Erlebnischarakter dieses Ereignisses abzuschwächen. Die Szene ist jedoch als die letzte Stufe einer prozesshaften psychotischen Entwicklung zu betrachten, die mit der Verwandlung konkreter akustischer Signale (Kettengerassel und Stimmen der Gefangenen) in die Imagination (Euphemies und Viktorins Todesröcheln) ansetzt und in den Anblick des Doppelgängers mündet. Während das kritische Bewusstsein des zgl. erlebenden und erzählenden Ichs allmählich in den Hintergrund gedrängt wird bzw. schwindet, werden auch die sprachlichen Signale weniger, die diese Erlebnisse relativieren könnten und sollten, bis sie ganz verschwinden.

Nach Medardus' Freilassung kommt es mit seiner physischen Stärkung immer seltener zur Wahrnehmung seines Doppelgängers, bzw. kann er von der inneren Stimme immer mehr Distanz gewinnen. Direkt nach seiner Entlassung als ihm der Leibarzt erzählt, dass Medardus und Viktorin Söhne des gleichen Vaters sind und letzterer spurlos verschwunden sei, reagiert er noch sehr heftig. Zum einen ruft der vom Fürsten als Leonard verifizierte Medardus unwillkürlich aus: „Der Mönch schleuderte ihn [Viktorin] hinab in den Teufels Grund. Fluch dem wahnsinnigen Brudermörder!“ (SW 2/2, 222) Also spricht er zum einen die Wahrheit, leugnet aber zugleich durch die Verwendung der er-Form seine Identität, das wiederum zu Halluzinationen führt. Erst meint Medardus nur ein leises, dann bei der Wiederholung des Gesagten ein immer stärkeres Pochen und Kichern zu vernehmen, so dass er bei der – vielleicht nur in seiner Phantasie – aufspringenden Tür sogar das sichtbarliche Erscheinen des Doppelgängers erwartet.<sup>99</sup> Im Vergleich zur Erzählung der Doppelgängererscheinung in der Kerkerszene wird an dieser Stelle zumindest durch die Anwesenheit des Leibarztes, der „so wenig das Klopfen als meinen inneren Kampf zu bemerken“ (SW 2/2, 222) schien, diese Szene bereits etwas mehr relativiert, wiewohl Medardus als Erzähler wiederum alles im Indikativ schildert. Später lassen die Erscheinungen des Doppelgängers mit seiner Genesung allmählich ab,

---

<sup>99</sup> Vgl. SW 2/2, 222-223.

sie bleiben aber nicht völlig aus. Immer wieder meint Medardus seinen Doppelgänger zu hören, wenn ihm bewusst wird, dass seine eigentliche Identität verkannt oder gelehnet wird. Er revidiert seine vor seiner Entlassung aus dem Gefängnis vertretene Meinung über seine Schuld, und versucht sein schuldhaftes Ich auszugrenzen:

auf wunderbare Weise keimte in mir die Überzeugung auf, daß nicht ich jener ruchlose Frevler auf dem Schlosse des Barons von F. war, der Euphemien – Hermogen erschlug, sondern, daß der wahnsinnige Mönch, den ich im Försterhause traf, die Tat begangen. Alles, was ich dem Leibarzt gestand [dass ihm der wahnsinnige Mönch im Försterschlosse seine Frevel bekannt hätte], schien mir nicht Lüge, sondern der wahre, geheimnisvolle Hergang der Sache zu sein, der mir selbst unbegreiflich blieb. (SW 2/2, 225)

Dennoch kehrt in Momenten, wo eben seine Nicht-Identität mit dem Frevler Medardus behauptet wird, das Bewusstsein der eigenen Identität mit einer böswilligen Vernichtungswut und Rachsucht und oftmals mit der akustischen Erscheinung des Doppelgängers zurück. So hat er nach einem Besuch bei Aurelie auf einem Lustschlosse, nachdem sie beide Hermogens Gestalt wahrzunehmen geglaubt haben, das Gefühl als ob ihn jemand begleiten würde und als ob eine Stimme neben ihm flüstere. Er erkennt aber zugleich

daß das Fantom des Doppeltgängers nur in meiner Fantasie spuke; aber nicht los konnte ich das entsetzliche Bild werden, ja es war mir endlich, als müsse ich mit ihm sprechen und ihm erzählen, daß ich wieder recht albern gewesen sei, und mich habe schrecken lassen, von dem tollen Hermogen; die heilige Rosalia sollte denn nun bald mein – ganz mein sein, denn dafür wäre ich Mönch und habe die Weihe erhalten. Da lachte und stöhnte mein Doppeltgänger, wie er sonst getan, und stotterte: aber schn... schnell ... schnell! (SW 2/2, 227)

Trotz anfänglicher Bewusstheit des Imaginären übergeht die Szene in ein Zwiegespräch zwischen Medardus und seinem vermeintlichen Phantom-Doppelgänger und das in der Nacht begonnene ‚Gespräch‘ endet erst am Morgen mit dem Verflüstern der Stimme.

Anderenorts, als z.B. Aurelie ihm kurz über den Mönch erzählt, der sie im Gebet verführen wollte, schlägt Medardus‘ reine Liebe zu ihr wiederum um, in die Lust an ihrem Verderben. Später, als er ihren Brief gelesen hat, in dem sie seine Nicht-Identität mit Medardus beteuert, will er ihr wiederum alles gestehen, doch wirft ihn der Anblick der Fürstin „zurück in die Hölle, voll Hohn und Gedanken des Verderbens“ (SW 2/2, 248). Kurz vor der geplanten Hochzeit mit Aurelie wird der Höhepunkt in der Konfrontation mit dem persönlichen Doppelgänger erreicht. Der Anblick des Doppelgängers, der zur Hinrichtung gefahrenen wird, sein stierer, auf Medardus gerichteter Blick und das Lied, mit dem Medardus herausgefordert wird, sowie Aurelies

falsche Identifikation der beiden führen zur Raserei von Medardus. Aurelie spricht ihren Bräutigam, also den wahren Medardus als Leonard an und nennt den zur Hinrichtung Gefahrenen, den wahren Viktorin Medardus, den Mörder ihres Bruders. Im ersten Schritt richtet sich Medardus‘ Raserei gegen sie:

Ich erfaßte Aurelien mit grimmiger Wut, daß sie zusammen zuckte: »Ha ha ha ... Wahnsinniges, töriges Weib ... *ich ... ich*, dein Buhle, dein Bräutigam, bin der Medardus ... bin deines Bruders Mörder ... Du, Braut des Mönchs, willst Verderben herabwünseln über deinen Bräutigam? Ho ho ho! ... ich bin König ... ich trinke dein Blut!« – Das Mordmesser riß ich heraus – ich stieß nach Aurelien, die ich zu Boden fallen lassen (SW 2/2, 251)

Der erste Schritt gilt also der Beseitigung der Last der falschen Identität, erst danach wendet sich Medardus gegen seinen personalen Doppelgänger, den er wahrscheinlich nicht befreien, sondern diesmal absichtlich tilgen will – „ich riß den Mönch herab, und warf ihn zu Boden“ (SW 2/2, 251) –, durch den misslungenen Versuch kommt es aber zur Befreiung des Doppelgängers, so dass der Kampf der beiden erst im Walde ausgetragen wird. Erst durch diesen Kampf, durch den Sieg des Doppelgängers über Medardus, durch den symbolischen Rücktausch bzw. Rückraub der Kleider wird die allmähliche Rückkehr des Medardus zu seiner ursprünglichen Identität ermöglicht. Ein langwieriger Prozess, der über mehrere Monate verläuft und dessen erste Phase bezeichnender Weise vom Bewusstseinsausfall gekennzeichnet ist.

Nach dem ausgetragenen – und aus Medardus‘ Sicht verlorenen – Kampf mit dem personalen Doppelgänger meldet sich auch die Stimme des Phantoms nur noch selten. Zum einen als Medardus wieder von seinem Märtyrer-Tod träumt. Erschrocken fährt er auf die Glockenschläge des Klosters um Mitternacht aus einem Traum hoch und meint nochmals die Stimme des Doppelgängers zu vernehmen, fängt an zu beten, um die Stimme zu bezwingen, die bald „in ein seltsames Summen“ (SW 2/2, 315) zu übergehen scheint. Während in der Kerkerzene die Geräusche und Bilder der innerhalb der Fiktion als real gesetzten Umgebung in imaginäre übergehen, passiert das an dieser Stelle teils umgekehrt: „Es geschah, daß ich mein Gebet, nur im Innern gedacht; laut und vernehmlich hörte, wie es Herr wurde über das Klopfen und Kichern und unheimliche Geschwätz des furchtbaren Doppelgängers“ (SW 2/2, 315), aber der Zustand gleitet wiederum unvermerkt über in die Fortsetzung des Traumes.

Zuletzt erscheint der Doppelgänger persönlich bei Aurelies Einweihung gerade an dem Punkt, wo Medardus die schwerste Versuchung, wahnsinnig zu werden und Aurelie

zu töten, durch inständiges Gebet überwunden zu haben glaubt. Der wahnsinnige Doppelgänger in den Fetzen der Kapuzinertracht überspringt die Galerie, reißt Aurelie aus den Armen der Äbtissin und ersticht sie mit einem Messer. Gleich danach verschwindet er hinter dem Hochaltar über die Gittertüre im Inneren des Klosters auf dem gleichen Weg, auf dem Aurelie in die Kirche geführt wurde. Die Tat des Doppelgängers fällt mit Medardus' soeben schwer überwundenem Wunsch zusammen und es wird an einer früheren Stelle von dem Prior Leonardus eine besondere Beziehung zwischen den beiden Halbbrüdern vermutet, wonach aus des Doppelgängers Erzählung

alle Umstände, das Auffinden und Austrinken des Teufelselixiers, die Vision in dem Kerker, kurz der ganze Aufenthalt im Kloster, wohl die, durch deine [Medardus'] auf seltsame psychische Weise einwirkende Individualität, erzeugte Ausgeburt des erkrankten Geistes sein könne. (SW 2/2, 331)

Trotzdem kann der Doppelgänger nicht einfach als der automatische Vollstrecker von Medardus' verdrängten Wünschen angesehen werden. Jedenfalls bekommt Aurelie in seiner Phantasie einen anderen Stellenwert als in der von Medardus. Während sie für Medardus mal die auf Erden wandelnde Heilige, mal das begehrte Sexualobjekt bedeutet, wird sie dem wahnsinnigen Doppelgänger zur Prinzessin. Sie ist für ihn eigentlich eine mythische Gestalt, mit der bei seiner ersten Erwähnung noch nicht Aurelie gemeint sein kann:

Dies zweite Ich hatte grimmige Kraft und schleuderte mich, als aus dem schwarzen Gestein des tiefen Abgrundes, zwischen sprudelndem schäumigen Gewässer, die Prinzessin schneeweiß hervortrat, hinab. Die Prinzessin fing mich auf in ihren Armen und wusch meine Wunden aus, daß ich bald keinen Schmerz mehr fühlte. (SW 2/2, 332-333)

Aurelie ist bei Viktorins Fall weder anwesend, noch in der Nähe. Dennoch juchzt Viktorin bei dem Attentat auf Aurelie „wollt ihr mir die Prinzessin rauben! – Ha ha ha! – die Prinzessin ist mein Bräutchen, mein Bräutchen“ (SW 2/2, 341-342). Offenbar geht es hier um die Verschmelzung der mythisierten Gestalt in der Anrede „Prinzessin“ und von Medardus' verdrängtem Wunsch „Bräutchen“.

Zu allerletzt lässt sich die Stimme des Doppelgängers bei Medardus' Agonie vernehmen, wobei die Quelle der Stimme ungewiss bleibt. Pater Spiridion vernimmt „ein seltsames Kichern und Lachen, und während dessen ein dumpfes klägliches Ächzen [... und] von einer sehr häßlichen, widerwärtigen Stimme die Worte sprechen: »Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen.«“ (SW 2/2, 350), allerdings als sie etwas später mit dem Prior die Zelle betreten, kann der im Sterben liegende Medardus

nicht mehr sprechen. Da der Doppelgänger nach dem Attentat auf Aurelie nicht gefasst wurde, wird wiederum eine doppelte Lesart generiert, indem der Leser die Stimme als Symptome des bei der Agonie wieder rückkehrenden Wahnsinns oder als die Stimme des auf geheimnisvolle Weise eindringenden Doppelgängers betrachten könnte.

Eines der interessantesten Aspekte des Doppelgängertums von Medardus und Viktorin besteht – über die Kombination der Aspekte des personalen und des Phantom-Doppelgängers hinaus – darin, dass der Leser im letzten Kapitel des Romans die Geschichte auch aus der Perspektive von Viktorin erfährt. Erzähltechnisch erfolgt das zwar aus mehrfacher Distanz, indem Medardus in seinen Aufzeichnungen das wiedergibt, was ihm der Prior Leonardus über Viktorins Bericht mitgeteilt hat. Das ist zugleich der Punkt, an dem Medardus darin bestätigt wird, dass er einen persönlichen Doppelgänger hatte:

Der Doppeltgänger stand mir vor Augen. – Nein es war nicht der wesenslose entsetzliche Teufel des Wahnsinns, der hinter mir herrannte, der, wie ein mich bis ins Innerste zerfleischendes Untier, aufhockte auf meinen Schultern; es war der entflohene wahnsinnige Mönch, der mich verfolgte, der endlich, als ich in tiefer Ohnmacht da lag, meine Kleider nahm und mir die Kutte überwarf. Er war es, der an der Klosterpforte lag, mich – mich selbst auf schauerhafte Weise darstellend! (SW 2/2, 330f.)

Dadurch wird auch die surrealste Szene des Romans – als Medardus und Viktorin nach ihrer Flucht aus der Residenz im Wald kämpfen –, als innerhalb der Fiktion reale Handlung bestätigt. Andererseits wird durch die Umkehrung der Perspektive in gewissem Sinne auch das unheimliche des Doppelgängers Viktorin gemildert und das Spiegelähnliche des Phänomens<sup>100</sup> konsequent ausgeführt. Medardus und Viktorin sind nämlich gegenseitig Doppelgänger voneinander geworden. Beide sind Schreckgestalten des Anderen und zugleich gegenseitig erschrocken von ihrem Doppelgänger-Gegenpart. Viktorin soll laut Fiktion darüber gesagt haben:

Ich hatte wohl Großes im Sinne, als ich beschloß, mich als ein geistlicher Herr darzustellen mit großem Barte und brauner Kutte. Aber als ich so recht mit mir zu Rate ging, war es, als träten die heimlichsten Gedanken aus meinem Innern heraus und verpuppten sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich doch mein Ich war. Dies zweite ich hatte grimmige Kraft und schleuderte mich [...] hinab. (SW 2/2, 332f.)

---

<sup>100</sup> Das zeigt sich auch in der spiegelhaften Verkehrung ihrer Attribute: Viktorin ist der Sohn des Francesco und der getäuschten Giazinta; er wird auf einem Lustschloss geboren an dem Tag, an dem sein Vater die spätere Äbtissin heiraten will; die Mutter stirbt kurz nach der Entbindung. Medardus ist der Sohn des Francesco und des frommen deutschen Fräuleins; wird an heiliger Stätte geboren, als sein Vater stirbt; er kommt später in die Obhut der ehemaligen Braut des Vaters. Während Viktorin vater- und mutterlos erwächst, werden in Medardus' Fall die leiblichen Eltern von einer Art Zieheltern durch Äbtissin und Prior abgelöst.

Es heißt zugleich, dass durch die Erscheinung des Anderen beide verwirrt werden und die Verwirrung dadurch gesteigert wird, dass weder der eine noch der andere weiß, ob er es mit einer Person oder mit einem Phantom zu tun hat. Wie oben ausgeführt, führt zu dieser Ungewissheit im Falle von Medardus die Tatsache, dass der zuerst persönlich getroffene Doppelgänger ihm später in mehreren Halluzinationen erscheint. Es muss zugleich betont werden, dass die Bestätigung der Informationen über den personalen Doppelgänger durch Augenzeugen nicht alle Erscheinungen des Doppelgängers verifizieren kann. Das bezieht sich lediglich auf die betroffenen Szenen. Also zum einen auf das erste Treffen am Teufels Grund, das auch aus Viktorins Sicht beschrieben wird. Für ihn erscheint der Doppelgänger wie aus dem nichts. Er erblickt Medardus, als er aus dem Schlaf geweckt wird, erkennt offensichtlich seinen Doppelgänger in der Kapuzinergestalt und stürzt in den Abgrund. Ob sein Wahnsinn die psychische Folge der beim Sturz erlittenen eventuellen Kopfwunden oder des durch die Erscheinung des Doppelgängers ausgelösten Schocks sei, ist kaum von Bedeutung. Wichtig ist dagegen, dass er nach Erscheinung des Doppelgängers nicht mehr fähig ist, ihn rational zu deuten. Das Treffen der beiden im Försterschloss und die Kampfszene der beiden im Walde werden bestätigt. Weitere Erscheinungen des Doppelgängers, insbesondere als er in der Nacht in der Gefängniszelle von Medardus aus dem Boden erscheint, sind ausgesprochen nicht bestätigt und können, wie oben bereits gezeigt wurde, vor allem als Halluzinationen verstanden und im psychologischen bzw. psychopathologischen Kontext gedeutet werden.

### *2.3.2. Weitere Doppelgängerbezüge des Medardus*

Durch die Einführung der Geschichte von Medardus' Familie als die Geschichte der Frevel seines Vaters Franz/Francesko und in Form der Einbettung der Geschichte des Stammes wird die Anzahl der Doppelgängerbezüge vervielfacht. Zum einen erfolgt das durch die wiederholte Namensgebung Francesko bzw. seiner Varianten Paolo Francesko, Franz, Franziskus, zum anderen durch die ständige Wiederholung der Motive Mord, Inzest und sexuelle Gewalt. Bei manchen Figuren tritt dazu noch eine auffallende äußere Ähnlichkeit. Hervorzuheben sind von diesen Varianten zum einen **der Doppelgängerbezug zwischen Medardus und seinem Vater Franz/Francesko.**

Nachdem Franz/Francesco seine Frevel und Sünden bereut hat, heiratet er ein deutsches Fräulein und unternimmt eine Pilgerfahrt zur Heiligen Linde. Medardus' Geburt zur Sterbestunde seines Vaters geht als Zeichen der Vergebung für des Vaters Sünden in die Familienchronik ein. Bei der Taufe erhält er den Namen des Vaters und schon in seiner frühesten Kindheit wird ihm die Aufgabe angedeutet, Geistlicher zu werden, d.h. im Vergleich zu seinem Vater eben den umgekehrten Lebensweg zurückzulegen. Bereits diese Konstellation, die Gestaltung zweier Alternativen in zwei genetisch verwandten und äußerlich sehr ähnlichen Figuren würde ausreichen den Doppelgängerbezug der beiden zu begründen. Durch Medardus' Abweichung von dem vorgegebenen alternativen Lebensweg kommt es allerdings zur Wiederholung der Sünden des Vaters und statt eines alternativen wird eben ein sehr ähnlicher Lebensweg beschritten.

Die sexuelle Raubgier des Franz/Francesco, also des Vaters von Medardus richtet sich vorzüglich auf seine weiblichen Verwandten. Erst verführt er die junge Tochter von Graf Pietro, tötet später zufällig ihre Mutter und raubt ihr ihr gemeinsames Kind. Später macht er der Schwester der Fürstin, der späteren Äbtissin den Hof, es lüstet ihn aber zugleich nach der Braut seines Halbbruders Prinz Johann. Er übt in der Hochzeitsnacht statt des Bräutigams den Beischlaf mit der Braut aus und ermordet ihn anschließend. Nachher will er die Äbtissin heiraten, durch die mysteriöse Erscheinung des alten Malers in der Kirche wird aber die Heirat vereitelt. Schließlich heiratet der reuige Sünder ein deutsches Fräulein und führt ein frommes Leben. Medardus' Lebensweg weist viele Parallelen zu dem seines Vaters auf. Die Beichte der Fremden, die er nachträglich mit Aurelie, der Tochter der ersten Geliebten seines Vaters identifiziert, entfacht in ihm die bisher unterdrückte sexuelle Gier. Das wird im Späteren der eine Antrieb seiner Taten. Aurelie um jeden Preis zu besitzen wird ihm zum Lebensziel in der weltlichen Sphäre. Während er in der Maske des Medardus spielenden Viktorin danach trachtet, dieses Ziel zu erreichen, unterhält er eine lüsterne ehebrecherische Beziehung zu Euphémie, zur eigentlichen Tochter seines Vaters, deren Mutter eben Aurelie die Ältere gewesen ist. Das zeigt zugleich ein bipolares Liebeskonzept an, indem die zwei Töchter der ersten Geliebten von Medardus' Vater die zwei Extreme verkörpern, nämlich Sinnlichkeit und moralische Verwegenheit auf der einen und Frommheit und Heiligtum auf der anderen Seite. Als Medardus' Identität aufzufliegen droht, entschließt er sich zum Mord. Er lässt Euphémie den ihm bereiteten Giftpokal leeren und dringt in Aurelies Zimmer. Sein Plan geht im Gegensatz zu dem seines Vaters nicht auf, Hermogen opfert sein Leben und

beschützt die Unschuld seiner Schwester. Medardus tötet ihn – wahrscheinlich<sup>101</sup> – mit dem gleichen Messer, mit dem sein Vater den Prinzen tötete. Dieses Sujet erscheint in der Geschichte des Geschlechtes in zahlreichen Variationen, wodurch ein ganzes Doppelgängernetz erstellt wird: Graf Pietro verführt die schöne Vittoria, die Braut seines Halbbruders Paolo Francesco; Paolo Francesco betäubt und vergewaltigt vor seiner Hochzeitsnacht die ihm widerstrebende Halbschwester Angiola; Francesco, der Sohn des alten Malers Francesco verführt die junge Frau seines Adoptivvaters.

Aufgrund zum Teil anderer Motive wird **der Doppelgängerbezug zwischen dem alten Maler Francesco und Medardus** erstellt. Die beiden sind erstes und letztes Glied des Geschlechtes und verfügen wohl über ein ähnliches Äußeres.<sup>102</sup> Noch enger werden sie aber durch ihre inneren Eigenschaften verbunden. Zum einen sind beide talentierte Künstler<sup>103</sup>, Francesco als Maler, Medardus als Kanzelredner. Beide erliegen in ihrer Jugend dem Stolz, der sich bis zur Superbia steigert. Der alte Maler vereint in dem Altarbilde die heilige Rosalia mit der heidnischen Venus. Die beleidigte Heilige wird ihm später doch zum Fürsprecher. Medardus beleidigt die heilige Rosalia, indem er sie mit Aurelie gleichsetzt und nach ihrem Besitz strebt, aber auch ihm wird sie nach der Reue zur Schutzheiligen. Als weitere Gemeinsamkeit genießen beide das Teufelselixier. Francesco wird es von einem sich zum alten Dottore verwandelnden Jüngling angeboten als alter Syrakuser „aus dem Keller des heiligen Antonius“ (SW 2/2, 282) und das Getränk sorgt für die Überwindung der künstlerischen Krise. Francesco kann nachher das begonnene Porträt vollenden, es gestaltet sich aber seinen ursprünglichen Vorstellungen gemäß als doppeldeutiges Porträt, wiewohl er eben das Gegenteil bezweckt. Medardus wird durch den Besuch des frechen Grafen und seines Hofmeisters dazu ermuntert, das Elixier zu kosten, das nichts anderes, als köstlicher alter Syrakuser sei. Er hat nach seinem Zusammenbruch bei seiner Predigt am Tage des heiligen Antonius erfolglos versucht, sein Rednertalent zurückzugewinnen. Vom Elixier erhofft er das und tatsächlich erntet er mit seinen Predigten nachher wieder Erfolg, wiewohl nur beim Laienpublikum.

---

<sup>101</sup> Nur wahrscheinlich, denn es gibt das Messer – wie darauf bereits verwiesen wurde – möglicherweise in mehreren Exemplaren.

<sup>102</sup> Das lässt sich aufgrund von Franz/Franceskos Porträt behaupten. Das lebensgroße Bild – mit dem sich Aurelie die ältere auch in ihrer Ehe mit dem Baron von F. Tag für Tag „unterhält“ – wird von ihr als Francesco angeredet und auch sein Mann erkennt ihn auf dem Bilde. Die Gestalt trägt aber einen violetten Mantel, der das ständige Attribut des alten Malers ist. In Aurelies, der jüngeren Träumen und Phantasien verwandelt sich aber die Gestalt in den Kapuzinermönch Medardus und aufgrund dieser Vorstellung erkennt sie Medardus bei ihrer ersten Begegnung im Schloss.

<sup>103</sup> Zur Deutung von Medardus als Künstlergestalt vgl. Liebrand 1996, 67ff.

Ähnlich wie im Falle der Rosalia-Darstellung des alten Malers, die trotz seiner veränderten Absicht nach dem Genuss des Elixiers dennoch das Heidnische verewigt statt des Heiligen, wendet sich die Bedeutung der auf Effekt berechneten Predigten des Medardus ins Gegensätzliche, und wird von seiner Mutter, der Äbtissin und dem Prior abgewiesen. Zum Teil als Folge des Genusses des Elixiers verliebt sich Francesco in das Bild, dessen Original – das später als Teufelsweib erkannt wird – bei ihm erscheint und ihm ihre längst bestehende Liebe zu ihm bekennt. Das doppeldeutige Altarbild wird von dem Kapuzinerkloster zu B gekauft und befindet sich dort zu Medardus' Zeit. Die fremde Frau, die ihm ihre Liebe zu ihm beichtete und deren Worte und Gestalt in ihm „die Flamme entzündeten, die kein Gebet, keine Bußübung mehr dämpfte“ (SW 2/2, 52), trägt die gleiche Kleidung wie die Gestalt auf dem Altarbilde. Des Weiteren verlassen beide, sowohl der Stammvater Francesco als auch Medardus, das letzte Glied des Geschlechtes der Familie, um in eine Schule (Malerschule bzw. Seminar) zu ziehen, wo sie einen väterlichen Erzieher haben: Francesco den alten Maler Leonardo, Medardus den Prior Leonardus.

Ein weiterer Aspekt des Doppelgängerbezuges von Francesco und Medardus besteht darin, dass der alte Maler der Fiktion nach nicht ruhen darf, solange das von ihm gezeugte sündige Geschlecht fortwuchert. Daher führt er ein weder-noch-Leben und verfolgt die Taten seiner Nachkommen als „scheußliche[r] Revenant“ (SW 2/2 306), wie ihn Belcampo nennt. Er erscheint ihnen oftmals persönlich und wird auch von anderen Figuren wahrgenommen und gesprochen, z.B. in der Handelsstadt oder in der Residenz zur Zeit der Frevel von Medardus' Vater. Manchmal erscheint und verschwindet er auch auf rational unerklärliche Weise, die Erscheinung wird aber auch von anderen Figuren wahrgenommen – z.B. bei der Hochzeit der Fürstin mit Medardus' Vater – und manchmal erscheint er nur für Medardus sichtbar, wie z.B. bei Medardus' Predigt am Tage des heiligen Antonius, bzw. in der Residenz in Medardus' Gefängniszelle. Er begleitet Medardus in seinem ganzen Leben, ist bei seiner Geburt dabei und erscheint ihm später oftmals in bedeutsamen Momenten, mit der Absicht, ihn von der Sünde abzuhalten. Medardus kann die rätselhafte Gestalt, die sich manchmal „wie das Strafgericht des Herrn“ (SW 2/2, 290) seinen sündigen Nachkommen entgegenstellt nicht richtig deuten und betrachtet ihn eine Zeit lang als seinen gespenstischen Gegner. Er wird dadurch als

personaler und Phantom-Doppelgänger zugleich in bestimmtem Sinne zu Medardus‘ Gewissen, indem er seine Taten, Absichten, Vorhaben reflektiert<sup>104</sup>.

### 2.3.3. *Doppelgängertum unter den weiblichen Figuren*

Etwas weniger betont, aber auch unter den weiblichen Figuren kann man systematische Wiederholungen entdecken, die wiederum ein ganzes Netz von Doppelgängerbezügen etablieren. Sie können durch äußere Ähnlichkeit und Motivwiederholung, genealogische Nähe oder aber durch ähnliches Schicksal oder parallele Lebenswege begründet sein. Im Vergleich zu den männlichen Figuren spielt hier die Namensgebung nur eine geringe Rolle. Allein in Aurelies Fall kommt es vor, dass eine weibliche Gestalt ihren Namen von den Verwandten, diesmal, von ihrer Mutter erbt. **Doppelgängerbezug von Aurelie und ihrer Mutter:** Aurelie die jüngere wiederholt in dem Sinne den Lebensweg ihrer Mutter, indem sie sich – durch das Porträt des Geliebten der Mutter inspiriert – in den Sohn des Liebhabers verliebt. Die Lebenswege sind aber zugleich einander entgegengesetzt. Aurelie die Ältere geht an den Folgen dieser Liebe zugrunde. Der verbannte Liebhaber kehrt zurück, tötet zufällig ihre Mutter und raubt ihr das Kind. In ihrer Ehe mit dem Baron von F. bleibt sie weiterhin der ersten Liebe verhaftet und pflegt die Beziehung durch die täglich unterhaltenen ‚Gespräche‘ mit dem lebensgroßen Porträt ihres früheren Liebhabers imaginär weiter. Als Folge ist anzusehen, dass sie „sehr kränklich [war], sie wurde oft von fürchterlichen Krämpfen ergriffen, die in einen todähnlichen Zustand übergangen“ (SW 2/2, 238) und dass sie relativ jung starb. In der Familienchronik schreibt der alte Maler über sie, dass es Franz gelang „die kaum erblühte Aurelie zu umstricken, daß sie mit ganzer Seele ihm sich ergab, und sie hatte gesündigt, ehe der Gedanke der Sünde aufgegangen in ihrem Innern“ (SW 2/2, 294). Vor diesem Fehltritt wird ihre fromme Tochter zum einen durch ihre Tugend und Frömmigkeit, zum anderen durch die Selbstaufopferung des Bruders Hermogen bewahrt. Die Mutter verzehrt sich also durch die unglückliche Liebe zu Franz/Francesco, die Tochter findet nach mehreren Versuchen in dem Verzicht auf die irdische Liebe die Lösung.

**Doppelgängerbezüge von Aurelies Mutter:** Das Schicksal der Mutter ist mit mehreren ihrer Vorfahren vergleichbar, da in der Familiengeschichte zahlreiche

---

<sup>104</sup> Zur abstrakten Funktion der Figur des alten Malers in der Erzählung vgl. das Kapitel 3.7.4.

Frauenfiguren Opfer von Verführung und sexueller Gewalt werden: Francesco, der Sohn des alten Malers verführt die blutjunge Gräfin S, die Ehefrau seines Adoptivvaters, die nachdem sich Francesco von ihr entfernt hat, an dem Schuldgefühl stirbt. Giazinta, die von Medardus' Vater Franz/Francesco in ihrer Hochzeitsnacht betrügerisch verführt wird, stirbt kurz nach der Geburt ihres Sohnes Viktorin. Demgegenüber überleben Paolo Franceskos Braut Vittoria, die von Graf Pietro verführt wurde und Angiola, die von Paolo Francesco betäubt und vergewaltigt wurde. Ihr Schicksal wiederholt zum einen das ihrer Mutter, der Gräfin S. Während die Gräfin aber an Liebeskummer und erwachtem Schuldbewusstsein stirbt, oder anders formuliert von dem Geheimnis ihrer ehebrecherischen Sünde verzehrt wird, entgeht die Tochter diesem Schicksal, indem sie die unwissentlich begangene Sünde nicht nur in der Kirche beichtet, sondern auch ihrem Manne bekennt. Erst die Vergebung des Ehemannes vermag sie von den Gewissensbissen zu befreien und macht sie unter den zahlreichen weiblichen Opfergestalten zur Überlebenden. Von ihrer Mutter, der Gräfin S. und von Aurelie der Älteren, die mit ähnlicher Problematik zu kämpfen hatten, sticht sie auch dadurch ab, dass sie für Paolo Francesco, dem sie zum Opfer fiel, keine Liebe empfunden hatte. Denn ein glücklicher Neuanfang in einer anderen Beziehung wird laut Text nur unter dieser Bedingung möglich. Es gibt dennoch weitere Überlebende. Vittoria, die ihren Bräutigam Paolo Francesco mit seinem Halbbruder Pietro betrügt und insgeheim eine uneheliche Tochter zur Welt bringt, scheint die Liaison ohne weitere Folgen zu überleben.

#### *2.3.4. Bezüge der Äbtissin*

**Die Äbtissin und die Fürstin** werden ebenfalls zu Überlebenden. In ihrem Fall ist allerdings zu vermerken, dass beide ihre Tugend bewahren. Die Fürstin verbindet mit dem Bruder des Fürsten nur eine platonische Liebe. Als Giazinta am Hofe erscheint und Prinz Johann für sie entbrannt, wird über ihn vermerkt, dass er „bei der strengen Tugend seiner Schwägerin, den Lockungen des schönen verführerischen Weibes nicht widerstehen konnte. Jenes kindliche, recht aus dem tiefsten Innern entsprossene Verhältnis mit der Fürstin, ging unter“ (SW 2/2, 176). Zeichenhaft wirkt aus dieser Sicht die Tatsache, dass das fürstliche Paar kinderlos bleibt. Auch die spätere Äbtissin scheint in der Beziehung mit Francesco ihre Tugend bewahrt zu haben, nach der gescheiterten

Vermählung und nach der Erkenntnis, dass ihr Bräutigam es gewesen ist, der den Prinzen ermordete und die Prinzessin vergewaltigte, zieht sie ins Kloster. Ihr Lebensweg wird von **Aurelie der jüngeren** sogar zweifach wiederholt. Im ersten Zyklus widersteht sie dem auf sie lauenden Medardus, zu dem sie sich in manchen Momenten aber trotzdem hingezogen fühlt:

Es gab Augenblicke, in denen ich Verblendete den heuchlerischen frommen Reden des Mönchs traute, ja, in denen es mir war, als strahle aus seinem Innern der Funke des Himmels, der mich zur reinen überirdischen Liebe entzünden könne. Aber dann wußte er mit verruchter List, selbst in begeisterter Andacht, eine Glut anzufachen, die aus der Hölle kam. (SW 2/2, 245)

Als sie nach dessen Wüten auf dem Schlosse seine Frevelsucht erkennt, zieht sie vor Kummer und Trauer ins Kloster zur Äbtissin. Später kehrt sie aber als Schützling der Fürstin, der Schwester der Äbtissin in die Welt zurück. Damit beginnt der zweite Zyklus, in dem sich wieder der gleiche Weg abzeichnet. Erst erkennt sie in dem am Hofe als Leonard lebenden Herrn Medardus den Mörder ihres Bruders. Als diese Identifikation vom Fürsten und vom Gericht offiziell widerlegt wird, gibt sie sich unbefangen ihrer Liebe zu ihm hin und bereitet sich bald die Vergangenheit verdrängend auf die Hochzeit mit ihm vor. Als er sich selbst direkt vor der Trauung dennoch als derjenige Medardus zu erkennen gibt und die Hochzeit scheitert, zieht sie wieder ins Kloster und wählt den gleichen Weg wie früher die Äbtissin. Sie verzichtet auf die irdische Liebe und lässt sich einkleiden. Ihr Tod durch die Hand des verrückten Doppelgängers des Medardus rückt sie zum einen in die Nähe der sterbenden Opfergestalten, während die Parallelen ihres Lebensweges mit dem der Äbtissin eine andere – in erster Linie auf Motivwiederholung beruhende – Art Doppelgängerbezug etablieren. Wird Medardus als eine Art Doppelgänger seines eigenen Vaters und Aurelie als der der Äbtissin betrachtet, fallen die Parallelen der zwei Beziehungen als Wiederholungsphänomene noch deutlicher ins Auge.

Vorhin wurde bereits im Falle von **Äbtissin und Fürstin** das Ähnliche der Figuren und der an sie knüpfenden Sujets hervorgehoben. Zum Bezug ist noch ein wichtiger Punkt hinzuzufügen. Betrachtet man die zwei Schwestern und ihre Funktion in der Erzählung aufmerksamer, so wird ersichtlich, dass die beiden zumindest in Medardus' Leben eine sehr ähnliche, wenn nicht die gleiche Funktion erfüllen. Beide gelten für ihn als ambivalente, zugleich bewunderte und in Momenten des Misserfolges oder der nicht erfolgten Anerkennung verhasste Muttergestalten, wobei in der Beziehung von Medardus zu der Äbtissin auch eine latente erotische Anziehung mitschwingt.

Medardus beschreibt die Äbtissin bereits bei ihrem ersten Treffen – also aus der Perspektive des jungen Knaben –, als „eine große majestätische Schöne Frau, der die Ordenstracht eine Ehrfurcht einflößende Würde gab“ (SW 2/2, 18) und diese Verehrung wird im Späteren noch gesteigert. Die Phase der „glückliche[n] Jugendzeit“ (SW 2/2, 20) als er bei dem Pfarrer des Dorfes in den Unterricht kommt und als Chorknabe regelmäßig die Klosterkirche besucht, durchzieht neben dem Sinn fürs Geistliche auch eine Art Begeisterung für die Äbtissin. Sie wird ihm zu einer Art Ziehmutter<sup>105</sup>, seine Verehrung ihr gegenüber geht aber über das Mutter-Sohn-Verhältnis hinaus. Medardus schreibt:

Meine Mutter liebte ich über alles, aber die Fürstin verehrte ich wie eine Heilige, und es war ein feierlicher Tag für mich, wenn ich sie sehen durfte. Jedesmal nahm ich mir vor, mit den neuerworbenen Kenntnissen recht vor ihr zu leuchten, aber wenn sie kam, wenn sie mich freundlich anredete, da konnte ich kaum ein Wort herausbringen, ich mochte nur *sie* anschauen, nur *sie* hören. Jedes ihrer Worte blieb tief in meiner Seele zurück, noch den ganzen Tag über, wenn ich sie gesprochen, befand ich mich in wunderbarer feierlicher Stimmung und ihre Gestalt begleitete mich auf den Spaziergängen, die ich dann besuchte. (SW 2/2, 21)

Der erste Satz zeigt die Ersetzung von der Mutter durch die Äbtissin. Nachdem die Äbtissin die Verantwortung für Medardus‘ geistliche Entwicklung übernommen, kommt er immer weniger auf seine Mutter zu sprechen. Entweder werden diese Frauenfiguren in ihrer Mutterrolle für Medardus zusammen erwähnt, oder nur auf die Äbtissin wird Bezug genommen. Als Medardus den Entschluss fasst, Geistlicher zu werden, berichtet er z.B. nur sehr kurz über die Freude der Mutter, während er den Abschied von der Äbtissin ausführlich beschreibt<sup>106</sup>. Bevor Medardus ins Kapuzinerkloster zieht, verabschiedet er sich von beiden, mit seiner Predigt am Bernardustage will er beiden imponieren. Die Gestalt der Mutter fehlt auch aus der Galerie des alten Malers, in der er die wichtigsten Personen und Stationen aus Medardus‘ Leben darstellt.

Die einzige Stelle, wo die Mutter unabhängig von der Äbtissin erwähnt wird, ist als sie ihrem Sohn im Augenblicke ihres Todes im Traum erscheint. Bei dieser Erscheinung werden die Tränen der Mutter „zu silbernen, hellblinkenden Sternen“ (SW 2/2, 249), wodurch sie ebenso, wie die Äbtissin und Aurelie in Medardus‘ Vorstellungswelt in die Sphäre des Heiligen entrückt wird. Wie das im Falle der Äbtissin erfolgt, zeigt die

---

<sup>105</sup> Der gleichen Meinung ist Harnischfeger, der die Äbtissin als Mutter-, den Prior Leonardus als Vatergestalt betrachtet und diese Dreierkonstellation mit der Heiligen Familie parallelisiert, ohne jedoch alle semantischen Konsequenzen der aufgestellten Parallele zu bedenken. Vgl. Harnischfeger 1990, besonders S. 8.

<sup>106</sup> Vgl. SW 2/2, 23

Beschreibung von Medardus' schwärmerisch-befangenen Verhalten in ihrer Anwesenheit. Diese Schwärmerei wird durch die Kirchenmusik noch weiter gesteigert:

Welches namenlose Gefühl durchbebte mich, wenn ich, das Rauchfass schwingend am Hochaltare stand, und nun die Töne der Orgel von dem Chore herabströmten und, wie zur brausenden Flut anschwellend, mich fortrissen – wenn ich dann in dem Hymnus ihre Stimme erkannte, die, wie ein leuchtender Strahl zu mir herabdrang, und mein Inneres mit den Ahnungen des Höchsten – des Heiligsten erfüllte. (SW 2/2, 21)

Die Stelle zeigt nicht nur die Verbindung von latenter Erotik, Andacht und Kirchenmusik, sondern auch grundsätzliche Tendenzen in Medardus' Verhalten an. Zum einen die Zerlegung der Liebe in sinnliches Begehren und in heilige Anbetung, aber auch die Verdrängung der Erotik, indem sie unerreichbar gesetzt wird<sup>107</sup> durch das Verrücken des Liebesobjektes in die Sphäre des Heiligen. Das zeigt die Topologie der obigen Stelle sehr deutlich an. Der Gegensatz zwischen Unten und Oben bildet sowohl das hierarchische Verhältnis von Medardus und der Äbtissin als auch ihre Unerreichbarkeit für ihn ab. Die „Ahnungen des Höchsten“ sind ebenfalls in diesem topologischen Schema angeordnet und zeigen zugleich die Richtung der Verdrängung an.

Kaum eine Seite später wird eine ähnliche Szene geschildert, in der der erotische Zug bereits gemildert erscheint. Die Stimme der Äbtissin ist nicht mehr präsent, es geht aber um die Wirkung ihres Lieblingsstückes auf Medardus:

Ich gedenke lebhaft eines Gloria, welches mehrmals aufgeführt wurde, da die Fürstin eben die Komposition vor allen andern liebte. – Wenn der Bischof das Gloria intoniert hatte, und nun die mächtigen Töne des Chors daher braus'ten: Gloria in excelsis deo! – war es nicht, als öffne sich die Wolken-Glorie über dem Hochaltar? – ja, als erglühten durch ein göttliches Wunder die gemalten Cherubim und Seraphim zum Leben, und regten und bewegten die starken Fittige, und schwebten auf und nieder, Gott lobpreisend mit Gesang und wunderbarem Saitenspiel? (SW 2/2, 22)

Mit der Abnahme der Präsenz der Äbtissin steigert sich die Hinwendung zum Geistlichen, aber diese Hinwendung erfolgt bereits hier in einer übersteigerten Form. Es geht hier nicht nur um geläufige geistliche Andacht, Cherubim und Seraphim als ranghöchste Engel und Gottes Begleiter führen gleich in die höchste Sphäre des Göttlichen. Somit ist Medardus' später entfalteter religiöser Wahn bereits in dieser frühen Phase angedeutet. Ähnlich übertrieben wird die bei der Prozession am Bernardustage voranschreitende Äbtissin beschrieben.

---

<sup>107</sup> Im späteren wird die Erotik sowohl von Medardus als auch von dem Prior Leonardus als des Teufels Versuchung ausgelegt, die man zu bekämpfen hat. Vgl. SW 2/2, 29.

Welche Heiligkeit, welche Würde, welche überirdische Größe strahlte aus jedem Blick der herrlichen Frau, leitete jede ihrer Bewegungen! Es war die triumphierende Kirche selbst, die dem frommen gläubigen Volke Gnade und Segen verhieß. Ich hätte mich vor ihr in den Staub werfen mögen, wenn ihr Blick zufällig auf mich fiel. (SW 2/2, 23)

In der Beschreibung ist die geistliche Andacht wiederum mit der Bewunderung für die Äbtissin gepaart. Ihre Person wird als „die triumphierende Kirche“ überdimensioniert, Medardus' Reaktion gleicht einer Ekstase<sup>108</sup>.

Diese Begeisterung schlägt aber um in hochmütigen Hass, als Medardus von der Äbtissin nicht die seines Erachtens ihm gerechte Bewunderung erhält. Ihren Höhepunkt erreicht diese Tendenz, als sie ihm vor Aurelies Einkleidung nicht mehr als „die triumphierende Kirche“ selbst, sondern „wie eine heidnische Priesterin [... erscheint], die sich bereitet mit gezücktem Messer das Menschenopfer zu vollbringen“ (SW 2/2, 338). Diese Tendenz klingt zum Teil auch in den Beschreibungen der Fürstin an. Erst wird ihr Äußeres gelobt, wobei ihre Ähnlichkeit mit der Äbtissin hervorgehoben wird:

Ach! – Bald sah ich nichts mehr, als die Fürstin, sie die meiner Pflegemutter so ähnlich war! – Dieselbe Hoheit, dieselbe Anmut in jeder ihrer Bewegungen, derselbe geistvolle Blick des Auges, dieselbe freie Stirne, das himmlische Lächeln. – Nur schien sie mir im Wuchse voller und jünger, als die Äbtissin. (SW 2/2,145)

Später wird ihr romantisches Gemüt an den wenigen wirklich geschmacksvollen Details des Parks abgelesen, die sämtlich von der Fürstin herrühren. Nachdem sie Medardus aber aufgrund seiner äußersten Ähnlichkeit mit seinem Vater nicht in ihre Gunst aufnimmt, wird sie ihm zur Überstolzen, die ihm nach seiner Verlobung mit Aurelie noch verhasster wird, als ihm bereits bewusst ist, dass ihn auch die Fürstin für den Frevler Medardus gehalten hat. Als er an dem Punkt ist, Aurelie die Wahrheit, also sein frevelhaftes Leben zu gestehen, wird er eben durch ihre Erscheinung davon abgehalten.

In dem Augenblick trat die Fürstin herein, ihr Anblick warf mich plötzlich zurück in die Hölle, voll Hohn und Gedanken des Verderbens. Sie mußte mich jetzt dulden, ich blieb, und stellte mich als Aureliens Bräutigam kühn und keck ihr entgegen. (SW 2/2, 248)

Äbtissin und Fürstin sind also in Medardus' Leben einander abwechselnd präsent und erfüllen im Grunde genommen die gleiche Funktion. Sie werden ihm zu einer Gewissensinstanz, der er in seiner Hochmütigkeit gereizt trotz. Ebenso wird die mutterlose Aurelie mal von der Äbtissin im Zisterzienser Nonnenkloster, mal von der

---

<sup>108</sup> Eine ähnliche Haltung kehrt später wieder, als der junge Medardus die Schwester des Konzertmeisters zu verehren sucht, jedenfalls ohne die religiösen Komponenten, sondern rein auf die romantische Liebeswerbung begrenzt. Die Episode bedeutet zugleich den Abschluss der Jugendphase. Medardus fasst nach seiner indirekten Zurückweisung – zum Teil als Racheakt – den Entschluss, sich einkleiden zu lassen.

Fürstin in der Residenz patroniert. Somit sind die beiden Schwestern zugleich als funktionale Doppelgänger voneinander zu interpretieren, indem in Abwesenheit der Äbtissin ihre Rolle von der Fürstin übernommen wird. Ein spezieller Doppelgängerbezug, der auch auf topografischer Ebene bekräftigt wird.<sup>109</sup>

### 2.3.5. *Aurelie und Euphemie*

Teilweise durch Medardus' Figur wird der Doppelgängerbezug von den zwei letzten weiblichen Mitgliedern des Geschlechtes Aurelie und Euphemie etabliert. Sie verkörpern zwei Extreme. Euphemie ist die zielbewusste, machtbesessene, skrupellose, sinnliche Frau, eine Drahtzieherin, die die Figuren um sich herum je nach ihrer Laune und Lust tanzen lässt, sich meisterhaft verstellen kann und den Widerstand ihrer Person und ihren Plänen gegenüber mit zäher, verstellter Rachsucht verfolgt. Demgegenüber dominieren in Aurelies Persönlichkeit vor allem ihre Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit. Sie ist darüber hinaus von einer kindlichen Naivität. Auf dem Schlosse des Barons von F. sind die beiden gleichzeitig präsent in Medardus' ‚Liebesleben‘. Euphemies Erscheinung geht ihr schlechter Ruf, von Reinhold vermittelt, voraus. Medardus ist rechtzeitig davon informiert, dass er – als der den Medardus spielenden Viktorin spielende Medardus – mit ihr eine ehebrecherische Beziehung zu unterhalten hat. Demgegenüber ist er auf Aurelies Erscheinung gar nicht gefasst. Er identifiziert sie mit der Fremden aus der Beichte, die er an diesem Punkt bereits als Vision interpretierten, und versucht seine Verlegenheit durch Aurelies emphatischen Vergleich mit der heiligen Rosalie zu verbergen. Somit werden die zwei Frauenfiguren in Medardus' Vorstellung gleich bei der ersten Begegnung zu Vertretern eines polaren Liebeskonzepts, dessen beide Aspekte aber nicht immer deutlich auseinandergehalten werden, sondern zum Teil aneinander gekoppelt erscheinen. Sehr aufschlussreich erweisen sich in dieser Hinsicht drei Handlungssegmente. Erstens als Medardus die erste Liebesnacht mit Euphemie verbringt. Das ist zum einen seine sexuelle Initiation, folglich das Brechen des heiligen Keuschheitsgelübdes. Er berichtet über den Akt:

Viktorinus! lispelte ich leise, da umschlang sie mich mit dem wilden Ungestüm, unzählbarer Wollust, - ein Glutstrom brauste durch meine Adern, das Blut siedete, die Sinne vergingen mir in namenloser Wonne, in wahnsinniger Verzückung; aber sündigend

---

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 3.5.7.

war mein ganzes Gemüt nur Aurelien zugewendet und ihr nur opferte ich in dem Augenblick, durch den Bruch des Gelübdes, das Heil meiner Seele. (SW 2/2, 77)

Dadurch wird die erlebte Wollust mit dem Bewusstsein des Sündigens und dessen Interpretation als Opfer an die angebetete keusche Frau verknüpft. Zum Teil die Fortführung, zum anderen der Invers des Gedankenganges prägt Medardus' Vorstellung über seine letzten Frevel auf dem Schlosse:

Euphemies Untergang war beschlossen, und der glühendste Haß sollte, mit der höchsten Inbrunst der Liebe sich vermählend, mir *den* Genuß gewähren, der nur noch dem übermenschlichen mir inwohnenden Geiste würdig. – In dem Augenblick, daß Euphemie untergangen, sollte Aurelie mein werden. (SW 2/2, 92-93)

Ebenso wie der Anfang der ehebrecherischen Beziehung mit Euphemie soll auch das Ende mit Aurelies Inbesitznahme verbunden werden. Während Medardus sich aber am Anfang noch mit einer Verschiebung zufrieden gibt, reicht sie ihm später nicht mehr.

Die fromme Aurelie soll nicht nur imaginär, sondern auch im leiblichen Sinne in Besitz genommen werden. Die Szene, als Medardus sie im Gebet verführen will, ist der erste Versuch und in dem Erzählgeflecht des Romans die erste Stelle, wo angedeutet wird, dass Aurelie nicht nur eine Imagination der heiligen Rosalia sei, sondern zugleich eine leibliche Frau. Denn als Medardus Aurelie während des gemeinsamen Betens „vor rasender Begierde [...] mit wildem Verlangen“ (SW 2/2, 87) umschlingt, windet sie sich nicht gleich aus seinen Armen. Die Vermutung, dass sie nicht jeder Sinnlichkeit frei ist, wird später in ihrem Brief an die Äbtissin belegt. Sie berichtet zum einen über ihre erotischen Phantasien, die an die Imagination des aus Franceskos Porträtgestalt abgewandelten Mönches knüpfen: „Abscheuliche, freveliche Bilder, wie ich sie nie gesehen, nie gedacht, umgaukelten mich, aber dann mitten drunter stand der Mönch da.“ (SW 2/2, 243) Zum anderen kommentiert sie nachträglich auch die hier beschriebene Szene:

Es gab Augenblicke [...] in denen es mir war, als strahle aus seinem [des Mönchs Medardus] Innern der Funke des Himmels, der mich zur reinen überirdischen Liebe entzünden könnte. Aber dann wußte er mit verruchter List, selbst in begeisterter Andacht, eine Glut anzufachen, die aus der Hölle kam. (SW 2/2, 245)

Während also Euphemie nur die Sinnlichkeit verkörpert, wird Aurelie grundsätzlich Keuschheit und Tugend zugeschrieben, ohne sie zugleich auf diese Eigenschaften zu reduzieren, weder in Medardus' Vorstellungswelt noch davon unabhängig betrachtet.

### 2.3.6. Virtuelle Doppelgänger

Eine weitere Komponente des Doppelgängertums von Euphemie und Aurelie wird durch die Einbettung der Geschichte des Sündenfalls des Stammvaters Francesco etabliert. Die Geschichte von dem hochmütigen jungen Maler, der von der christlich frommen Manier abweichend antiken – aus der Sicht des Christentums –, heidnischen Gottheiten huldigt und in seiner Frechheit die heilige Rosalia auf dem Altarbild als üppige Venusgestalt darzustellen versucht, hat weitreichende Konsequenzen. Durch die Verkörperung der Venuskomponente der Darstellung im Teufelsweibe wird die Gründung des frevelhaften Geschlechtes ermöglicht. Während die männlichen Familienmitglieder sexuelle Verbrecher und Mörder werden, werden die Frauen, wie das oben gezeigt wurde, in vielen Fällen zu Opfern sexueller Gewalt. Die verführerische Venuskomponente scheint erst mit Euphemies Erscheinung weiterzuwirken. Sie ist die einzige, dem Teufelsweibe würdige Verführerin des Romans<sup>110</sup>.

Eine latente Wirkung lässt sich über das Altarbild rekonstruieren. Das Originalbild befindet sich im Kapuzinerkloster zu B. und gelangt erst nach der Beichte der Fremden zur Bedeutung, als sie Medardus ihre Liebe gesteht. Denn nachträglich merkt Medardus die auffallende Ähnlichkeit der Fremden mit der Dargestellten. „Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich.“ (SW 2/2, 52). Rekonstruiert man die erst in den Pergamentblättern beschriebene Herstellung des Porträts, stellt sich diese Kleidung als eine rote aus: „um den nackt gezeichneten Körper legten in anmütigen Falten sich tüchtige Gewänder, ein dunkelrotes Kleid und ein azurblauer Mantel.“ (SW 2/2, 280). Der Kopf des Bildes, das von Francesco an diesem Punkt vorgestellte „Engelsgesicht“ zeichnet sich nicht ab, und nach überstandener künstlerischer Krise, über die ihm seine Gesellen mit ein paar Schluck Syrakuser Wein aus dem Keller des heiligen Antonius, also mit dem Elixier des Teufels hinweghelfen, gestaltet sich<sup>111</sup> statt des Engelsgesichts das geliebte Venusbild auf

---

<sup>110</sup> Die Figur des Teufelsweibes zeigt zugleich Gemeinsamkeiten mit dem mittelalterlichen Frau-Welt-Motiv. In diesem Zusammenhang wurde die Doppelgängerkette Teufelsweib/Euphemie – Aurelie/heilige Rosalia untersucht in Paksy 2011.

<sup>111</sup> Der Text – wie auch andere Texte von Hoffmann – operiert vielfach mit Formulierungen, die das Passive an den Handlungen zeigen und somit souveränes Handeln des Protagonisten in Frage stellen. Nicht zuletzt ein Mittel, wodurch ein Teil der unheimlichen Effekte ausgelöst wird. Eben deshalb sollte die so angegebene Modalität des Handelns bei der Interpretation immer mitbeachtet werden und sind Formulierungen zu präzisieren, wie z.B. Francesco „*verleiht* schließlich dem Bild der heiligen Rosalia

dem Blatt, das ihn bald „mit üppigem Liebesblicke“ (SW 2/2, 283) anlacht. In der Beichtszene referiert auf dieses Moment das mit einem Schleier verhängte Gesicht der Fremden.<sup>112</sup> Durch das verdeckte Gesicht entsteht eine frei besetzbare Fläche, auf die erst das Altarbild – „Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der unbekanntes völlig gleich.“ (SW 2/2, 52) –, dann Aurelie selbst projiziert wird. Bei ihrem Anblick werden über die Kleidung hinaus auch Teile des Gesichtes als solche aus der Vision erkannt.

Sie war es selbst, sie die ich in jener wunderbaren Vision im Beichtstuhl geschaut. Der schwermütige kindlich fromme Blick des dunkelblauen Auges, die weichgeformten Lippen, der wie in betender Andacht sanft vorgebeugte Nacken, die hohe schlanke Gestalt, nicht Aurelie, die heilige Rosalia selbst war es. – Sogar der Azurblaue Schawl, den Aurelie über das dunkelrote Kleid geschlagen war im fantastischen Faltenwurf ganz dem Gewande ähnlich, wie es die Heilige auf jenem Gemälde, und eben die Unbekannte in jener Vision trug. (SW 2/2, 75)

Die Verkettung von Altarbild mit ihrer Verkörperung in der Geschichte des alten Malers durch das unheilbringende Teufelsweib und der frommen, kindlichen Aurelie ruft wiederum ein komplexes, mehrgliedriges Doppelgänger Verhältnis ins Leben. Die im Bild verschmolzenen heidnischen und heiligen Elemente werden einerseits zerlegt und in den Figurenpaaren Teufelsweib-Euphemie bzw. Aurelie-heilige Rosalie verkörpert. Andererseits werden diese Komponenten auf dem Schlosse auch physisch in die Nähe voneinander gerückt, und als Extreme von Medardus' Liebeskonzept gezeigt.

An diesem Punkt soll noch auf zwei ähnliche Erscheinungen eingegangen werden. Zum einen geht es um die Vervielfachung des Altarbildes. Während das Original an das Kapuzinerkloster zu B. verkauft wurde, steht eine Kopie in der Klosterkirche vor Rom, wodurch die enge Verknüpfung der zwei Klöster hervorgehoben und eine magische Erklärung für Medardus' Leidenschaft zu Aurelie und zur heiligen Rosalie geboten wird. Äußerst verwirrend erscheint auf den ersten Blick, dass die Beichtszene auch aus Aurelies Sicht dargestellt wird und sie davon berichtet, dass sie in dem Mönch, dem sie gebeichtet, zuerst Medardus zu erkennen glaubte, der ihr nach getaner Beichte, nicht mehr als Medardus erschien. Auf den ersten Blick scheint dieser Bericht die von Medardus geschilderte Beichtszene als die gleiche herauszustellen. Bei aufmerksamerer Lektüre muss allerdings festgestellt werden, dass es sich bei Medardus' Bericht um eine Beichte im Kapuzinerkloster zu B. und bei Aurelies um eine in der Kirche des Kapuzinerklosters

---

Gesichtszüge der Frau Venus“ (HINDERER, 2005 71., Hervorhebung von Paksy) bei Hinderer – der meines Erachtens sonst zu den aufmerksamsten Interpreten gehört.

<sup>112</sup> Vgl. SW 2/2, 51.

in der Residenz handelt. Physisch können sie also nicht an gleicher Stelle anwesend gewesen sein. Sollten sie dennoch an der gleichen Beichte teil gehabt haben, könnte das nur über eine besondere psychische oder aber magische Verbindung erfolgt sein, wie sie zwischen Medardus und seinem Doppelgänger Viktorin zu bestehen scheint. Um die Verwirrung noch weiter zu treiben, oder aber den Leser zu noch aufmerksamerer Lektüre zu bringen, wird auch in der Klosterkirche in der Residenz ein Altar der heiligen Rosalie geweiht. Bei der geplanten Trauung von Medardus und Aurelie trägt sie Kleider wie die Heilige auf diesem Altarblatt:

Als ich zu Aurelien eintrat, kam sie mir, weißgekleidet, und mit duftenden Rosen geschmückt, in holder Engelsschönheit entgegen. Ihr Gewand, so wie ihr Haarschmuck, hatte etwas sonderbar altertümliches, eine dunkle Erinnerung ging in mir auf, aber von tiefen Schauer fühlte ich mich durchbebt, als plötzlich lebhaft das Bild des Altars, an dem wir getraut werden sollten, mir vor Augen stand. Das Bild stellte das Martyrium der heiligen Rosalia vor, und gerade so wie Aurelie, war sie gekleidet. (SW 2/2, 250)

Schließlich ist Aurelie bei ihrer Einkleidung ebenso gekleidet „ich schaute auf, und erblickte Aurelien, vor dem Hochaltar kniend. O Herr des Himmels, in hoher Schönheit und Anmut strahlte sie mehr als je! Sie war bräutlich – ach! eben so wie an jenem verhängnisvollen Tage, da sie mein werden sollte, gekleidet.“ (SW 2/2, 340) Aurelies gegen rot auf weiß getauschte Kleidung mag auf symbolischer Ebene ihre Entfernung vom Irdischen, die Tilgung der Venuskomponente aus ihrem Charakter und somit zugleich eine Art Bereinigung der doppeldeutigen Darstellung der Heiligen markieren. Die Tendenz wird aus Medardus‘ Perspektive noch weitergeführt, indem Aurelie in seiner Vorstellung erst in seinen Träumen, dann nach Aurelies Tod auch im Wachzustand mit der heiligen Rosalie verschmolzen bzw. in sie verwandelt und ihm so zur Schutzheiligen wird.

Die Doppelkonstellation von Original und Kopie wird also durch die Rosalia-Darstellung in der Klosterkirche in der Residenz zur Dreier-Konstellation<sup>113</sup> In dieser Konstellation erweisen sich manche Orte als verwandlungsfähig, so scheinen z.B. in der Beichtszene Medardus und Aurelie gegenseitig Zugang zu haben zu einanders „wunderbare[r] Welt“<sup>114</sup>. Unter diesen Raumelementen wird zugleich eine Art Doppelgängerbeziehung entwickelt, auf die ich im Späteren noch ausführlicher eingehen

---

<sup>113</sup> Meines Wissens wurde das in der bisherigen Forschung nicht beachtet, obwohl das die Vorstellung von Hoffmanns dichotomischer Motivdarstellung z.B. im Bereich der Liebe unterminiert. Ähnliche Erscheinungen sind das Facettieren des Wahnsinnsmotivs und die vielfältigen Variationen des Doppelgängermotivs, welche ebenfalls das polare Motivkonzept durchbrechen.

<sup>114</sup> Im Sinne von Orosz 2001 verwendet.

werde. Die Tatsache, dass Aurelie nicht im Kapuzinerkloster in B. ihre Liebe zu Medardus beichtet, ist aus einem anderen Aspekt ebenfalls relevant. Da das Rosalia-Bildnis der Klosterkirche in der Residenz nichts mit der ambivalenten Darstellung des von Francesco erstellten Altarblattes hat, kann davon ausgegangen werden, dass es in frommer, christlicher Manier gemalt wurde und somit nur diese semantischen Komponenten zeigt. Am Hochzeitstage mit Aurelie, die ebenfalls in der Klosterkirche der Residenz am Rosalia-Altar hätte stattfinden sollen, sieht Medardus das erste Mal diese Darstellung. Obwohl es in seiner Beschreibung nicht akzentuiert wird, kann man davon ausgehen, dass nicht zuletzt die Konfrontation mit dem Frommen und Keuschen durch das Bild der heiligen Rosalia zu seiner Raserei und zum Wahnsinnsausbruch führt. Das ist auch als eine besondere Form der Flucht aus der Situation zu interpretieren, die Medardus unmöglich bewältigen kann. Andererseits wird die Einführung dieses dritten, semantisch eindeutigen Rosalia-Bildes bedeutsam, indem Aurelie nur mit dieser Darstellung in Berührung kommt, wodurch ihr endgültiges Aufgehen in der christlich-frommen Semantik präfiguriert wird. Somit wird sie quasi für die Ewigkeit aufgehoben. Dementsprechend bleiben die Rosalia-Darstellungen erhalten, während das ominöse Porträt des alten Malers vernichtet wird.

Das zweite Phänomen, das hier erwähnt zu werden verdient, ist der durch das Porträt von Franz/Francesco etablierte imaginäre Doppelgänger. Durch dieses Porträt versucht Aurelies Mutter, also die ältere Aurelie – erfolglos – den verlorenen Liebhaber zu ersetzen. Aurelie der jüngeren wird die auf dem Bild dargestellte Gestalt später zum Ausgangspunkt ihrer Pubertätsphantasien und verwandelt sich in das Bild des Kapuzinermönchs Medardus. Somit wird sowohl in ihrem wie auch in Medardus' Fall eine Porträtgestalt zum Initiator ihrer Liebe zueinander.

### *2.3.7. Medardus und Aurelie*

Geht man von einem weiter gefassten Doppelgängerbegriff aus, in dem nicht die äußere Ähnlichkeit, sondern die Bewältigung des gleichen Problems oder Konfliktes von zwei miteinander verknüpften Figuren als Hauptkriterium vom Doppelgängertum gesetzt wird,

wird die doppelgängerische Verbindung von Medardus und Aurelie ersichtlich<sup>115</sup>. Die beiden letzten Vertreter des Stammes haben schließlich mit dem gleichen Problem zu kämpfen, die Aurelie an ihrem ‚Sterbebett‘ als die richtige Deutung der Bestimmung ihrer Liebe deutet:

Ein besonderer Ratschluß des Ewigen hatte uns bestimmt, schwere Verbrechen unseres frevelichen Stammes zu sühnen, und so vereinigte uns das Band der Liebe, die nur über den Sternen thronet und die nichts gemein hat, mit irdischer Lust. Aber dem listigen Feinde gelang es, die tiefe Bedeutung unserer Liebe uns zu verhüllen, ja uns auf entsetzliche Weise zu verlocken, daß wir das himmlische nur deuten konnten auf irdische Weise. (SW 2/2, 343f.)

Auf dieses Problem bezogen<sup>116</sup> repräsentieren Medardus und Aurelie zwei verschiedene Lösungsversuche. Medardus‘ Leben wird am Anfang ins Zeichen des Christlichen gestellt. Er hat zwar die Wahl, wird aber zu seiner Entscheidung, Mönch zu werden, durch die Abweisung seiner Liebeswerbung, also durch sein Scheitern im Bereich der irdischen Liebe sowie von seinem gekränkten Stolz bewogen. Die Beichte der unbekanntes Frau weckt in ihm die bisher unterdrückte sexuelle Lust, den Wunsch: „sie an mich drücken – vergehen vor Wonne und Qual, eine Minute dieser Seligkeit für die ewigen Marter der Hölle!“ (SW 2/2, 51). Das bewegt ihn dazu, das Kloster um jeden Preis zu verlassen. Sein Weg führt somit aus dem Bereich des Geistlichen in die weltliche Sphäre, in der er seinen Wünschen ausgeliefert herumirrt. Er häuft Frevel auf Frevel, versucht Aurelie einmal als Medardus, dann als Leonard zu erlangen. Schließlich kehrt er nach seiner Versuchung durch eine geistliche Karriere zurück ins Kloster.

Aurelies Weg scheint in vielen Aspekten das spiegelbildlich Verkehrte von dem von Medardus zu sein. Sie wird in die weltliche Sphäre geboren und durch das Porträt des Franz/Francesco angeleitet entbrannt sie in Liebe zum – für sie damals noch unbekanntes – Mönch Medardus. Sie empfindet ihm gegenüber ambivalente Gefühle. Durch seine Erscheinung auf dem Schlosse wird ihre Tugendhaftigkeit auf die Probe gestellt und sie kann das nur mit Mühe bewahren. Nachher zieht sie vorübergehend ins Kloster. Nach ihrer Rückkehr in die weltliche Sphäre lässt sie sich in der Residenz durch rationale Argumente davon überzeugen, dass sie im Irrtum liege und der unter dem falschen Namen Leonard eingeführte Medardus, in dem sie den Mörder ihres Bruders zu erkennen

---

<sup>115</sup> Zur ähnlichen Konklusion gelangt Kremer, der „Aurelie als weibliche Parallelfigur des Mönchs“ (Kremer 2009c, 159) betrachtet

<sup>116</sup> Medardus verfolgt nämlich ein doppeltes Ziel: in der geistlichen Sphäre strebt er von seiner Hybris getrieben eine geistliche Karriere an – vom einfachen Mönch über den bewunderten Kanzelredner sowie den Beichtvater des Papstes zum auf Erden wandelnden Heiligen –, in der weltlichen Sphäre ist sein Ziel, Aurelie zu besitzen.

glaubte, ein gutmütiger polnischer Edelmann sei. Nachträglich wertet sie – laut Medardus‘ Bericht zumindest – ihren Wunsch, einen Mönch zu heiraten, ebenso frevelhaft, wie Medardus‘ irdische Liebe zu ihr. Ihr Lebensweg endet durch ihre Einkleidung im geistlichen Bereich.

Während also Medardus als dem geistlichen Bereich zugeschriebener von der weltlichen Sphäre versucht wird, und nach seinem ‚Rundgang‘ in der Welt ins Kloster zurückkehrt, passiert das in Aurelies Fall beinahe vollends umgekehrt. Sie wird erst der weltlichen Sphäre zugeordnet, in die im Bilde des imaginären Mönches die Versuchung aus der geistlichen Sphäre einzudringen scheint. Nach den gescheiterten Versuchen der Vereinigung der beiden tritt sie in die geistliche Sphäre über. Im Tode werden durch die zusammenfallende Sterbestunde – Medardus stirbt genau ein Jahr auf Aurelies Tod in derselben Stunde – die beiden Lebenswege symbolisch vereint.

### 3. Aspekte des Raumes

Bevor untersucht wird, welche Aussagen sich über *Die Elixiere des Teufels* treffen lassen, wenn man das Hauptaugenmerk auf den Raum in seinen zahlreichen Formen richtet, soll einleitend ein kurzer Überblick der Überlegungen, Ansätze und Konzepte geboten werden, welche in Literatur- und Kulturwissenschaft zu Raum in der Literatur entwickelt worden sind.

#### 3.1. Besonderheiten des Raumes in literarischen Texten

Wir leben „in einem Raum, der mit Qualitäten aufgeladen ist“.<sup>117</sup> Dieser unter anderem aus Bachelards phänomenologischen Raum-Untersuchungen abgeleitete Feststellung Michel Foucaults leitet in der zweiten Hälfte des 20. Jh-s eine Tendenz ein, die als eine erhöhte Sensibilität umzuschreiben ist, für die Betrachtung des lebensweltlichen Raumes und für die der zum Teil kulturell mitbestimmten Raumwahrnehmung bzw. Raumdarstellung. In den Literatur- und Kulturwissenschaften entstehen vielfältige, von verschiedenen Interessen geleitete Arbeiten. Bei der Interpretation literarischer Texte treten neben die Semantisierung des Raumes in letzter Zeit topologische, topographische und kartographische Untersuchungen, welche zum Teil von kulturwissenschaftlichem Interesse geleitet sind.

Trotz des gewachsenen Interesses an diesem Aspekt wurde bisher jedoch keine allgemeingültige Theorie des Raumes in Literatur und Literaturwissenschaft entwickelt. Das liegt meines Erachtens nicht zuletzt daran, dass der Raumbegriff eine täuschende Selbstverständlichkeit impliziert, soweit der Raum als Lebensraum für alle eine gegebene Dimension irdischen Lebens sei. Das ist zugleich mit der Grund für die lange Zeit beobachtbare Marginalisierung der Analysekategorie Raum bei der Interpretation literarischer Texte, da Raum oftmals als Voraussetzung der Dargestelltheit des erzählten Geschehens betrachtet wurde.

Der Raum in der Literatur unterscheidet sich jedoch aus einiger Hinsicht vom physikalischen Raum unserer lebensweltlichen Umgebung. Es ist ein Begriff, der auf mehreren Ebenen denkbar ist, verschiedene Funktionen haben kann und der sich im

---

<sup>117</sup> Foucault 1992, 37

Rahmen der jeweiligen Konzepte unterschiedlich untersuchen lässt. Ein wesentlicher Zug literarischen Raumes ist, dass es sich dabei immer um ein fiktives Konstrukt handelt, m. E. sowohl von der Produktions- wie auch von der Rezeptionsseite her betrachtet.<sup>118</sup> Das ist zugleich die erste Einsicht, die Ansgar Nünning aus den Ansätzen zur Präzisierung des Raumbegriffes ableitet. Er stellt fest, dass der Raum in der Literatur vom wirklichen Raum zu unterscheiden sei, da der literarische Raum Bestandteil eines fiktionalen Wirklichkeitsmodells sei und daher „trotz des historisch variablen Wirklichkeitsbezugs und punktueller Realitätsreferenzen von dem wirklichen Raum, der außerhalb des sprachlichen Kunstwerkes liegt zu unterscheiden ist.“<sup>119</sup> Eine weitere von Nünning hervorgehobene – früher von Ernst Cassirer formulierte – Einsicht besteht darin, dass der Raum in der Literatur sich grundsätzlich von dem Raum in anderen Disziplinen unterscheidet. Dieser Einsicht entspricht auch der Rückgriff auf den Terminus Raumdarstellung, den Nünning als „ein Oberbegriff für die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“<sup>120</sup> versteht. Stefan Gradmann und Stephan Günzel, die den Raumbegriff aus der Sicht mehrerer Disziplinen und zugleich in seiner historischen Entwicklung überblicken<sup>121</sup>, betonen ebenfalls die Differenz zwischen lebensweltlichem und literarischem Raum. Gradmann stellt auch die Frage, „ob für den mit ‚Literatur‘ benannten Modus der Konstitution von ‚Welt‘ (der ja nie eine schon existierende Realität einfach ‚abbildet‘) nicht vielleicht auch eine besondere Fassung des Begriffes Raum vonnöten sei“<sup>122</sup> und betont, dass Raumbegriffe anderer Disziplinen nicht auf den Raum in der Literatur zu applizieren seien. Der gleichen

---

<sup>118</sup> Renner betrachtet das Phänomen von der Produktions-, Nünning von der Rezeptionsseite und formuliert deshalb, dass „die Konstitution des literarischen Raumes erst während der Rezeption im Prozess der ästhetischen Illusionsbildung“ (Nünning 2009, 38) erfolgt. Diese Feststellung verlegt jedoch den Akzent der literarischen Raumkonstruktion von der Produktions- auf die Rezeptionsseite und gibt zugleich Raum der kognitiven Narratologie. Damit wird m. E. einer spürbaren Tendenz innerhalb der Literaturwissenschaft gefolgt, die wohl als Gegengewicht zur relativ langen Autordominanz die Rezeptionsseite aufwertet. Indes erfolgt die Konstruktion der erzählten Welt meiner Ansicht nach beidseitig, wobei der Konstruktion im Rezeptionsprozess immer schon die in der Produktion vorausgeht, die beiden allerdings nie hundertprozentig übereinstimmen können, da die Konstruktion im Rezeptionsprozess von zahlreichen individuellen sowie kulturellen Faktoren abhängt.

<sup>119</sup> Nünning 2009, 37. Ohne alle Stellungnahmen auflisten und chronologisch ordnen zu wollen, soll hier darauf hingewiesen werden, dass sich die Feststellung in diesem Sinne auch bei Bachtin, Lotman, Gradmann u.a. findet. (Vgl. Bachtin 2008, Lotman <sup>4</sup>1993, 329; Gradmann 1990, 90.) Ein anderes Licht auf den Raumbegriff werfen zugleich Ansätze, welche die sprachliche Bedingtheit menschlicher Wirklichkeitserfahrung hervorkehren. Vgl. den Überblick zu *linguistik turn* in Bachmann-Medick <sup>5</sup>2014, 33ff.

<sup>120</sup> Nünning 2009, 33.

<sup>121</sup> Vgl. Gradmann 1990, 1-20. und Günzel 2007, 13-29.

<sup>122</sup> Gradmann 1990, 90.

Ansicht sind Günzel und Gradman. Günzel betrachtet als eine Folge des spatial turn den Verzicht auf die Frage, was Raum sei, da diese nur mit einer ›Etwas‹ beantwortet werden könne<sup>123</sup> während Nünning mit Rückgriff auf Ernst Cassirer behauptet, dass es grundlegende Unterschiede gibt „zwischen dem ästhetischen Raumbegriff, dem ›mythischen Raum‹ und dem Problem des Raumes als Objekt der theoretischen Erkenntnis in Philosophie, Psychologie oder Mathematik.“<sup>124</sup> Nünning gelangt schließlich zu folgender Einsicht: „Durch seine narrativen Verfahren organisiert ein Roman die ausgewählten Elemente und entwirft fiktionale Welten, die weder in Bezug auf spezifische Elemente noch im Hinblick auf deren Relationen Abbildungen realer Räume und historischer Epochen sind, sondern ästhetisch organisierte Geschichts- und Raummodelle.“<sup>125</sup>

Innerhalb der Literaturwissenschaft haben sich vielleicht manche narratologischen Ansätze am intensivsten mit dem Aspekt des Raumes auseinandergesetzt, auch wenn für die meisten gilt, dass sie „recht differenzierte, aber keine so systematischen Kategorien entwickelt [haben] wie etwa für die Analyse der Zeitdarstellung“<sup>126</sup>. Als Verdienst solcher Konzepte ist anzusehen, dass sie den Blick generell auf das Wie der Darstellung lenken und beim Aspekt des Raumes auch auf das Phänomen der irrealen und innerhalb der Fiktion fiktiven Räume eingehen. In den meisten narratologischen Konzepten wird der Raum zumindest auf zwei Ebenen gedacht. Auf der Ebene der Geschichte kann er dargestellter oder erzählter Raum genannt werden, auf der Ebene der Erzählung kann man von Raumdarstellung sprechen, aber in den einzelnen erzähltheoretischen Konzepten divergieren die Auffassungen je nach Autor. So schlagen Kahrmann u.a. in *Erzähltextanalyse* – analog zur Differenzierung des Autor- und Leserbegriffs auf drei verschiedenen Ebenen – eine Unterscheidung auf drei Erzählniveaus vor. Auf Niveau 1 den Begriff erzählter Raum, worunter sie die Gesamtheit der erzählten Räume verstehen, konstituiert durch Figuren- oder Erzählrede. Auf Niveau 2 führen sie den Begriff Erzählraum ein für eine nur in wenigen Fällen realisierte Situation, wo auch die räumliche Dimension der fiktiven Redesituation des Erzählers dargestellt wird. Auf Niveau 3 operieren Kahrmann u.a. mit dem Begriff Raumkonzept, dessen ursprüngliche

---

<sup>123</sup> Günzel 2007, 16.

<sup>124</sup> Nünning 2009, 37

<sup>125</sup> Nünning 2009, 43. Hervorhebung im Original. Das ist überdies eine Formulierung, deren Anklang auf Lotmans Auffassung über literarische Texte als Kulturmodelle nicht zu überhören ist und die den Blick von Raumdarstellung auf den Raum in Literatur auf einer abstrakteren Ebene lenkt. Auf diesen Aspekt wird im Kapitel 3.3. näher eingegangen.

<sup>126</sup> Nünning 2009, 33f.

Konstitution sie dem abstrakten Autor zuschreiben, zugleich aber betonen, dass dieses Konzept im Text und vom Rezipienten jeweils anders wahrgenommen werden kann.<sup>127</sup> Aus diesem Konzept fehlt vor allem die Sensibilität für die Frage, wie nun dieser Raum vom Erzähler dargestellt oder auch von Figuren des Textes wahrgenommen werden kann. Nünning und Würzbach betonen ausdrücklich in ihren Arbeiten die Wichtigkeit der Untersuchung dieser Frage und weisen auf Probleme der Raumdarstellung im Zusammenhang mit unzuverlässigem Erzählen und multiperspektivischer Darstellung hin.<sup>128</sup>

Einen umfassenden und sehr anspruchsvollen Beitrag hat Dennerlein in ihrer *Narratologie des Raumes* geliefert. Sie entwirft ein Raumkonzept, das auf der Alltagsvorstellung von Raum als Container basiert und sie strebt eine systematische „Beschreibung von Darstellungstechniken und deskriptiven Ansätzen zum Umgang mit Rauminformationen“<sup>129</sup> an. Also widmet sie ihre Aufmerksamkeit einerseits der Frage wie Raum narrativ erstellt werden kann, andererseits, in welcher Form der narrativ erstellte Raum beim Leser vorliegt. Sie untermauert ihre Thesen und Feststellungen mit Ergebnissen der Linguistik, der Kognitionswissenschaft, der Psychologie, der Evolutionsbiologie und der Phänomenologie. Den Gegenstand ihrer Untersuchungen beschränkt sie jedoch auf „diejenigen Räume [...], die zu Umgebungen für Figuren werden können“<sup>130</sup>. Dabei verwendet sie den Begriff der Umgebung quasi als erweiterten Begriff der Topographie, indem sie ihn als etwas „in dem sich Figuren befinden können und in das sie hineingehen können“ bestimmt<sup>131</sup>, also nicht nur auf Schauplätze und Orte, sondern auch auf Objekte erstreckt, wie z.B. die Kristallflasche in der in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der goldene Topf* Anselmus gefangen bleibt. Dennerleins Interesse bleibt grundsätzlich der Erstellung von Räumen auf der topographischen Ebene der Geschichte verhaftet, während sie „die metaphorische Verwendung von Raumkonzepten und räumlichen Gegebenheiten“ sowie „die Funktion von Raum für andere Elemente des Erzählens wie z.B. die Figuren und die Handlung“<sup>132</sup> und die Symbolfunktion von Raum bzw. räumlichen Gegebenheiten ausgrenzt. Da das primäre Interesse der vorliegenden Dissertation eben auf die Frage gerichtet ist, wie aus der Beschreibung der räumlichen

---

<sup>127</sup> Vgl. Kahrman u.a. 1996, 158-163.

<sup>128</sup> Vgl. Nünning 2002 537-538, drs. 2009, besonders 45-46, Würzbach 2004.

<sup>129</sup> Dennerlein 2009, 7.

<sup>130</sup> Dennerlein 2009, 9.

<sup>131</sup> Dennerlein 2009, 196.

<sup>132</sup> Dennerlein 2009, 11.

Gegebenheiten der Geschichte außer den topographischen und topologischen Informationen symbolische Bedeutungen zu erschließen sind und welches Verhältnis zwischen dem Aspekt des Raumes auf der Ebene der Geschichte und dem Raum in literarischen Texten auf einer abstrakt semantischen Ebene besteht, ist die Hinzuziehung weiterer Forschungsergebnisse nötig.

Der Raum in literarischen Texten kann auch verschiedene Funktionen, sogar mehrere zugleich erfüllen. Bei Kahrman wird unterschieden zwischen seiner Funktion im Sinne einer allgemeinen Kategorie, die als Voraussetzung der Dargestelltheit des erzählten Geschehens gilt und zwischen der Funktion als darstellungstechnischem Mittel, in Form von Landschaften, Innenräumen usw.<sup>133</sup>. Auf diese zweite Funktion weist auch Nünning hin, als er feststellt, dass die Gestaltung von Landschaft, Natur und gegenständlicher Welt ein wichtiges literarisches Darstellungsmittel ist, das bestimmte Funktionen erfüllt und dass Landschafts- und Naturschilderungen auf Sinne und Werte bezogen und als Komponenten sich wandelnder Zeichensysteme aufzufassen seien und daher als Bedeutungsträger funktionierten.<sup>134</sup>

Auf einer abstrakten Ebene erfüllt der Raum in literarischen und künstlerischen Texten eine aus kulturwissenschaftlicher Sicht wichtige Funktion. Auf Lotman geht die Auffassung zurück, dass Kunstwerke sekundäre modellbildende Systeme seien und deshalb der künstlerische Raum als Modellierung der Kultur betrachtet und als solches untersucht werden könne.<sup>135</sup> Diese Auffassung wird bis heute in zahlreichen Ansätzen und Konzepten vertreten und bildet u.a. die Grundlage für eine Umschreibung des Raumes in der Literatur von Wolfgang Hallet und Birgit Neumann. Sie formulieren:

Raum ist in literarischen Texten nicht nur Ort der Handlung, sondern stets kultureller Bedeutungsträger. Kulturell vorherrschende Normen, Werthierarchien, kursierende Kollektivvorstellungen von Zentralität und Marginalität, von Eigenem und Fremdem sowie Verortungen des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem erfahren im Raum eine konkret anschauliche Manifestation. Räume in der Literatur, das sind menschlich erlebte Räume, in denen räumliche Gegebenheiten, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und individuelle Erfahrungsweisen zusammenwirken.<sup>136</sup>

Die Autoren betonen zugleich, dass "Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegenden oder zu wahrnehmenden Figuren stehen."<sup>137</sup> Es sind

---

<sup>133</sup> Vgl. Kahrman u.a. <sup>4</sup>1996, 158.

<sup>134</sup> Nünning 2009, 37.

<sup>135</sup> Vgl. Lotman <sup>4</sup>1993, 330.

<sup>136</sup> Hallet; Neumann 2009, 11.

<sup>137</sup> Hallet; Neumann 2009, 20.

nämlich Bewegungen<sup>138</sup> „mittels derer Räume aktiv in Anspruch genommen, vermessen und durchquert, Raumgrenzen ausgelotet und überschritten werden. ›Raum‹ wird auf diese Weise von einer statischen zu einer dynamischen, prozessualen Größe, die mit dem Konzept der ›Raumbeschreibung‹ nicht zu fassen ist.“<sup>139</sup> Das ist zugleich eine Auffassung, welche – auf Raum auf der abstrakten semantischen Ebene verstanden – implizite bereits bei Lotman beschrieben ist, soweit erst die Überschreitung der Grenze den Text sujethaltig macht und die Figuren in Abhängigkeit von der Fähigkeit, die sujetkonstitutive Grenze überschreiten zu können, als bewegliche und unbewegliche beschrieben werden.<sup>140</sup>

### 3.2. Raumkonzepte

Überblickt man die wissenschaftlichen Ansätze und Theorien von Lessing bis zu den neueren topographischen und topologischen Untersuchungen im Rahmen des spatial turn, so fällt einerseits ihre Vielfalt – der von Jörg Döring und Tristan Thielmann herausgegebene Band *Spatial Turn* bietet z.B. Beiträge aus Geschichte, Soziologie, Kulturwissenschaft, Geographie und Humangeographie<sup>141</sup> – andererseits eine anhaltende Debatte über das Verhältnis von Raum und Zeit auf. Da sich die vorliegende Arbeit nicht als Beitrag zur allgemeinen Raumdebatte<sup>142</sup> versteht, sondern als der Versuch, ein literarisches Werk, einen fiktionalen Roman bei verstärkter Beachtung unterschiedlicher Aspekte von Raum und Raumdarstellung zu lesen, wird hier nur auf Fragen des Raumes mit direktem Bezug zur Literatur- und Kulturwissenschaft eingegangen.

Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Diskussion, die sich über das Verhältnis zwischen Raum und Zeit entfaltet hat. Zwei grundsätzliche Fragestellungen haben diese Debatte geprägt. Diskutiert wurde einerseits immer wieder, welche der beiden Kategorien bestimmender sei in dem jeweiligen Kunstwerk. Am nachhaltigsten haben in diesem Bereich Lessings Überlegungen gewirkt. Er beschreibt die beiden

---

<sup>138</sup> Es ist jedoch nicht eindeutig, ob sich die Bemerkung von Hallet und Neumann auf konkrete Figurenbewegungen auf der Ebene der Geschichte bezieht oder abstrakt, wie bei Lotman zu denken sei.

<sup>139</sup> Hallet; Neumann 2009, 21.

<sup>140</sup> Vgl. Lotman 1993, 329-347. Auf Lotmans Konzept wird im Kapitel 3.3.1 eingegangen.

<sup>141</sup> Vgl. Döring; Thielmann (Hg.) 2008.

<sup>142</sup> Ein umfassendes Bild über den Raumbegriff bzw. Raum generell in den verschiedenen Disziplinen – z.T. mit historischen Überblicksdarstellungen ergänzt – bietet Günzel im interdisziplinären Handbuch *Raum*. Vgl. Günzel 2010.

Kategorien als jeweils grundlegende Dimension des Kunstwerkes, die die Grenze zwischen Malerei und Poesie markiert. Lessing ordnet die Dimension des Raumes der Malerei – worunter Lessing nicht nur die Malerei im engeren Sinne, sondern alle bildenden Künste versteht –, die Dimension der Zeit der Poesie zu. Seiner Ansicht nach sei die Literatur an die Handlung gebunden, könne z.B. Gegenstände erst richtig durch Handlungen beschreiben, indem sie sie Stück für Stück entstehen lasse<sup>143</sup>. Folglich sei für die Malerei die Zeit von marginaler Bedeutung, während sie für die Literatur zur grundlegenden Dimension werde.<sup>144</sup>

Die andere wiederkehrende Frage dieser Debatte bezieht sich auf die Trennbarkeit von Raum und Zeit. Die Frage wurde in Bachtins Chronotopos verneint und eine negative Antwort auf sie schwingt latent auch in Foucaults Vorstellungen über den Raum mit. Bei Bachtin wird die Zeit auch als die vierte Dimension des Raumes verstanden, und über den künstlerisch-literarischen Chronotopos bemerkt er: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.“<sup>145</sup> Er unterscheidet einerseits typische Chronotopoi des Romans, die aufgrund des Verhältnisses zu den Elementen der Wirklichkeit bestimmt werden. Andererseits zeigt er, dass bestimmte Romantypen bestimmte Chronotopoi verwenden. Dennoch wird in seinen Ausführungen primär die typische Zeitbehandlung des Romans beschrieben, denn er meint, dass „das Genre mit seinen Varianten vornehmlich vom Chronotopos determiniert wird, wobei in der Literatur die Zeit das ausschlaggebende Moment des Chronotopos ist.“<sup>146</sup>

Hinsichtlich der Aspekte der Zeit und des Raumes ist ihre Gegenüberstellung ebenfalls eine wiederkehrende Denkfigur in der Debatte um den Raum. Mit der Zeit werden eine lineare, syntagmatische Struktur und oftmals auch die Idee der Entwicklung und der Geschichte verbunden. Raum wird indessen – wie bei Lessing – mit dem nebeneinander statt dem Nach- oder Aufeinanderfolgen der Gegenstände, Handlungen und Ereignisse assoziiert. Es ist zugleich eine Konnotation, zu der sich – auf der Achse der Zeit gedacht – der Begriff der Synchronie aufdrängt. Michel Foucault rührt in seinem Aufsatz *Andere Räume* ebenfalls an die Debatte um die Vorherrschaft von Raum oder Zeit. Er stellt zwar fest, dass in unserer Epoche „sich die Welt weniger als ein großes sich

---

<sup>143</sup> Vgl. Lessing 1978, vgl. besonders Kapitel II-III. S. 173-184 sowie Kapitel XVI. S. 244-251,

<sup>144</sup> Vgl. Lessing 1978, 244.

<sup>145</sup> Bachtin 2008, 7.

<sup>146</sup> Bachtin 2008, 8.

durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.“<sup>147</sup>, schreibt aber zugleich von der Unmöglichkeit der Verknüpfung der „schicksalhafte[n] Kreuzung der Zeit mit dem Raum“<sup>148</sup> und bemüht sich anschließend um einen kurzen Überblick der Geschichte des Raumes. Er bestimmt drei Epochen, also Zeiteinheiten, die er jeweils aufgrund ihrer Beziehung zum Raum benennt. Der raumgeschichtliche Überblick bildet in Foucaults Aufsatz allerdings nur die Einleitung zu seinem kulturwissenschaftlichen Hauptanliegen, zur Beschreibung des Raumes des Außen, den er in Heterotopien und Utopien gliedert.

Einen anderen Horizont auf den künstlerischen Raum eröffnet Lotmanns Raumauffassung, die bis heute von nachhaltiger Wirkung ist und vielfältige Anwendungs- und Anschlussmöglichkeiten bietet. Auf seiner Theorie basierend, in der der Grenze aus mehreren Aspekten zentrale Bedeutung zukommt, entwickelte Karl Nikolaus Renner eine Grenzüberschreitungstheorie. Auf Lotmanns und Renners Theorien wird im Kapitel 3.3. ausführlicher eingegangen, vorab soll aber kurz der Unterschied zwischen topographischen und topologischen Ansätzen skizziert werden, deren Grundlage z.T. die von Lotman verwendete, von D. Alexandrov übernommene Definition des Raumes bildet. Topographie meint grundsätzlich die Beschreibung der Objekte der Erdoberfläche, einschließlich der Form und der Lagebeziehungen dieser Objekte. Die Lagebeziehungen selbst, nicht nur von topographischen Objekten, werden dann zum Gegenstand der Topologie. Der gemeinsame Aspekt topologischer und topographischer Annäherungen besteht also in der Untersuchung der Lagebeziehungen, und zwar einerseits auf einer konkret räumlichen Ebene (Topographie), andererseits auf einer abstrakten Ebene, indem topologische Formationen die Beziehung unterschiedlichster Objekte (Personen, Abstrakta, Mengenrelationen usw. mit einbegriffen) abbilden<sup>149</sup>. Bei der vor allem in der literatur- und kulturwissenschaftlichen Tradition verbreiteten topographischen Herangehensweise, als deren bekannteste Vertreterin Sigrid Weigel<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> Foucault 1992, 34-46, hier 34.

<sup>148</sup> Foucault 1992, 34.

<sup>149</sup> Ausgesprochen topologische bzw. topographische Herangehensweise vertreten z.B. Gradman 1990, Günzel 2007 und Weigel 2002.

<sup>150</sup> Weigel geht es in ihrem viel zitierten Aufsatz einerseits darum, die Unterschiede zwischen den cultural studies amerikanischer Provenienz und den Kulturwissenschaften europäischer Prägung herauszustellen, indem sie zugleich auf die räumlich-kulturelle Eingebettetheit kulturwissenschaftlicher Theorien hinweist. Andererseits untersucht sie den Raum als Repräsentation, indem sie bevorzugt Karten und ähnliche Repräsentationsformen vom Raum analysiert. Vgl. Weigel 2002, 151-165.

gilt, wird der Akzent auf die zweite Hälfte des Begriffes, also auf Graphie gelegt und vor allem die Repräsentationsformen vom Raum werden problematisiert.

Die topologische Herangehensweise ist hingegen mehr an der mathematischen Topologie orientiert, wobei sie als das „Vorgehen, welches der räumlichen Struktur oder den Lagebeziehungen einen Vorrang gibt vor der Substanz oder der räumlichen Ausdehnung“<sup>151</sup> begriffen wird und deshalb Raum „anhand von Elementen beschrieben [wird] die relational zueinander bestimmt werden“.<sup>152</sup> Diese Definition ermöglicht zugleich die topologische Beschäftigung mit dem Raum mindestens auf zwei verschiedenen Ebenen. Einerseits kann es um die Beschreibung und Semantisierung der unterschiedlichen Relationen des dargestellten Raumes gehen, wie sie Lotman in dem entsprechenden Abschnitt von *Struktur literarischer Texte* vor allem an Gedichtbeispielen demonstriert.<sup>153</sup> Auf einer tieferen, strukturellen Ebene kann aufgrund der von Lotman verwendeten Raumdefinition auch das Prinzip der mathematischen Topologie eingesetzt werden, die nach strukturellen Analogien und Äquivalenzen sucht. In diesem Sinne wird Lotmans Auffassung zum Teil bei Günzel gedeutet, als er so formuliert, dass es in der Topologie um die Beschreibung der „Entsprechungen im Verschiedenen [...] oder um die Identifikation einander ähnlicher Strukturen [geht. ...] [So] wird unter topologischen Gesichtspunkten danach gefragt, was gleich bleibt, wenn ein Beobachter meint, etwas habe sich verändert.“<sup>154</sup> Die literaturwissenschaftliche Anwendung dieser Auffassung von Topologie, die nach strukturellen Übereinstimmungen sucht, die auf den ersten Blick weniger ersichtlich sind, könnte also den Blick auf tiefere strukturelle Äquivalenzen schärfen. Im Sinne einer solchen Topologie-Auffassung werden auch Lotmans Ausführungen zum Raum bei Michael C. Frank gedeutet.<sup>155</sup> Ebenfalls von Lotmans Theorie geht Orosz aus, als sie aufgrund der abstrakten semantischen Struktur des Textes vom Wahrnehmungsmodus der jeweiligen Figuren abhängig eine dreigliedrige Raumtypologie Hoffmann'scher Erzählungen erstellt.<sup>156</sup>

---

<sup>151</sup> Günzel 2007, 13.

<sup>152</sup> Günzel 2007, 13.

<sup>153</sup> Vgl. Lotman 1993, 313-327.

<sup>154</sup> Günzel 2007, 21.

<sup>155</sup> Vgl. Frank 2009, 66.

<sup>156</sup> Zu Orosz' Typologie vgl. Kapitel 3.6.2.1.2.6

### 3.3. Grenzüberschreitungstheorien

Innerhalb der literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorien kommt im Rahmen dieser Untersuchung den Ansätzen, die sich unter dem Begriff der Grenzüberschreitungstheorie subsumieren lassen, eine besondere Bedeutung zu. Sie ermöglichen nämlich die Untersuchung des Raumes in literarischen Texten auf mehreren Ebenen. Zum einen kann mit ihrer Hilfe die Beziehung der einzelnen Raumelemente beschrieben werden, als konkrete Schauplätze oder aber auch als innerhalb der Fiktion fiktive Orte, z.B. im Traum. Zum anderen wird in diesen Theorien die Grenze, nicht nur als topologisches Merkmal konkreter Räume und Raumelemente aufgefasst, sondern auch auf der abstrakten semantischen Ebene gedacht, wodurch auch strukturelle Analysen und Vergleiche begründet werden können.

#### 3.3.1. Die Grenzüberschreitungstheorie von Jurij M. Lotman

Die Vorstellung, dass Raum in literarischen Texten z.T. als Modellierung einer Kultur aufgefasst werden kann, bildet die Schnittstelle zwischen strukturalistischen und kulturwissenschaftlichen Raumauffassungen. Sogar Foucaults grundsätzlich anders bestimmter Ansatz hat einen Berührungspunkt mit Lotmans topologischer Raumbestimmung. Foucaults Definition der Lagerung ist nämlich auch als eine begrenzte Topologie zu lesen, da die Lagerung oder Plazierung bei ihm „durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert“<sup>157</sup> wird. Für Lotman ist nämlich Raum mit Rekurs auf A. D. Alexandrovs mathematische Definition

»die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u.dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u.dgl.). Wenn man eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum betrachtet, abstrahiert man dabei von allen Eigenschaften dieser Objekte mit Ausnahme derjenigen, die durch die gedachten raumähnlichen Relationen definiert sind«<sup>158</sup>

Durch die Betonung der Relationen entwirft Lotman, ohne sie als solche zu benennen, einen der ersten topologischen Ansätze<sup>159</sup>. Den topologischen Relationen schreibt er im

---

<sup>157</sup> Foucault 1992, 36.

<sup>158</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 312.

<sup>159</sup> Ausgesprochen topologische Richtung vertreten Gradmann 1990. und Günzel 2007, 13-29.

Rahmen verschiedener Erklärungsmodelle entsprechende Bedeutungen zu, da er „die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“<sup>160</sup> begreift. So werden durch literarische Texte Weltmodelle entworfen, „die deutlich mit räumlichen Merkmalen ausgestattet sind.“<sup>161</sup> Lotman erwähnt als mögliche Relationen: ‚hoch – niedrig‘; ‚rechts – links‘; ‚nah – fern‘; ‚offen – geschlossen‘; ‚abgegrenzt – nicht abgegrenzt‘; ‚diskret – ununterbrochen‘; ‚oben – unten‘ und zeigt, wie sich diese mit einer nicht-räumlichen Semantik, wie z.B. ‚wertvoll – wertlos‘; ‚gut – schlecht‘; ‚eigen – fremd‘; ‚zugänglich – unzugänglich‘; ‚sterblich – unsterblich‘ verbinden lassen. Dabei betont er einerseits, dass „die allerallgemeinsten sozialen, religiösen, politischen, ethischen Modelle der Welt [...] stets mit räumlichen Charakteristiken ausgestattet“<sup>162</sup> sind, andererseits auch dass die Semantisierung dieser räumlichen Charakteristiken in den unterschiedlichen Modellen jeweils anders erfolgen kann. Somit weist er sowohl auf die kulturelle Bedingtheit dieser Modelle wie auch auf die Möglichkeit individueller bzw. autorspezifischer Modellbildung hin.

Andererseits betont Lotman die kardinale Bedeutung der Grenze, und zwar aus zweifacher Sicht. Aufgefasst wird das Kunstwerk nämlich als ein „in gewisser Weise abgegrenzte[r] Raum, der in seiner Endlichkeit ein unendliches Objekt abbildet“<sup>163</sup>, wodurch einerseits das Kunstwerk als ein endliches Modell entworfen wird, andererseits dessen Kunstcharakter auch durch die physikalische Grenze zur äußeren Welt hervorgekehrt wird. Zweitens setzt Lotman die Grenze als wichtigstes topologisches Merkmal des Raumes in literarischen Texten. Es ist wichtig zu betonen, dass Lotman hier nicht die topographischen Grenzen der dargestellten Welt des Textes meint, sondern die abstrakte Trennlinie, die zwischen – mindestens – zwei semantischen Feldern verläuft, deren Überschreitung aber auf der Ebene der dargestellten Welt oftmals mit der Überschreitung einer topographischen Grenze einhergeht. Diese abstrakt semantische Grenze also „teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit [...], die Grenze, die den Raum teilt, muß unüberwindlich sein und die innere Struktur der beiden Teile verschieden.“<sup>164</sup> Die Überwindung dieser Grenze wird zum Ereignis des Textes, wodurch der Text sujethaltig wird. Figuren, die diese sujetkonstitutive Grenze passieren können, nennt Lotman bewegliche Figuren, während

---

<sup>160</sup> Lotman 41993, 313.

<sup>161</sup> Lotman 41993, 313.

<sup>162</sup> Lotman 41993, 313.

<sup>163</sup> Lotman 41993, 311.

<sup>164</sup> Lotman 41993, 327.

die unbeweglichen Figuren „des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen sind. [...] Eine Verschiebung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis.“<sup>165</sup> Während das Sujet also „die Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der Raumstruktur“<sup>166</sup> bedeutet, kann „aufgrund der Hierarchie der binären Oppositionen ein gestaffeltes System semantischer Grenzen geschaffen [...] [werden, so] ergeben sich dabei Möglichkeiten gesonderter Grenzüberschreitungen, die sich zu einer Hierarchie der Sujetbewegung entfalten.“<sup>167</sup>

### 3.3.2. Die Grenzüberschreitungstheorie von Karl Nikolaus Renner

Renner hat Lotmans Ansatz zu einer Grenzüberschreitungstheorie entwickelt, die dieses Konzept in der streng logischen Sprache der Mengentheorie zu präzisieren sucht. Er geht dabei von der von Lotman als sujetkonstitutiv gesetzten semantischen Grenze aus, die er grundsätzlich für richtig hält, gegen die wissenschaftliche Verwendung des Begriffes allerdings an zwei Punkten Kritik erhebt. Zum einen sieht er ein Problem in dem weiten Bedeutungsspektrum des Begriffes, das zur Anwendung als Metapher verlockt. Zum anderen präzisiert Renner, dass die Ereignishaftigkeit einer Erzählung nicht in jedem Fall die Überschreitung einer physikalischen oder topographischen Grenze bedeutet. Lotman selber formuliert zwar das Gleiche: „*Ein Ereignis im Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze eines **semantischen** Feldes*“<sup>168</sup>, betont aber weniger, dass es nicht immer mit der Überschreitung einer topographischen oder physikalischen Grenze einhergeht. Renner zitiert Lotman jedoch falsch, als er meint, dass Lotman das Ereignis „als Überschreitung einer topographischen [sic!] Grenze einerseits und als Verletzung irgendeines Verbotes andererseits“<sup>169</sup> definiere. Denn Lotmans Feststellung bezieht sich, wie das obige Zitat auch belegt, auf die semantische Grenze. In den anschließenden Erläuterungen versucht das Lotman an zahlreichen Beispielen auch vorzuführen, dass es bezüglich der ‚Handlung‘ oder des ‚Geschehens‘ immer von der jeweiligen „Stelle in dem vom Kulturtyp bestimmten sekundären semantischen Strukturfeld“<sup>170</sup> abhängt, ob man im

---

<sup>165</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 338.

<sup>166</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 338.

<sup>167</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 338-339.

<sup>168</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 332. Hervorhebung von mir.

<sup>169</sup> Renner 1983, 20. in der Fußnote 30.

<sup>170</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 332 f.

gegebenen Fall über *ein* oder *kein* Ereignis sprechen kann. Renner macht aber eben diese ungenaue Ereignis-Definition zur Grundlage seiner Theorie.<sup>171</sup>

Er ersetzt den Begriff der Grenze durch den mathematischen Mengenbegriff und findet in der Komplementärmengen-Relation „genau die Eigenschaft der Grenze, den Raum erschöpfend in zwei Bereiche aufzugliedern.“<sup>172</sup> Die formale Sprache der Prädikatenlogik sichert für ihn die wissenschaftliche Stringenz der Beschreibung.<sup>173</sup>

Da die Ereignishaftigkeit in diesem räumlichen Modell an die Bewegung der Individuen gebunden ist, kommt den Bewegungsrichtungen von Individuen eine wichtige Rolle zu. Renner klassifiziert fünf Fälle<sup>174</sup> in Abhängigkeit davon ob es diachron konstante Raumzugehörigkeiten gibt. Wenn es keine gibt, können die „Individuen [...] ungeachtet ihres Ausgangspunktes im Gegenfeld aufgehen oder wieder zurückkehren.“<sup>175</sup> Wenn der Innen- oder der Außenraum diachron raumkonstant ist, müssen die Individuen nach dem Stillstand der Bewegung in den raumkonstanten Raum aufgehen, indem sie entweder in ihn übertreten oder in ihn zurückkehren. Die weiteren Fälle ergeben sich aus der logischen, auch erfahrungsgemäß bestätigten Möglichkeit, dass die einzelnen Mengen binnendifferenziert sein können. Dann sind in der Form von Teilmengen mehrere Mengen im Spiel und es gibt eine oder zwei diachron konstante Konstanzbedingungen<sup>176</sup>. In solchen Fällen sind auch Bewegungen vorstellbar, die in die eine oder andere raumkonstante Menge, und solche, die in keine der beiden führen. Nicht möglich ist der Fall, dass ein Individuum aus der einen raumkonstanten Menge in die andere hinübertritt. Eine solche Bewegung würde die Tilgung der Ordnung mit sich bringen, die auch in der Form von Raumzerstörung vorstellbar sei.

Renner erweitert an drei Punkten Lotmans Raum-Konzept. Er formuliert erstens das Konsistenzprinzip, das besagt, dass „Verletzungen semantischer Ordnungen – also

---

<sup>171</sup> Das ist mit der Grund dafür, dass er sich im ersten Teil seiner Analyse zu Kleists *Der Findling* so sehr auf die topographische Ebene des Textes konzentriert. Sein Augenmerk gilt in erster Linie den topographischen Grenzen, an ihnen orientiert schließt er auf semantische Grenzverletzungen. Vgl. Renner 2004, 112-123.

<sup>172</sup> Renner 2004, 5.

<sup>173</sup> Hier werden Renners Ergebnisse unter Verzicht auf die beschreibende Sprache der Prädikatenlogik wiedergegeben, da sie auch ohne ihre Anwendung verständlich sind und präzise formuliert werden können. Im Anhang werden diese Ergebnisse zusammen mit Renners sehr anschaulichen graphischen Darstellungen mit abgedruckt.

<sup>174</sup> Vgl. auch ihre graphische Darstellung (Renner 1983, 44-45), hier im Anhang als Abbildung 2 eingefügt.

<sup>175</sup> Renner 1983, 44.

<sup>176</sup> „als Konstanzbedingung fungiert hier eine Mengenzugehörigkeit, die nicht mehr aufgegeben werden kann“ (Renner 1983, 43)

Widersprüche zwischen Figuren und den semantischen Räumen, denen die Figuren zugeordnet sind – [...] im Verlauf der Geschichte behoben werden“<sup>177</sup> müssen. Durch dieses Prinzip kann zugleich die Dynamik der Fabel erklärt werden. Andererseits kann mit Hilfe dieses Prinzips logisch durchgespielt werden, wie Ordnungsverletzungen entstehen und behoben werden. Dabei hält Renner jeweils drei Varianten für möglich. Ordnungsverletzungen können durch Grenzüberschreitung, Berufung in einen anderen Raum und Änderung der Raumordnung entstehen und durch die Rückkehr in den Ausgangsraum, durch Aufgehen im fremden Raum und durch Änderung der Raumordnung behoben werden. Da diese Varianten unterschiedlich miteinander kombiniert werden können, lassen sich aus diesen Typen noch weitere Ereignisabläufe konstruieren.<sup>178</sup>

Zweitens führt Renner die Extrempunktregel ein, mit dem Ziel die Figurenbewegungen nicht nur im Hinblick auf die Grenze hin, sondern auch innerhalb der abgegrenzten Räume erklären zu können. Er geht dabei davon aus, dass die abgegrenzten Räume meist binnenstrukturiert sind und in ihnen „Zusammenhänge entwickelt [werden], die auf irgendwelche ranghöchste Elemente, auf die ‘Extrempunkte‘ hin, ausgerichtet sind.“<sup>179</sup> Diese Extrempunkte können von topographischer Art sein, z.B. höchster oder tiefster Punkt u. ä., aber nicht-topographische Strukturen können ebenso diese Funktion übernehmen. Renner nennt das Beispiel des Familienoberhauptes „als ‘Extrempunkt des sozialen Raums‘<sup>180</sup>. Diese Extrempunkte können den Wendepunkt oder den Endpunkt der Geschichte bilden.

Die dritte Erweiterung, die Änderung der Raumordnung führt Renner ein, um den Unterschied, „den Lotman zwischen der Überwindung der Grenze und der Zerstörung eines Raumes sieht“<sup>181</sup> zu präzisieren. Die Änderung der Raumordnung gilt in Renners Konzept als Äquivalent zur Raumzerstörung bei Lotman. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die alte Ordnung durch eine neue abgelöst wird. Diese Raumtransformation, wie sie Renner nennt, kann von der Erzählinstanz vorgenommen oder aber auch von Figuren ausgelöst werden.

---

<sup>177</sup> Renner 1983, 42 und Renner 2004, 11.

<sup>178</sup> Vgl. Renner 2004, 12.

<sup>179</sup> Renner 2004, 12.

<sup>180</sup> Renner 2004, 13.

<sup>181</sup> Renner 2004, 14.

### 3.4. Methodologische Vorüberlegungen

#### *Zur Vorgehensweise*

Aufgrund der gesichteten Fachliteratur zum Thema Raum in der Literaturwissenschaft wurde für die Untersuchung der *Elixiere* folgende Vorgehensweise geplant. Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die Beschreibung des dargestellten Raumes der Geschichte. Die räumlichen Gegebenheiten verfügen aber außer topographischen und topologischen Merkmalen über zahlreiche Attribute, kulturelle und individuelle Merkmalzuordnungen und Wertzuschreibungen, die sie direkt semantisieren. Andererseits können diese Räume zu Umgebungen von Figuren, Schauplätzen von Ereignissen werden, deren Charakter sie auf eine weniger direkte Weise mit einer eigenartigen Semantik belädt. Nicht zuletzt können die jeweiligen Raumelemente der Geschichte durch die Art und Weise, wie sie auf der Ebene der Erzählung durch die jeweilige Erzählinstanz behandelt werden eine spezifische Semantisierung erhalten. Deshalb erfolgt in der vorliegenden Arbeit die Beschreibung der Schauplätze stets im Zusammenhang mit den thematischen Elementen, die daran knüpfen und den Figuren, die darin agieren. Die Behandlung des Aspektes Raum durch die Erzählinstanz wird ebenfalls stets mit beachtet und reflektiert. Nach der Beschreibung der Schauplätze werden die Routen der einzelnen Figuren, also die Bewegung auf der topographischen Ebene nachgezeichnet sowie einzelne Raumelemente in einer Raumtypologie verortet. Anschließend erfolgt die Beschreibung der semantischen Felder um nachher die topologischen Aspekte topographischer Elemente und semantischer Felder insbesondere auf die Grenzüberschreitungen hin vergleichen zu können.

#### *Methodologische Probleme*

Ein methodologisches Problem der Beschreibung des dargestellten Raumes ergibt sich aus der Natur literarischer Texte, indem sie zwar fiktive räumliche Gebilde entwerfen, zu ihrer Konstruktion aber nur die wichtigsten Informationen enthalten. Das reicht auch aus, um in dem Leser eine räumliche Vorstellung zu wecken, indem er die Informationslücken des Textes aufgrund seines Wissens und seiner Erfahrungen individuell füllt. Es heißt zugleich, dass der topographische Raum des Romans in der

Analyse nur skizziert und nicht vollständig rekonstruiert werden kann. Zum Teil auch darum, weil die Folge der Fiktivität literarischer Räume auch darin besteht, dass Referenzen auf reale Räume außerhalb des Kunstwerks nur soweit beachtet werden können, als konkrete geographische Angaben oder aber typisierende Bezeichnungen, wie z.B. Kapuzinerkloster, Residenz, Handelsstadt usw. ausgesprochen dazu anleiten, Kenntnisse über diese Raumformen bei der Konstruktion des dargestellten Raumes im Lektüreprozess mit einzubeziehen. Aus dieser Sicht zeichnet sich der Raum in den *Elixieren* durch unterschiedliche Formen der Referenzbezüge der Orte aus. Ein Teil der Schauplätze, wie z.B. das Kloster Heilige Linde in Ost-Preußen oder Rom referieren zwar auf real existierende Orte, ihre Bedeutung ergibt sich aber aus ihrem Symbolcharakter. Während Rom in dem untersuchten Roman in erster Linie für die Machtbestrebungen steht – als Zentrum der katholischen Kirche und als der Ort von Medardus‘ Versuchung durch eine kircheninstitutionelle Karriere –, verkörpert der Jungfrau Maria geweihte Wallfahrtsort Heilige Linde die tief erlebte innere Religiosität der nach Vergebung ringenden Figuren. Eben deshalb ist es weniger wichtig, wo das Kapuzinerkloster in B., als dessen Vorbild laut Forschung<sup>182</sup> die Stadt Bamberg dienen mochte, tatsächlich liegen könnte<sup>183</sup>. Diese These unterstützt auch die Tatsache, dass der Großteil der Schauplätze geographisch nicht geortet werden kann, da sie nur durch typisierende Beschreibungen – das Schloss des Barons von F., die Handelsstadt, die Försterwohnung, die Residenz, das Zisterzienser Nonnenkloster – angegeben werden, oder nur grob – in Deutschland, in Italien – geortet werden können.<sup>184</sup>

Den Unterschieden der topographischen Angaben ist zugleich eine absichtliche Differenzierung zu entnehmen. Die mit Namen genannten, religiös bedeutsamen Schauplätze Rom und Heilige Linde sind zugleich Endpunkte des topografischen

---

<sup>182</sup> Auf Bamberg als Inspirationsquelle mancher Schauplätze wird auch im Kommentar zum Roman der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags verwiesen. Vgl. in die „Zeit der intensiven Beschäftigung mit dem Katholizismus fiel – Anfang 1812 – ein Besuch Hoffmanns in einem Kapuzinerkloster in Bamberg. Den Eindrücken, die er dabei gewann, verdankte er wohl wichtige Anregungen für die Elixiere, vor allem für die Teile, die im >Capuzinerkloster< in B.< [...] spielen“ (SW 2/2, 554).

<sup>183</sup> Stephan Günzel hat den Versuch unternommen, Henri Lefebvres Trias von Raumpraxis, Raumrepräsentation und Repräsentationsraum auf E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* anzuwenden. Er hat daraus drei Untersuchungsaspekte abgeleitet. Die Untersuchung der Binnendialektik der Erzählung, meint die Untersuchung des Trias innerhalb der Erzählung, die der externen Dialektik ist im Sinne einer Literaturgeographie zu verstehen, wie sie Franco Moretti und Barbara Pitti praktizieren, der dritte Aspekt betrifft die Verbindungen der ersten beiden. Günzel stellt aufgrund der Untersuchung der externen Dialektik fest, dass es kaum reale Referenzbezüge zu den Handlungsorten des Sandmanns ausgemacht werden können und sieht dadurch bestätigt, dass „die Romantik, an der Auflösung des Gefüges Raum, Zeit und Handlung arbeitet“. Vgl. Günzel 2016, 265f.

<sup>184</sup> Demgegenüber enthält Medardus‘ innerhalb der Fiktion fiktive Biographie zu seiner falschen Identität Leonard Krczynski ausschließlich auf real existierende Orte referierende geographische Angaben.

Raumes, auf die die Figuren hinstreben. An diesen Stellen tritt meist eine ereignishaftende Wende in ihrer Geschichte ein. So kehrt Franceskos, des Stammvaters Seelenruhe erst zurück, nachdem er die Heilige Linde mit Fresken verziert hat, während Franz/Francesco, der Vater von Medardus nach langer Pilgerfahrt an dieser Stätte – im Augenblicke der Geburt seines Sohnes – entsündigt stirbt. Der andere Endpunkt Rom ist auf dem Lebensweg von Medardus der Ort, wo er nach nochmaligen Versuchungsepisoden schließlich seine Eitelkeit erkennt und sich umkehrt, um in sein Stammkloster in B. zurückzukehren und wieder seinem Gelübde entsprechend zu leben. Rom ist aber zugleich der Ort, wo in der Vorgeschichte der Stammvater Francesco mit der frommen Kunst und dem frommen, gottgefälligen Leben bricht und durch das sündige Verhältnis mit dem Teufelsweib sich aus dem christlichen Bereich ausgrenzt.

Ein weiteres Problem ergibt sich bei der Beschreibung des topographischen Raumes der *Elixiere* daraus, dass die einzelnen Schauplätze in der Geschichte teils verändert wiederkehren, teils von verschiedenen Figuren unterschiedlich wahrgenommen werden können. Das heißt, die Räume können in den einzelnen Handlungssegmenten unterschiedlich erscheinen, wobei sie meist nicht vollständig beschrieben werden. Die Folge ist einerseits, dass die Informationen der jeweiligen Handlungssegmente einander ergänzen, oder aber einander widersprechen können. Z.B. im Falle der Residenz, die als Hauptstadt zugleich ein komplexes räumliches Gebilde ist, haben wir aus mehreren Quellen Informationen. Größtenteils stammen sie aus der Zeit, als Medardus sich dort unter dem falschen Namen Leonard aufhält. Diese Informationen beziehen sich hauptsächlich auf die öffentliche Parkanlage des fürstlichen Palastes, auf dessen Räume, in denen die gesellschaftlichen Abende abgehalten werden, nach Medardus' Verhaftung auf das Gefängnis und auf das Kriminalgericht, schließlich auf die Klosterkirche, in der er Aurelie heiraten soll und auf die Waldumgebung, in die er nach seiner Raserei und der Befreiung seines Doppelgängers flieht. Auf diese Informationen lagern sich dann andere von anderen Personen teils aus anderen Zeitabschnitten. Über die Irrenanstalt am Rande der Stadt erzählt z.B. der Leibarzt, als er Medardus nach seiner Freilassung deren Gründe erklärt. Ebenfalls von ihm stammen die Informationen über die Residenz aus der Zeit der Frevel von Medardus' Vater Franz/Francesco. Von Reinhold und Aurelie wird über das Haus des Barons in der Residenz berichtet, wo die Familie oftmals die Winter verbrachte, und Euphemie erzählt darüber wie sie ihren Stiefsohn Hermogen hier verführte und verstieß. Aus den Informationen lässt sich ein unvollständiges Bild der Residenz

erstellen, in der manche Elemente in ihrer Beziehung zueinander relativ genau geortet werden können. Aus Aurelies Bericht wissen wir, dass das Haus des Barons von F. direkt an der Klosterkirche lag, während über andere Räume nur so viel bekannt ist, dass sie irgendwo in der Residenz liegen. Um dieses Problem handhaben zu können, müssen Räume und Schauplätze, die im Text mehrfach erwähnt sind, mehrfach bzw. aus mehreren Perspektiven dargestellt und beschrieben werden.

Noch mehr Probleme wirft die Beschreibung der innerhalb der Fiktion nicht oder nicht eindeutig als real gesetzten Räume auf. Bei diesen handelt es sich um die Phänomene, die innerhalb der Fiktion nicht als reale Räume gesetzt werden, aber dennoch Raumvorstellungen wecken, wie z.B. Träume, Visionen, Halluzinationen oder aber Bildbeschreibungen u.a.m. Dieses Phänomen lässt sich aus zwei verschiedenen Aspekten betrachten. Einerseits können solche räumlichen Elemente als Sonderformen von Raum mit zumindest fragwürdigem ontologischen Status vorgestellt werden. Diese Betrachtungsweise wird in klassischen narratologischen Annäherungen präferiert, in denen das Interesse auf Fragen der Darstellung und Vermittlung gelenkt wird. Diese Annäherungen suchen in erster Linie Antwort auf die Frage, warum und wie diese Erscheinungen die jeweilige – meist verunsichernde, ambivalente – Wirkung hervorrufen. Die Untersuchung erfolgt also hauptsächlich auf die Ebene der Erzählung bezogen. Diese Phänomene können aber zugleich auch aus der Perspektive der wahrnehmenden Figuren betrachtet werden. Orosz führt dafür den Begriff der Wahrnehmungsmodalität des Raumes ein und unterscheidet zwischen ‚Übergangsraum bzw. Raumüberschreitung‘, ‚verwandlungsfähigen‘ und ‚symbolischen Räumen‘.<sup>185</sup> Somit erfolgt die Untersuchung solcher Phänomene in ihrem Konzept hauptsächlich auf der Ebene der Geschichte, jedoch nicht unabhängig vom Darstellungsmodus. In der vorliegenden Arbeit wird versucht beide Herangehensweisen zu prüfen, woraus sich zwangsläufig manche thematische Überlappungen ergeben, das bietet aber zugleich die Möglichkeit, zu prüfen, in wieweit die zwei verschiedenen Herangehensweisen ähnliche Ergebnisse ergeben.

Einen weiteren Problemkreis bildet die Frage, wie nun der abstrakte semantische Raum aus dem Text abzuleiten sei. Wie das der obige Problemaufriss in Bezug auf die Beschreibung des dargestellten Raumes bereits impliziert, kann das durch die Semantisierung der einzelnen Raumsegmente des topographischen Raumes abgeleitet

---

<sup>185</sup> Vgl Orosz 2001, 119-130.

werden. Der literarische Text als Raum, wie ihn Lotman skizziert, ist aber wesentlich mehr als die Gesamtheit semantisierter topographischer Elemente. Nach der bereits zitierten Lotmanschen Definition sei Raum

»die Gesamtheit homogener Objekte (Erscheinungen, Zustände, Funktionen, Figuren, Werte von Variablen u. dgl.), zwischen denen Relationen bestehen, die den gewöhnlichen räumlichen Relationen gleichen (Ununterbrochenheit, Abstand u. dgl.). Wenn man eine gegebene Gesamtheit von Objekten als Raum betrachtet, abstrahiert man dabei von allen Eigenschaften dieser Objekte mit Ausnahme derjenigen, die durch die gedachten raumähnlichen Relationen definiert sind«<sup>186</sup>

Das bedeutet, dass die Untersuchung des dargestellten Raumes alleine nicht hinreicht, den semantischen Raum zu beschreiben. Sehr deutlich kann man das vor Augen führen, wenn man nicht nur Medardus' Weg durch sakrale und profane Orte folgt, sondern zugleich mitbeachtet, wann er im Einklang mit den Werten handelt, die er als Kapuzinermönch vertreten sollte, bzw. wann er sie ablehnt. Als er z.B. als Kanzelredner von frommer Andacht beseelt, durch Erfolgssucht begeistert seine effektvollen Reden hält, bewegt er sich bereits auf einer semantischen Grenze zumindest zwischen wahrer und oberflächlicher Religiosität, oder hat sie sogar passiert, ohne eine topographische Grenze passiert zu haben, bzw. ohne die semantische Grenzüberschreitung selber richtig bemerkt bzw. begriffen zu haben. Die Semantisierung des dargestellten Raumes, die Verfolgung der Grenzüberschreitungen der Figur im topografischen Sinne ist also nur der erste Schritt bei der Rekonstruktion der semantischen Felder, dem noch weitere folgen müssen.

---

<sup>186</sup> Lotman 41993, 312.

### 3.5. Beschreibung der Schauplätze

Die *Elixiere* ist ein Roman, dessen Handlung sich zeitlich über drei Generationen erstreckt. Der Hauptstrang, der dem Leben und Weg der Titelfigur Medardus folgt, wird zugleich durch zahlreiche andere der weiteren Figuren umlagert. Dieses Konzept ergibt nicht nur auf der Ebene der Figuren und der Handlung eine komplizierte Struktur, deren Elemente zueinander vielfach in Beziehung gesetzt, z.B. mehrfach wiederholt, gespiegelt, ineinander geblendet oder einander entgegengestellt werden. Entsprechend zur Rastlosigkeit des Stammvaters Francesko, der nicht ruhen darf, solange das sündige Geschlecht fortwuchert, sind auch seine Nachkommen in steter Bewegung. Demzufolge gibt es auch eine Vielzahl an unterschiedlichen Schauplätzen, die mit unterschiedlicher Ausführlichkeit beschrieben werden und mit verschiedener Frequenz wiederkehren. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Schauplätze des Romans nachzuzeichnen. Die Reihenfolge der Darstellung hält sich erst an die Chronologie der Stationen von Medardus' Leben. Manche Stätten erweisen sich für mehrere Figuren bzw. für die gleiche Figur teilweise in mehreren Zeitabschnitten auf unterschiedliche Weise als bedeutsam. In solchen Fällen wird eine mehrfache Beschreibung geboten, um die verschiedenen Semantisierungsprozesse nachzuzeichnen.

#### 3.5.1. Heilige Linde

Medardus' Lebensweg entfaltet sich an zahlreichen Stätten. Seinen Anfang nimmt er im Kloster Heilige Linde, einer der bekanntesten Wallfahrtsorte und des Maria-Kultes, im heutigen Nord-Polen Swieta Lipka genannt, zu Hoffmanns Lebzeiten und im dargestellten geographischen Raum der *Elixiere des Teufels* im nördlichen, „weit entfernten kalten Preußen“ (SW 2/2, 15) befindlich. Medardus' erste eigene Erinnerungen bilden „die lieblichen Bilder von dem Kloster und von der herrlichen Kirche in der heiligen Linde“ (SW 2/2, 15), in deren Mitte der „mit Silber überzogene [...] Stamm der Linde [stand], auf welche die Engel das wundertätige Bild der heiligen Jungfrau niedersetzten.“ (SW 2/2, 16)

Die Heilige Linde entspricht in Medardus' Leben einem paradiesischen Urzustand. Von den Wänden und von der Decke der Kirche lächeln ihn die Gestalten der Engel und

Heiligen an, die vorherrschende „heilige Stille“ (SW 2/2, 16) wird nur von den Gesängen der Priester abgelöst. Der alte Maler trägt ihn in der Kirche herum und erklärt ihm die Fresken, legt die Geschichten der Heiligen aus, der alte Pilger – im späteren als der Heilige Joseph identifiziert – bringt ihm – laut des auf den Pergamentblättern verfassten Berichtes des alten Malers – das Jesuskind, damit es in Medardus „den Funken der Liebe entzünde“ (SW 2/2, 16). Die Heilige Linde erweist sich dadurch zugleich als ein magischer, im Sinne der Katholiken als ein heiliger Ort, wo die Grenzüberschreitung zwischen überirdischer und sinnlicher Welt möglich wird. Das ist der einzige Ort und somit der einzige Fall in Medardus‘ Leben, als ihm – laut seiner Aufzeichnungen – das Überirdische offen entgegentritt.

Weiterhin wird die Heilige Linde als Ort auch für Medardus‘ Vater Franz bedeutsam. Um seine in seiner Jugend begangene Todsünden abzubüßen, begibt er sich auf die Pilgerfahrt. Nach mehreren Jahren der Ehe fühlt sich seine Frau erst auf der Pilgerfahrt schwanger, die Empfängnis wird zum Zeichen der Vergebung. Medardus‘ reuiger Vater stirbt in demselben Augenblick als sein Sohn geboren wird.

Für den Stammvater Francesco wird die Heilige Linde ebenfalls bedeutsam. Nach der Verkündung seiner Buße, wonach er nicht ruhen darf, solange das von ihm gezeugte sündige Geschlecht fortwuchert, treibt er eine Zeit lang ziellos in der Welt herum. Seine Reue zeigt sich in der Abkehr von der Malerei, bzw. in dem Wunsch, durch seine Kunst die Heilige Jungfrau und die heilige Rosalia zu ehren. Er lebte,

da er nicht mehr zu malen vermochte, im tiefen, jammervollen Elend. Manchmal kam es ihm in den Sinn, als müsse er zur Glorie der christlichen Religion, herrliche Gemälde ausführen, und er dachte große Stücke in der Zeichnung und Färbung aus, die die heiligen Geschichten der Jungfrau und der heiligen Rosalia darstellen sollten (SW 2/2, 287)

Als er einmal in einer Kirche in Gedanken malt<sup>187</sup>, erscheinen ihm die heiligen Frauen und geben ihm die Ausmalung der Heiligen Linde in Auftrag. Während die Heilige Linde als Ort für Medardus den paradiesischen Urzustand und für seinen Vater Franz Gottes Gnade und Vergebung repräsentiert, wird sie für den alten Maler zum Ort des Trostes. Die Erfüllung der Aufgabe bringt ihm seelische Labung. Seine bisherige Ziellosigkeit zeugte davon, dass er das über ihn verhängte Urteil zwar erdulden kann, er fühlt sich aber

---

<sup>187</sup> Auf dieser besonderen Art der Malerei, sowie auf den besonderen Umständen der Erstellung des verhängnisvollen Rosaliabildes, in dem die Züge der Heiligen mit denen der heidnischen Venus vereint sind, basiert die in der Forschung mehrfach vertretene These, dass der alte Maler zugleich für die antimimetische Kunstauffassung stehe. Vgl. Orosz 2001, 82ff.

als zur Passivität verbannter machtloser Zuschauer. Erst nach der Ausmalung der Kirche beginnt er sich mit seinem Schicksal aktiv auseinanderzusetzen, indem er versucht, seine Nachkommen – meist mit wenig Erfolg – von der Sünde abzuhalten. Andererseits kann das – wenn man den Einträgen auf den Pergamentblättern Glauben schenkt – als der Anfang seiner Entwicklung betrachtet werden, durch die er sich immer mehr über das Irdische erhebt. Über seinen Sohn Francesco schreibt er:

Ich stand vor ihm, wie das Strafgericht des Herrn, denn sein Innerstes lag vor mir offen und klar, und was der Welt verborgen, das sagte mir der Geist, der mächtig und mächtiger wird in mir, und mich emporhebt über den brausenden Wellen des Lebens, daß ich hinabzuschauen vermag in die Tiefe, ohne daß dieser Blick mich hinabzieht zum Tode. (SW 2/2, 290)

Somit nimmt die Heilige Linde als bedeutsamer Ort auf dem Lebensweg der drei Figuren jeweils eine andere Position, nämlich Anfang, Mitte und Ende ein, wodurch es auf symbolischer Ebene zugleich die Totalität des Ganzen verdeutlicht.

### 3.5.2. Zisterzienser Nonnenkloster

Das Zisterzienser Nonnenkloster wird in der erzählten Geschichte für mehrere Figuren und für manche sogar mehrfach bedeutsam. Für Medardus ist das zum einen der Ort glücklicher Jugend und seiner geistlichen Entwicklung, die von einer latent erotischen Begeisterung für die Äbtissin begleitet wird. Andererseits ist das Zisterzienser Nonnenkloster der Ort, wo er, nachdem er seine Frevel in der Welt bereut und zum Teil abgebüßt hat, Aurelie, das Objekt seiner ambivalenten Liebe wiedersieht. Hier glaubt er sich – mit großer Mühe – über den sinnlichen Aspekt der Liebe erheben zu können<sup>188</sup> und erlangt eine Art Vergebung sowohl von Aurelie als auch von dem Prior Leonardus und der Äbtissin.

In Medardus' Jugend spielt das Zisterzienser Nonnenkloster eine ähnliche Rolle wie die Heilige Linde. Er wird nach Jahren geistlicher Verwahrlosung als kleines Kind dorthin gebracht und erlebt diesen Besuch auf der Ebene der Erinnerung als unmittelbaren Anschluss an jene Zeit. Seinen Zustand zeigen einerseits die auffallende Gedächtnislücke, andererseits sein wildverwachsenes Haar an:

---

<sup>188</sup> Hier stößt man wieder auf das Problem, ob er das kann. Dieses Problem entspringt der subjektiven Perspektive des Erzählers Medardus, weshalb seine Stellungnahmen und Kommentare in vielen Fällen hinterfragt werden müssen.

Die Zeit von jener Begebenheit mit dem alten Pilger, welche ich in der Tat aus eigener Anschauung weiß [...] bis zu dem Moment, als mich meine Mutter zum erstenmal zur Äbtissin brachte, macht eine völlige Lücke: nicht die leiseste Ahnung ist mir davon übrig geblieben. Ich finde mich erst wieder, als die Mutter meinen Anzug, so viel es ihr nur möglich war, besserte und ordnete. Sie hatte neue Bänder in der Stadt gekauft, sie verschnitt mein wildverwachs'nes Haar, sie putzte mich mit aller Mühe und schärfte mir dabei ein, mich ja recht fromm und artig bei der Frau Äbtissin zu betragen. (SW 2/2, 17f.)

Der erste Besuch bei der Äbtissin trägt im Keim bereits Vieles von den Tendenzen von Medardus' Entwicklung in sich. Die ambivalente Szene, in der das erst erschrockene Kind von dem diamantenen Kreuz der Äbtissin bei der heftigen Umarmung so verletzt wird, dass am Hals ein rotes Kreuzmal zurückbleibt, wurde nicht zufällig so oft und von so verschiedenen Standpunkten her diskutiert in der Fachliteratur.<sup>189</sup> Besonders wichtig ist aus meiner Sicht, dass die Motive Liebe und Geistlichkeit in gewisser Weise bereits in dieser Szene nebeneinander erscheinen. Die Äbtissin sieht sich bei ihrem Treffen mit ihrem Vorleben, mit ihrer Jugendliebe konfrontiert. In dem Knaben, dessen Namen Franziskus sie „mit der tiefsten Wehmut“ (SW 2/2, 18) ausspricht, erkennt sie den Sohn ihres früheren Liebhabers Franz/Francesko.

Medardus beschreibt die Äbtissin bereits hier, als „eine große majestätische schöne Frau, der die Ordenstracht eine Ehrfurcht einflößende Würde gab.“ (SW 2/2, 18) und diese Verehrung wird im Späteren noch gesteigert. In dieser Szene wird der erschrockene Knabe mit Zuckerwerk und süßem Wein getröstet und erlangt nicht zuletzt durch seine sachkundigen Erzählungen über die Fresken der Heiligen Linde noch mehr Aufmerksamkeit und Wohlwollen der Äbtissin. Da sie ihn als ihren Zögling betrachten und unterstützen will, kommt er bei dem Pfarrer des Dorfes in den Unterricht und besucht als Chorknabe regelmäßig die Klosterkirche. Es wird ihm zur Phase der „glückliche[n] Jugendzeit“ (SW 2/2, 20), die ebenso, wie die Zeit in der Heiligen Linde als ungestörte Harmonie beschrieben wird. Diese Phase durchzieht neben dem Sinn fürs Geistliche auch eine Begeisterung für die Äbtissin. Sie wird ihm zu einer Art Ziehmutter<sup>190</sup>, seine Verehrung ihr gegenüber geht aber über das Mutter-Sohn-Verhältnis hinaus.<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> Z.B. als Vorzeichen seines Hanges zum Hochmut (Hinderer 2005, 57.), als Präfiguration seiner Karriere als Kanzelredner (Liebrand 1996, 72, besonders in der Fußnote 33.), als erotische Initiation (Kremer 2009, 155f.)

<sup>190</sup> Der gleichen Meinung ist Harnischfeger, der die Äbtissin als Mutter-, den Prior Leonardus als Vatergestalt betrachtet und diese Dreierkonstellation mit der Heiligen Familie parallelisiert, ohne jedoch alle semantischen Konsequenzen der aufgestellten Parallele zu bedenken. Vgl. Harnischfeger 1990, 8.

<sup>191</sup> Zur ausführlichen Beschreibung der latenten Erotik in Medardus' Bezug zur Äbtissin sowie des Ersetzungsverhältnisses von Mutter und Äbtissin vgl. Kapitel 2.3.4. Bezüge der Äbtissin.

Medardus kehrt vor seinen Abenteuern in der Welt noch einmal aus dem Kapuzinerkloster ins Zisterzienser Nonnenkloster zurück. Nachdem er sich aus seinem Kollaps im Angesichte des fremden Malers am Tage des heiligen Antonius mit Hilfe des Elixiers erholt hat, will er mit seiner wiedererlangten Rednergabe vor der Äbtissin und seiner Mutter und zugleich vor einer noch größeren Menge prahlen. Die beiden Frauen reagieren aber anders als die verblendete Menge. Sie erkennen in seiner Rede ebenso wie der Prior, dass er „statt die Gemeinde zu belehren und zu frommen Betrachtungen zu entzünden, nur nach dem Beifall, nach der wertlosen Bewunderung der weltlich gesinnten Menge“ (SW 2/2, 50) trachte, wie das ihm die Äbtissin schreibt. Zeitlich geht dieser Stelle die Abweisung seiner ‚Liebe‘ durch die Schwester des Konzertmeisters voraus. Somit ist Medardus an diesem Punkt von den Frauen sowohl aus dem weltlichen als auch dem geistlichen Bereich abgewiesen worden. Diese doppelte Abweisung bereitet den Boden für den Ausbruch der Leidenschaft bei dem ersten positiven Erlebnis, bei der Liebesbekenntnis der Fremden in ‚heiliger Beichte‘.

In der Beichte der Unbekannten und insbesondere in deren späterer Deutung durch Medardus verschmelzen bisher getrennte bzw. unerreichte Aspekte. Medardus bekommt dadurch die ersehnte Bewunderung von einer Frauengestalt. Er ordnet sie, indem er sie nachträglich mit der heiligen Rosalia des verhängnisvoll doppeldeutigen Altarbildes identifiziert, bereits vor seinem Auszug aus dem Kloster in die Welt, sowohl der heiligen als auch der weltlichen Sphäre zu. Ebenso fühlt er sich durch ihre Liebe sowohl als Geistlicher als auch als sinnlicher Mann verehrt. Wiewohl die Verschmelzung dieser Aspekte im Kapuzinerkloster erfolgt, sind sie für das Zisterzienser Nonnenkloster als Ort sofern relevant, da ihre Trennung erst dort wieder erfolgen könnte.

Nach seinen Freveltaten in der Welt bekennt Medardus im Kapuzinerkloster vor Rom seine Sünden und fängt seine Bußübungen an. Nach der Erkenntnis einer letzten Versuchung, die durch seinen Hochmut ermöglicht wurde, kehrt er endlich zurück. Auf seinem Rückweg passiert er nochmals die Stätten seiner Freveltaten und kommt schließlich im Zisterzienser Nonnenkloster an. Obwohl den Endpunkt seiner Bewegung das Kapuzinerkloster in B. bildet, könnte das Zisterzienser Nonnenkloster als der Endpunkt seiner zweifelhaften Entwicklung betrachtet werden. Hier wird er durch die Einweihung von Aurelie nochmals mit seinen Lastern, Wünschen und Begierden konfrontiert. Zentral steht dabei das Motiv der Liebe. Als er zusieht, wie Aurelie eingekleidet wird, droht ihm wieder die fixe Idee, sie um jeden Preis zu besitzen, sich

seiner zu bemächtigen. Das Obwalten des sinnlichen Aspektes der Liebe zu Aurelie weckt seine Mordsucht, er scheint<sup>192</sup> sie aber durch festes Gebet und des Priors Beistand besiegen zu können. Von dem sinnlichen Aspekt kann er seine Liebesvorstellung aber erst befreien, als er Aurelies Stimme hört. Als sie das Gelübde spricht, sei sie jedes Sinnlichen frei, ganz dem Himmlischen zugewendet, so dass ihre Stimme – laut Medardus‘ Bericht – auch seine Fehlinterpretationen überblenden, und ihn aus dem Bereich des Frevelhaften zur Erkenntnis des Höchsten überleiten könnte.

[D]a war die Zeremonie so weit gediehen, daß Aurelie anfang das Gelübde zu sprechen. – Als ich ihre Stimme hörte, war es als bräche milder Mondesglanz durch die schwarzen, von wildem Sturm gejagten Wetterwolken. Licht wurde es in mir, und ich erkannte den bösen Geist, dem ich mit aller Gewalt widerstand. – Jedes Wort Aureliens gab mir neue Kraft, und im heißen Kampf wurde ich bald Sieger. (SW 2/2, 340f.)

Außer für Medardus spielt das Kloster auch für die Äbtissin und Aurelie eine wichtige Rolle. Die Äbtissin wendet sich von der Welt ab – wie man das aus der Erzählung des Leibarztes erfahren kann –, nachdem ihre Heirat mit Medardus‘ Vater Franz/Francesko vereitelt worden ist. Der Bräutigam entfernt sich und verschwindet, wird allerdings an seinem Messer als der Mörder des Prinzen Johann von W. erkannt. Der Frevler hat nicht nur seinen Halbbruder meuchlings getötet, sondern auch den Beischlaf statt seiner mit der frisch verheirateten Giazinta vollzogen. Im Angesichte so vieler Frevel des Geliebten verzichtet die Äbtissin auf die irdische Liebe und wendet sich ganz dem Bereich des Geistlichen zu. Das Zisterzienser Nonnenkloster ist der Endpunkt ihrer Bewegung, in diesem Raum geht sie vollends auf.

Das Schicksal der Äbtissin scheint sich in dem von Aurelie zu spiegeln. Nach dem Schock, den sie erleidet, als Medardus sie zu verführen versucht und ihren Bruder Hermogen tötet, zieht sie zur Äbtissin ins Kloster. Hier wird sie seelisch gestärkt. Danach kommt sie in die Obhut der Schwester der Äbtissin. Sie versucht sie in der Residenz zu beschützen. Den zweiten Schock erleidet sie, als sie endlich davon überzeugt, dass der am Hof als Leonard eingeführte Herr nicht Medardus sei, ihn heiraten will. Sie wird ebenso wie die Äbtissin direkt vor der Heirat mit Medardus‘ wahrer Identität konfrontiert. Diesmal wendet sie sich endgültig ab vom Irdischen und lässt sich einkleiden. Die

---

<sup>192</sup> Der Text setzt die Erscheinung des wahnsinnigen Doppelgängers Viktorin als Fakt. Beachtet man aber den engen, der Telepathie ähnlichen Bezug zwischen den zwei Brüdern, ist Viktorins Lenkung von Medardus‘ Psyche nicht auszuschließen. Auf die Stelle und das besondere Verhältnis von Medardus und Viktorin wurde bei der Behandlung des Doppelgänger-Motivs im Kapitel 2.3.1. ausführlich eingegangen.

Zeremonie erfolgt im Zisterzienser Nonnenkloster. Das bildet auch in ihrem Falle den Endpunkt ihrer Bewegung und auch ihrer Entwicklung. Durch ihren Märtyrertod wird sie sogar offiziell in die Sphäre des Heiligen entrückt.<sup>193</sup>

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass das Zisterzienser Nonnenkloster für die drei Figuren den Endpunkt ihrer Bewegung oder ihrer Entwicklung bildet und ihr völliges Aufgehen in dem Bereich des Geistlichen fördert.

### 3.5.3. *Das Kapuzinerkloster in B.*

Das Kapuzinerkloster in B. ist einerseits der Ort, wo Medardus eine Zeit lang vollends in der kontemplativen Lebensweise der Geistlichen aufgehen kann. Andererseits ist das der Ort der Entfaltung seiner Superbia. Er tritt an die Stelle des alten Bruders als Kanzelredner und freut sich über den Erfolg, den er beim Laienpublikum erntet. Dieser Erfolg betört ihn aber zugleich, er trachtet nach immer mehr, wodurch seine Reden die tiefe Andacht verlieren und stattdessen in leere Effekthascherei münden. Je mehr er sich in den Erfolg seiner scheinheiligen Reden hineinsteigert, umso mehr enttäuscht ihn die Haltung seiner Mitbrüder. Allmählich gelangt er zur Überzeugung, dass sie in ihm den auf Erden wandelnden heiligen erkennen sollten. Als er die Gestalt des alten Malers erblickt, der am Tage des heiligen Antonius nur für ihn sichtbar in der überfüllten Kirche erscheint, deutet er ihn als Versucher und sich selbst als den heiligen Antonius. Medardus berichtet über den Fall:

Die ganze Gestalt [des alten Malers] hatte etwas furchtbares – entsetzliches! – Ja! – es war der unbekannte Maler aus der heiligen Linde. Ich fühlte mich, wie von eiskalten grausigen Fäusten gepackt – Tropfen des Angstschweißes standen auf meiner Stirn – meine Perioden stockten – immer verwirrter und verwirrter wurden meine Reden – es entstand ein Flüstern – ein Gemurmel in der Kirche – aber starr und unbeweglich lehnte der fürchterliche Fremde am Pfeiler, den stieren Blick auf mich gerichtet. Da schrie ich auf in der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung. »Ha Verruchter! hebe dich weg! – hebe dich weg – denn ich bin es selbst! – ich bin der heilige Antonius!« (SW 2/2, 42)

Durch diesen Ausbruch, der ebenfalls als ein Wahnsinnsanfall gedeutet werden kann, demontiert Medardus seinen Erfolg und Ruhm unter den Kirchgängern. Die Szene mündet in Bewusstseinsverlust, von dem schnittähnlich, als kurze Raffung berichtet wird. Eben wegen des Bewusstseinsverlustes kann man diesen Anfall im Vergleich mit dem

---

<sup>193</sup> In Medardus' Vorstellungswelt nimmt diese Entrückung wesentlich früher ihren Anfang, der von vielen Schwankungen begleitete Prozess wird aber hier abgeschlossen.

nach der misslungenen Liebeswerbung um die Schwester des Konzertmeisters als einen heftigeren werten. Infolge dieses Ereignisses findet sich der hochmütige Medardus nicht nur physisch und psychisch geschwächt, sondern noch dazu in einer gedemütigten Lage wieder. Bereits hier zeigt sich die Tendenz, dass er die Abweisungen nicht verarbeiten kann, auf sie stets mit unterschiedlich starken Wahnsinnsanfällen reagiert.

Alle vorhin erwähnten Handlungssegmente knüpfen an die erste Phase seines Aufenthalts im Kloster und bereiten gemeinsam den Weg für seine, im Sinne von Lotman ereignishafte Tat. Mit dem Öffnen und Kosten des Elixiers deutet Medardus die heilige Reliquie im Gegensatz zu den Lehren und Dogmen seiner Religion profan und missbraucht sie. Nach der Beichte der Fremden entfacht in Medardus eine Leidenschaft, der er nicht widerstehen kann. Der Drang nach der Fremden ist so stark, dass er sich durch seine paradoxerweise an die Heiligen gerichtete Bitte dem Teufel verschreibt:

Kein Schlaf! – Keine Ruhe! – Von ihrem Bilde verfolgt, wälzte ich mich auf dem harten Lager und rief die Heiligen an, nicht, mich zu retten von dem verführerischen Gaukelbilde, das mich umschwebte, nicht, meine Seele zu bewahren vor ewiger Verdammnis, nein! – mir das Weib zu geben, meinen Schwur zu lösen, mir Freiheit zu schenken zum sündigen Abfall! – (SW 2/2, 52f.)

Medardus verzichtet damit auf die Macht über sein Schicksal, setzt auf einen Fatalitätsglauben, der sich als eine Reihe ihm günstiger Zufälle offenbart, die einerseits seinen unauffälligen Austritt aus dem Kloster ermöglichen, andererseits ihn nach seinen Freveln stets vor den Konsequenzen seiner Taten bewahren. Erst in der Residenz scheinen ihn die Folgen seiner Mordtaten auf dem Schloss einzuholen. In allerletzter Minute aber, als das Urteil seiner Hinrichtung schon gefällt worden zu sein scheint, wird absurderweise die von ihm ersonnene, teils auf Realitätsfloskeln gebaute Identität bestätigt und sein wahnsinniger Doppelgänger Viktorin statt seiner verhaftet. Erst die entschlossene Abkehr von den Versuchungen der Welt und der Wille, die Konsequenzen für seine Taten zu tragen, scheinen diese eigene Art von Teufelspakt allmählich entkräften zu können. Dieser Entschluss ist zugleich die Grundlage für die Rückkehr ins Kloster.

Als Medardus nach Aurelies Tod ins Kapuzinerkloster in B. zurückkehrt, ist die aktive Phase seiner Entwicklung – wenn man von einer solchen überhaupt sprechen kann – bereits abgeschlossen. Das hier verbrachte letzte Jahr ist der Reflexion, der Abschrift seiner Geschichte gewidmet. Diese Phase wird kaum beschrieben, wir erhalten lediglich einen – der Fiktion nach – von Pater Spiridion verfassten Bericht über die besonderen

Umstände von Medardus' Agonie und Tod. Auffallend daran ist, dass die Agonie mit den Tönen eingeleitet wird, die je nach Interpretation die Erscheinung des personalen, oder des vom Wahnsinn erzeugten Phantom-Doppelgängers Viktorin ankündigen. Im Kontext des Teufelspaktmotivs kann das auch als letzte Versuchung des Teufels verstanden werden, die allerdings durch den Beistand der Heiligen, des alten Malers und des Priors scheint besiegt worden zu sein. Pater Spiridion soll aus der „Zelle des Bruders Medardus ein seltsames Kichern und Lachen, und während dessen ein dumpfes Ächzen [...vernommen haben sowie] von einer sehr häßlichen, widerwärtigen Stimme die Worte [...]: »Komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen.« (SW 2/2, 350) Als er und der geweckte Prior mit den „an der Lampe des Mutter-Gottesbildes“ (SW 2/2, 350) gezündeten heiligen Kerzen zu dem Sterbenden eilen, vernehmen sie „leise, liebliche Glockenklänge“ (SW 2/2, 350) und einen feinen Rosenduft, die die Anwesenheit der Heiligen Jungfrau und der heiligen Rosalia signalisieren. Sie treffen auch den alten Maler, der eben Medardus' Zelle verlässt. Auf topographischer Ebene wird Medardus' Erlösung von seinen Sünden angedeutet, indem er nach vollendeter Beichte und Absolution vor dem Hochaltar in der Klosterkirche stirbt. Andererseits wird dadurch auch eine Parallele zu Aurelie erstellt, denn Medardus stirbt genau ein Jahr auf ihren Tod in der gleichen Stunde.

Außer Medardus haben nur wenige Figuren einen ausgeprägten Bezug zum Kapuzinerkloster. Obwohl der Prior Leonardus die profane Welt nicht ganz ausgrenzt, sondern in der Form gemeinsamer Malzeiten mit weltlichen Gönnern eben einbezieht, sind er und Bruder Cyrillus trotzdem Figuren, die in dieser Welt und dem semantischen Feld, das sie symbolisiert, völlig aufgehen. Aurelie hat eigentlich keinen persönlichen Bezug zum Kloster, dennoch wird sie damit verbunden. Einerseits ist das vom alten Maler verfertigte Altarblatt der heiligen Rosalia, das in der Darstellung die Heilige mit der heidnischen Venus verschmilzt, Aurelies Ebenbild. Andererseits meint Medardus, in der Beichte der Fremden, die er später mehrfach als Vision interpretiert, die heilige Rosalia selbst zu erkennen. Er identifiziert sie später mit Aurelie. Wie das bereits gezeigt wurde, ist es nicht Aurelie, die ihm im Beichtstuhl erscheint, da sie zwar den gleichen Inhalt aber nicht in der Klosterkirche in B., sondern in der in der Residenz gebeichtet hat. Weiterhin trägt die Fremde eben die Kleider, wie die Heilige auf dem Altarblatte. Der alte Maler hat sie mit roten Gewändern gemalt, Aurelie trägt, als sie Medardus auf dem Schlosse des Barons von F. zuerst trifft, ebenfalls ein rotes Kleid, aber an ihrem

Hochzeitstage und auch bei ihrer Einkleidung ist sie so wie die heilige Rosalia in der Klosterkirche in der Residenz, in weiß gekleidet.<sup>194</sup>

Wie wir das aus dem Bericht des Priors erfahren, spielt das Kapuzinerkloster zeitweilig auch für den wahnsinnigen Viktorin eine Rolle<sup>195</sup>. Nachdem er in der Residenz auf dem Weg zu seiner Hinrichtung von dem rasenden Medardus befreit worden ist, fliehen beide in den Wald und führen einen unerbittlichen Kampf. Wie das aus Viktorins Bericht an den Prior hervorgeht, war er vor seinem Doppelgänger Medardus, der ihm zuerst am Teufelssitz erschien, ebenso erschrocken, wie Medardus vor ihm. Nachdem er im Wald Medardus bekämpft hat, raubt er ihm die Kleider und zieht von dannen. Etwas später erscheint er an der Pforte des Kapuzinerklosters in B. Er nennt sich Medardus und wird im Kloster aufgenommen und gepflegt. Ziemlich bald kommen die Brüder darauf, dass er kein Kapuziner und kein Mönch ist. Das bestätigt er selber, als er dem Prior in sehr schwachem physischem Zustande, aber vom Wahnsinn frei seine Geschichte erzählt. Kurz darauf verschlechtert sich noch mehr sein physischer Zustand, er scheint sogar zu sterben, sein vermeintlicher Leichnam verschwindet aber auf rätselhafte Weise aus dem Totengewölbe.

Des Weiteren spielt das Kloster noch für den närrischen Belcampo alias Peter Schönfeld eine Rolle. Nach Medardus' Tod und Begräbnis wird er als Laienbruder ins Kloster aufgenommen,

weil er überaus still und gutmütig war, wenig sprach und nur zuweilen sehr possierlich lachte, welches da es gar nichts sündliches hatte, uns sehr ergötzte. Der Prior Leonardus sprach einmal: des Peters Licht sei im Dampf der Narrheit verlöscht, in die sich in seinem Innern die Ironie des Lebens umgestaltet. (SW 2/2, 352)

Das zeugt davon, dass das Kloster für ihn nicht nur den Endpunkt seiner Bewegung, sondern auch den seiner Entwicklung bildet.

---

<sup>194</sup> Ausführlicher dazu im Kap.4.3.6. Virtuelle Doppelgänger

<sup>195</sup> Es gibt mehrere Schauplätze, wo gleichzeitig oder einander abwechselnd sowohl Viktorin als auch Medardus erscheinen. In diesem Kapitel wird das nur angedeutet, da dieser Aspekt bei der Beschreibung ihres Doppelgängerbezugs ausführlich behandelt wurde.

### 3.5.4. *Der Teufelssitz*

Die erste Station auf Medardus' Weg außerhalb des Klosters bildet der sogenannte Teufelssitz oder Teufelsgrund. Gemeint ist ein über die Tiefe hervorragendes Felsenstück „an einem jähem, entsetzlichen Abgrund [...], in den sich, zwischen schroffen spitzen Felsen, ein Waldbach zischend und brausend hinabstürzte.“ (SW 2/2, 58) Die Stelle liegt im tiefsten Dickicht des Waldes und Medardus trifft auf sie, als er nach mehreren Tagen der Wanderung von dem Elixier trinkt, um sich zu erfrischen und neue Kraft zu schöpfen. Somit kann das Treffen mit dem Doppelgänger Viktorin auch mit der Einwirkung des Elixiers in Zusammenhang gebracht werden. Da der Wald auf symbolischer Ebene immer wieder für Medardus Psyche steht, generiert die Bindung an dieses Raumelement auch psychologische Erklärungen des Doppelgängers<sup>196</sup>. Hier erfolgt auch der erste Schritt zur Übernahme von Viktorins Doppelidentität. Als Viktorins Jäger erscheint, identifiziert er Medardus mit dem verkleideten Viktorin. Medardus, der sich selber der Schuld an Viktorins Sturz bezichtigt, unterlässt es, den Jäger aufzuklären und lässt wiederum den Zufall walten, auch in der Form einer fremden Stimme, die aus ihm heraus spricht.

Auf dem Rückweg ins Kloster passiert Medardus nochmals diese Stelle und die Szene stellt in manchen Zügen die Inversion der ersten dar. Das erste Mal erblickt er den eingeschlummerten Viktorin am Abgrund auf dem Felsen und will ihn wecken, um ihn vor dem Sturz zu bewahren. Der erschrockene Viktorin erkennt aber in dem Kapuzinermönch plötzlich seinen Doppelgänger. Er fasst das für den Prior wie folgt zusammen:

Ich hatte wohl großes im Sinne, als ich beschloß, mich als ein geistlicher Herr darzustellen mit großem Barte und brauner Kutte. Aber als ich so recht mit mir zu Rate ging, war es, als träten die heimlichsten Gedanken aus meinem Innern heraus und verpuppten sich zu einem körperlichen Wesen, das recht graulich doch mein Ich war. Dies zweite Ich hatte grimmige Kraft und schleuderte mich [...] hinab.“ (SW 2/2, 331f.)

Das zweite Mal ist es Medardus, der den Abgrund nicht merkend auf dem Rückweg direkt neben ihm einschläft. Er wird nicht geweckt, sondern ein gutmütiger Bauer bewacht seinen Schlaf, bis er von selber erwacht. Anschließend erzählt ihm der Bauer die Legende des ermordeten Kapuzinermönchs Medardus. Diese Geschichte konfrontiert ihn einerseits mit seiner eigenen Geschichte, bestätigt den bereits von ihm erstellten Zusammenhang, wonach der Doppelgänger mit dem wahnsinnigen Viktorin identisch sei,

---

<sup>196</sup> darauf wurde im Kapitel über die Doppelgänger näher eingegangen.

und erklärt, wie sein Kapuzinerhabit an Viktorin gekommen sei. Die Szene bildet auch in dem Sinne die Inversion der ersten, dass die schauerliche Legende in diesem Kontext eine komische Wirkung erzielt. Rationale und irrationale Erklärungskonzepte prallen aufeinander. Medardus als Subjekt der erzählten Legende will die Sache aufklären und gibt sich als eben derjenige Mönch Medardus zu erkennen, den der Bauer nur als Opfer der Legende kennt. Statt den Wahrheitsgehalt der Legende zu revidieren, kommt der erschrockene Bauer auf eine irrationale Erklärung als einzig mögliche für die Erscheinung des totgeglaubten Medardus: es muss ein Gespenst sein.

### 3.5.5. *Das Schloss des Barons von F.*

Das Schloss ist auf der Ebene der Rahmenerzählung der Ort, wo sich die Wege der meisten Familienmitglieder der letzten Generation treffen. Es ist der Sitz des Barons von F., hier lebt er zu der Zeit von Medardus' Ankunft mit seiner zweiten Ehefrau, der wesentlich jüngeren Euphémie. Sie ist die ungetaufte Tochter aus der ersten Liebe von Medardus' Vater Franz/Francesco zu Aurelie, der jungen Tochter seines Onkels Pietro. Da Euphémie von ihrem Vater als Säugling ihrer Mutter geraubt und als die Tochter der Baroness von S. erzogen wurde, weiß sie nicht – und erfährt auch nie –, dass sie durch ihre Heirat mit dem Baron von F. eben die Stelle ihrer Mutter antritt. Somit wird sie zugleich die Stiefmutter ihrer Halbgeschwister Aurelie und Hermogen. Auf indirekte Weise, durch Medardus' Doppelidentität wird das Schloss für Viktorin ebenfalls bedeutsam. Somit sind in der Schlossepisode der Rahmenerzählung alle fünf Mitglieder der letzten Generation des Geschlechtes vertreten.

Auf der Ebene der in der Residenzepisode eingebetteten Erzählung von Aurelie, also in ihrem Brief an die Äbtissin wird das Schloss zu ihrer Kindheit dargestellt. Das damalige Schloss knüpft z.T. an andere Figuren, aber auch dessen räumliche Ausgestaltung unterscheidet sich von dem Schloss der Rahmenerzählung. Was sich nicht ändert, das ist die topographische Lage des Schlosses, irgendwo zwischen Kapuzinerkloster und Residenz, aus dem Kloster erst nach mehrtägiger Wanderung erreichbar über das tiefste Dickicht des Waldes. In den Park führt ein jäher Abhang aus dem Wald. Es liegt also in einem kleinen Tal mitten im Wald und ist relativ abgeschieden. In seiner nächsten Nähe befinden sich der Teufelssitz und das Nachbarsdorf.

An dieser Stätte erreicht Medardus' weltliches Leben seinen ersten Höhepunkt. Aus dieser Sicht gibt es in seinem Leben eigentlich zwei Höhepunkte, die sich im moralischen Sinne eben als Tiefen erweisen. Beide knüpfen an Aurelie, als Objekt von Medardus' Begierden und höherer Liebe zugleich. Diese Tiefpunkte werden an den weltlichen Schauplätzen Schloss und Residenz erreicht. Auf dem Schlosse wird Medardus noch in Mönchskutte, also äußerlich als immer noch Geistlicher, durch seine Doppel- bzw. mehrfache Identität – er spielt den in der Mönchskutte frevelnden Viktorin – und durch die weltliche Umgebung mit dem Weltlichen konfrontiert.

Die Verdoppelung spiegelt zum Teil die topographische Lage des Schlosses wider. Aus der Tiefe des Waldes kommt Medardus über „einen jähren Abhang [...] im Talgrunde“ (SW 2/2, 60) erst in den Schlosspark. Der Park überleitet einerseits aus der wilden Natur<sup>197</sup> in die Kultur, auch in Form von kultivierter Natur. In diesem Fall handelt es sich um einen sehr künstlichen Park, mit vielen Gängen, Alleen und kleinen Bosketts, die insgesamt eine labyrinthische Struktur im Stil französischer Gärten ergeben. Diese Struktur wiederholt sich in den zahlreichen Gängen, geheimen Korridoren, Haupt- und Seitentreppen des Schlosses, in denen sich Medardus nach dem Mord an Euphemie und Hermogen auf seiner Flucht verläuft. Andererseits ist der Park der Ort, wo Medardus das Gespräch zwischen Reinhold und Hermogen belauscht und später von Reinhold in die Angelegenheiten der Familie eingeweiht wird, insbesondere Hermogen betreffend. Hier bekommt er also einen Teil der nötigen Informationen, um sich seiner neuen Lage und Rolle anpassen zu können<sup>198</sup>.

Die Lage des Schlosses „im Talgrunde“ (SW 2/2, 60) spiegelt natürlich auch Medardus' moralischen Tiefpunkt. Im Schlosse bricht er sein Keuschheitsgelübde durch das ehebrecherische Inzestverhältnis mit Euphemie. Paradoxerweise betrachtet er seine Sünde zugleich als Opfer für die ersehnte Aurelie. Es heißt: „aber sündigend war mein ganzes Gemüt nur Aurelien zugewendet und ihr nur opferte ich in dem Augenblick, durch den Bruch des Gelübdes, das Heil meiner Seele.“ (SW 2/2, 77) Damit wird das bereits vor seinem Austritt aus dem Kloster in die Welt eingeführte, sich allmählich festigende Denkmuster bestätigt, das auf der systematischen Einbettung des Sündhaften ins Religiöse basiert. Medardus wendet sich einerseits immer wieder an die Heiligen, um ihre Unterstützung zu seinen triebhaften, sündigen Bestrebungen zu erleben, andererseits betrachtet er seine Sünden als Gottes Strafe für die Sünden der anderen, sich selbst somit als Werkzeug von Gottes Rache. Weiterhin bildet das Schloss für Medardus die erste Stufe seiner paradoxen Identitätsverwandlung. Denn er bleibt immer noch in der Mönchskutte, vertieft sich aber ganz und gar in der Sünde: durch das ehebrecherische Verhältnis mit Euphemie, durch die Übernahme ihrer Überheblichkeit, durch seine fixe Idee, Aurelie besitzen oder/und verderben zu müssen und schließlich durch den Doppelmord an Euphemie und Hermogen.

---

<sup>197</sup> wie darauf später eingegangen wird, verkörpert der Wald für Medardus auf symbolischer Ebene immer die Triebhaftigkeit und die tiefsten Schichten seiner Psyche

<sup>198</sup> Sehr ähnlich in dieser Hinsicht ist Medardus' Ankunft in der Residenz, worauf im späteren eingegangen wird.

Für Euphemie ist das Schloss der Ort, wo sie ihren wahren Charakter unter der Maske der ergebenen Gattin des Barons von F. verbirgt. Zu der Zeit von Medardus' Aufenthalt im Schloss hat sie ihr Ziel, an Hermogen Rache zu nehmen, bereits erreicht. Sie hat den Jungen, der immer schon eine unerklärliche Idiosynkrasie gegen sie hegte, in der Residenz kurzweilig für sich gewonnen, verführt und verstoßen. Hermogen bricht zusammen unter der Last seiner Sünde der ehebrecherischen Beziehung mit der Frau seines Vaters und geht zum Teil daran zugrunde, dass er Euphemies Böswilligkeit und seine Machtlosigkeit ihr gegenüber erkennt. Euphemie genießt zwar ihren Triumph, des Vaters und des Sohnes ist sie aber überdrüssig geworden. Sie trachtet nach neuen verwegenen Abenteuern und will ihren Liebhaber Viktorin als Kapuzinermönch verkleidet ins Schloss einschleusen. Viktorins Anwesenheit im Schloss würde Euphemie die Möglichkeit bieten, ihre Maske zwischenzeitlich abzulegen. Da sie ihr wahres Gesicht aber nicht ihrem ebenbürtigen Liebhaber Viktorin, sondern dem ihn spielenden Doppelgänger Medardus zeigt, führt das zu ihrem Tod. Medardus erlangt dadurch nämlich eine gewisse Macht und Überlegenheit über sie. Als sie ihn töten will, kann er sie überlisten. Viktorins Einführung auf dem Schloss als Kapuzinermönch verkleidet, hätte der Höhepunkt von Euphemies Freveltaten werden können, durch den zufälligen – wenn man im Kontext des Romans überhaupt vom Zufall sprechen kann – Identitätswechsel kommt es stattdessen zu Euphemies Untergang.

Zwar spielt das Schloss sowohl für Aurelie und Hermogen als auch für ihren Vater und Reinhold zu mehreren Zeitpunkten eine wichtige Rolle, beschrieben wird es aber nur aus Aurelies Perspektive. In ihrem Brief an die Äbtissin berichtet sie über zwei wichtige Ereignisse, die zugleich die Vorgeschichte zu ihrer Beziehung zu Medardus bzw. seinem Alter Ego Leonard bilden. Einerseits erzählt sie eine Szene aus ihrer Kindheit, als sie zu ihrer Mutter wollte, ihr Bruder Hermogen es ihr aber abriet. Er meinte, die Mutter sei im blauen Kabinett und spräche mit dem Teufel, der ihr aber nichts tue. Wie es sich später herausstellt, bezieht sich Hermogen auf die heimliche Gepflogenheit der Mutter, das lebensgroße Bild ihres früheren Liebhabers Franz/Francesco mit einem Knopfdruck aus der Wand hervorspringen zu lassen und mit dem Bild quasi Gespräche zu führen. Als Aurelie im Alter von etwa drei oder vier Jahren einmal Zeuge davon wird, dann wird die sonst immer milde Mutter sehr zornig und lässt es gleich verschwinden. Aurelie ist aber vom Anblick des „schönen, in einem violetten Mantel gekleideten Mannes“ (SW 2/2, 238) bereits tief beeindruckt. Das ist zugleich ihr erstes ‚Treffen‘, sagen wir mal, mit dem

Erscheinungsbild ihrer männlichen Verwandten, denn das Bild stellt zwar Franz/Francesco dar, ähnelt aber seinem Sohn Medardus sehr.

Das zweite und letzte Mal sieht Aurelie das Gemälde, als lange Zeit nach dem Tod der Mutter der früher von ihr bewohnt, seit ihrem Tod unberührte Flügel des Schlosses renoviert wird. Bei den Umbauarbeiten wird das Porträt des Franz/Francesco entdeckt, samt der Mechanik, durch die es bewegt wird. Aurelie ist mittlerweile älter geworden, sie ist aber noch nicht in der Phase der Pubertät. Francescos Porträt macht diesmal einen noch tieferen Eindruck auf sie.

[...] nicht wegwenden konnte ich den Blick von dem fremden herrlichen Mann, der mich mit lebendig strahlenden Augen anschaute. [...] Aber der Vater] befahl mit starker Stimme: »Man breche sogleich das Bild aus der Wand, rolle es auf und übergebe es Reinhold.« Es war mir, als solle ich den schönen herrlichen Mann, der in seinem wunderbaren Gewande mir, wie ein hoher Geisterfürst vorkam, niemals wiedersehen, und doch hielt mich eine unüberwindliche Scheu zurück, den Vater zu bitten, das Bild ja nicht vernichten zu lassen. (SW 2/2, 239f.)

Kremer deutet Medardus' ersten Besuch bei der Äbtissin, als er von ihrem Diamantenen Kreuz verletzt wird, als eine Szene sexueller Initiation<sup>199</sup>. Meines Erachtens ist seiner Interpretation nur beschränkt zuzustimmen, da sie nur aufgrund einer sehr abstrakt und isoliert betrachteten Motivkette erstellt werden kann. Betrachtet man jedenfalls diese Szene in jenem Kontext, so ist ihre Verwandtschaft mit den vorhin beschriebenen Szenen aus Aurelies Leben nicht zu übersehen, wie darauf auch Kremer explizit eingeht<sup>200</sup>. Denn viel stärker als dort schwingt hier das Sexuelle mit. Bereits beim ersten Anblick ist Aurelie von der Schönheit des dargestellten Mannes beeindruckt, beim zweiten Male kann sie ihren Blick trotz der aufkommenden traurigen Erinnerung an die Mutter von dem schönen Mannsbild, das sie mit „lebendig strahlenden Augen anschaute“ (SW 2/2, 239) nicht abwenden<sup>201</sup>. Während auf den ersten Fall ein von der Mutter verhängtes Tabu folgt: „aber das Bild darf niemand sehen, auch ist es nun auf immer fort“ (SW 2/2, 239), wird es nach seiner zweiten Erscheinung von dem Vater zur Vernichtung verurteilt. Auch folgt auf beide Szenen eine vorübergehende Gedächtnislücke, indem es bzw. die Szene bald vergessen wird: „In wenigen Tagen verschwand jedoch der Eindruck, den der

---

<sup>199</sup> Vgl. Kremer 2009c, 152.

<sup>200</sup> Vgl. Kremer 2009c, 158ff.

<sup>201</sup> Dieser lebendig strahlende Blick setzt die Szene zugleich mit der in Beziehung, als Francesco, der alte Maler in seiner Jugend das verführerische Venus/Rosalina-Bild malt. Als der Kopf der Gestalt sich endlich auf der Leinwand gestaltet, heißt es: „Und doch kam das himmlische Antlitz der Heiligen immer sichtbarlicher zum Vorschein, und blickte den Francesco plötzlich mit solchen lebendig strahlenden Augen an, daß er, wie von einem herabfahrenden Blitze tödlich getroffen, zu Boden stürzte.“ (SW 2/2, 283) Auf die Beziehung dieser Szenen wurde im Kapitel 2.3.6. Virtuelle Doppelgänger ausführlicher eingegangen.

Auftritt mit dem Bilde auf mich gemacht hatte, spurlos aus meinem Innern.“ (SW 2/2, 240)

Umso heftiger kehrt die Wirkung des Bildes auf Aurelie zurück, als sie in die Phase der Pubertät tritt. Erst wird sie nur launisch, benimmt sich verkehrt, zeigt sich melancholisch und geistesabwesend in Gesellschaft. Als ihr „urplötzlich [...] das vergessene Bild jenes unbekanntes Mannes“ (SW 2/2, 241) erscheint, bringt er sie auf den Gedanken, dass sie in ihn, bzw. in den Mönch Medardus verliebt sei. Er verspricht ihr, dass sie von den Qualen der Liebe erlöst werde, wenn sie ihre Liebe beichtete. Ihre Qualen sind zum Teil die der erotischen Sehnsucht<sup>202</sup>. Aurelie berichtet:

Ein seltsames Übelbefinden schien aus der Seele zu kommen, und alle Lebenspulse gewaltsam zu ergreifen. Ich war oft der Ohnmacht nahe, dann kamen allerlei wunderliche Bilder und Träume, und es war mir, als solle ich einen glänzenden Himmel voll Seligkeit und Wonne erschauen [...] eine unerklärliche Sehnsucht stieg oft bis zu körperlichem Schmerz, so daß alle Glieder krampfhaft zuckten. [...] In jenen Augenblicken träumerischen Hinbrütens, als ich den Unbekannten zu sehen glaubte, schien mein Übelbefinden den höchsten Punkt erreicht zu haben, ich wurde zusehends wohler, indem meine Nervenschwäche nachließ, und nur das stete starre Festhalten jenes Bildes, die fantastische Liebe zu einem Wesen, das nur in mir lebte, gab mir das Ansehen einer Träumerin. (SW 2/2, 240f.)

Der Prozess der sexuellen Initiation wird durch die Lektüre von Lewis Roman, *Der Mönch* fortgesetzt, der zahlreiche Sexualexzesse der Titelfigur mitbeschreibt. Teils als Folge der Romanlektüre und Aurelies Identifikation mit der Gestalt der Geliebten des Mönchs Medardus führen in der Nacht vor der Beichte zu ihren besonderen Träumen:

Abscheuliche, freveliche Bilder, wie ich sie nie gesehen, nie gedacht, umgaukelten mich, aber dann mitten drunter stand der Mönch da, mir die Hand wie zur Rettung bietend und rief: Sprich es nur aus, daß du mich liebst, und frei bist du aller Not. Da mußst' ich unwillkürlich rufen: Ja Medardus, ich liebe dich! – und verschwunden waren die Geister der Hölle!<sup>203</sup> (SW 2/2, 243)

Schließlich wird sie von diesen Martern durch die Beichte tatsächlich befreit. Durch die Beichte – die sie Medardus abgelegt, und die Medardus ihr abgenommen zu haben meint,

---

<sup>202</sup> Nur zum Teil, denn diese Symptome könnten auch auf einen magnetischen Rapport hinweisen, wobei es allerdings unklar und unenträtselbar bleibt, wer der Magnetiseur sei.

<sup>203</sup> In Hoffmanns Erzähltexten kommt dem Ausruf und dem lauten Aussprechen der Wünsche oft eine magische Funktion zu, indem das laute Rufen oder Aussprechen der Erfüllung des Wunsches vorausgeht und somit auch als deren Voraussetzung betrachtet werden kann. Vgl. auch Medardus' laut ausgesprochene Wünsche und Ausrufe, die in den *Elixieren* einen stillschweigend gebundenen Teufelpakt implizieren – SW 2/2, 51 ff. sowie z.B. in *Nußknacker und Mausekönig*, als auf Maries laut ausgesprochene Worte: „Ach, lieber Herr Droßelmeier, wenn Sie doch nur wirklich lebten, ich würds nicht so machen, wie Prinzessin Pirlipat, und Sie verschmähen, weil Sie, um meinet Willen, aufgehört haben, ein hübscher junger Mann zu sein.“ (SW 4, 304), woraufhin im nächsten Schnitt der Pate den Neffen aus Nürnberg einführt.

wiewohl sie zu der Zeit in zwei verschiedenen Klosterkirchen waren –, wird in Medardus eine unstillbare, zum Teil sexuelle Sehnsucht nach Aurelie ausgelöst.

Das Besondere dieser Episode aus Aurelies Leben liegt zugleich in ihrer mehrfachen Deutbarkeit. Denn über die obige, eher psychoanalytische Lesart hinaus kann man diese Szene im Kontext der wissenschaftlichen Diskurse des 19. Jahrhunderts auch als magnetische Beeinflussung von Aurelie durch das Bild deuten. Setzt man diese Szenen andererseits mit dem latenten Teufelspaktmotiv des Romans in Beziehung, kann das Porträt als magisches Mittel des Bösen betrachtet werden. Zeitlich geht der Beichtszene das Kosten des Elixiers nämlich voraus, aber erst die Beichtszene führt dazu, dass Medardus das Kloster unbedingt verlassen will.

Es gibt noch eine weitere Figur, die mit dem Schloss eng verbunden ist. Das ist Reinhold, der Intendant des Schlosses, von jeher Freund und Vertrauter des Barons. Sein Name ist ein sprechender Name, er ist jeder Intrige abhold und um das Wohl und Seelenheil der Familie besorgt. Euphémie gegenüber hegt er eine Idiosynkrasie, vermutet relativ früh ihre Beziehung mit Viktorin, hat aber nicht die Mittel, die Familie vor ihr zu beschützen. Allein Medardus kann ihn täuschen, in ihm erkennt er erst spät den Frevler. Er ist zugleich der einzige Überlebende, der auf dem Schloss bleibt. Nach Medardus' Freveltaten sind Euphémie und Hermogen tot, der Baron stirbt danach an Kummer, Aurelie zieht erst vorübergehend, dann, nach ihrer gescheiterten Hochzeit mit Medardus, endgültig ins Kloster, wo sie direkt nach ihrer Einkleidung durch Viktorins Hand stirbt. Als Medardus auf seinem Rückweg das Schloss erreicht, findet er den blinden und ergrauten Reinhold in dem verfallenen Garten des Schlosses. Als er Medardus an seiner Stimme erkennt, flieht er vor ihm wie vor einem reißenden Tier ins Schloss.

### *3.5.6. Nachbarsdorf, Handelsstadt und Försterschloss*

Zwar mag es auf den ersten Blick befremden, dass hier gleich drei Schauplätze auf einmal beschrieben werden, indes weisen sie trotz der Unterschiede in ihrer konkreten Ausgestaltung aus dem Aspekt ihrer Funktion in der Handlung wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Auf der topographischen Ebene erscheinen sie als selbständige Elemente, sie liegen auf dem Weg aus dem Schloss in die Residenz. Sie unterscheiden

sich voneinander einerseits durch ihre Größe, aber noch auffallender auf der sozialen Ebene. Das kleine Dorf wird von den einfachen Bauern bewohnt, die Handelsstadt ist größer, die Bevölkerung, die wohlhabenden Bürger gehören einer sozial höher liegenden Schicht an. Der Förster bewohnt ein Schloss, und wiewohl er und seine Familie ein einfaches, abgeschiedenes Leben führen, steht er im Dienste des Fürsten. Somit kommt Medardus der höheren Gesellschaft Schritt für Schritt näher, bis er in der Residenz erst als Bildungsbürger in die Kreise des Fürsten tritt. Später als seine falsche Identität als Leonard bestätigt wird, wird ihm sogar eine adelige Herkunft zugeschrieben. In diesem Sinne steigt Medardus mit seiner Bewegung im Raum allmählich auch im Rang und z.T. dieser Aufstieg bewegt den Fürsten dazu, Medardus' Heirat mit Aurelie zu fördern.

Werden die Ereignisse an diesen Schauplätzen mit den vorausgehenden auf dem Schlosse und mit den darauffolgenden in der Residenz verglichen, erscheinen diese Episoden weniger handlungsreich. Stattdessen dominieren diese Schauplätze zwei Momente. Zum einen Medardus' äußere Verwandlung, zum anderen die Reflexion seiner Taten. Beide knüpfen jedoch an die Frage seiner Identität. Hier werden dem sozialen Aufstieg von Medardus vergleichbar die Bedingungen für die Ereignisse in der Residenz geschaffen. Dazu gehört in erster Linie Medardus' Verwandlung. Denn seine Doppelidentität auf dem Schlosse machte bisher keine äußerlichen Veränderungen nötig. Nachdem er aber aus dem Schloss flieht, wird er gleich im nächsten Dorf damit konfrontiert, dass das Ablegen und Verstecken der Mönchskutte – nicht zufällig im Wald – nicht ausreichen, um eine neue Identität anzunehmen. Seine Kontakte dienen in diesem Abschnitt zum Teil der äußerlichen Verwandlung. Dabei erweisen ihm der närrische Friseur oder wie er sich nennt, Haarkünstler Belcampo alias Peter Schönfeld und sein Freund, der Kostümkünstler großen Dienst. Mit Belcampos Hilfe gewöhnt er sich allmählich auch den typischen Gang der Mönche ab, und bildet sich auch in dem weltlichen Wissen weiter aus, so dass er bald bereit steht für seine Integration in die Welt. Den ersten Schritt bedeutet dabei die kleine Gesellschaft gebildeter Bürger, in die er aufgrund seiner Bildung aufgenommen wird.

Andererseits ist das aber auch die Phase der Verarbeitung der Ereignisse auf dem Schlosse. Denn Medardus wird an diesen Schauplätzen, in welcher Form auch immer, andauernd mit seiner Vergangenheit, insbesondere mit den Ereignissen auf dem Schlosse konfrontiert. Durch seine eigene Doppelidentität verwirrt, versucht er die Schuld zum Teil auf den Mönch Medardus zu schieben und betrachtet sich selbst in diesen

Augenblicken als nicht identisch mit ihm. Er fühlt sich in seiner jetzigen Lage sehr einsam, vergleicht seine Lage, mit der eines abgeschiedenen Geistes. Gedenkt er seiner früheren Identität, so wird er auch damit konfrontiert, dass er sie nicht mehr zurückgewinnen könne:

Dachte ich daran, wie ehemals den berühmten Kanzelredner Alles freundlich und ehrfurchtsvoll grüßte, wie Alles nach seiner Unterhaltung, ja nach ein paar Worten von ihm geizte, so ergriff mich bitterer Unmut. – Aber jener Kanzelredner war der Mönch Medardus, der ist gestorben und begraben in den Abgründen des Gebirges, ich bin es nicht, denn ich lebe, ja mir ist erst jetzt das Leben neu aufgegangen, das mir seine Genüsse bietet. – So war es mir, wenn Träume mir die Begebenheiten im Schlosse wiederholten, als wären sie einem Anderen, nicht mir, geschehen; dieser Andere war doch wieder der Capuziner, aber nicht ich selbst. (SW 2/2, 111)

Aber nicht nur durch den Vergleich mit seiner jetzigen Lage und durch seine wiederkehrenden Träume wird er mit den Ereignissen konfrontiert. In der Handelsstadt erscheint der alte Maler und stellt seine Bilder aus, die Medardus' Leben spiegeln. Später erscheint er bei der Tafel der kleinen Gesellschaft im Hotel und lenkt das Gespräch auf die Ereignisse im Schlosse. Die Episode ist auch deshalb sehr interessant, weil dadurch ein vielfältiges Beziehungsnetz erstellt wird. Einerseits spiegeln die auf den einzelnen Bildern der Ausstellung erscheinenden Episoden Medardus' frühere, an diesem Punkt der Erzählung bereits geleugnete Identität. Die Darstellung der Äbtissin bewegt ihn sogar zur Reue. In dem Augenblick aber, als er Aurelies frisch erstelltes Porträt erblickt, schwindet plötzlich dieses Gefühl und der Wunsch, sie um jeden Preis zu besitzen, tritt unmittelbar an seine Stelle. Im Angesichte der Darstellung der Äbtissin meint Medardus: „Frevel auf Frevel habe ich gehäuft, dem Bruch des Gelübdes folgte der Mord! – Von Gram und Reue zerfleischt, sank ich halbohnmächtig auf die Knie, Tränen entstürzten meinen Augen.“ (SW 2/2, 113) Bald darauf beschreibt er, wie sein Vorhaben umschlägt, als der erschrockene alte Mann ihm zur Ablenkung und Zerstreung Aurelies Bild zeigt:

Es war Aurelie! – Mich ergriff ein Entsetzen, dass ich kaum zu bekämpfen vermochte. [...]  
Mit gierigen Blicken verschlang ich Aureliens Reize, die aus dem in regem Leben glühenden Bilde hervorstrahlten. [...] Nur *das* peinigte mich, daß in jener verhängnisvollen Nacht auf dem Schlosse, Aurelie nicht mein worden. [...] Aurelie lebt, und das ist genug der Hoffnung Raum zu geben, sie zu besitzen! – Ja es ist gewiß, daß sie noch mein wird, denn das Verhängnis waltet, dem sie nicht entgehen kann; und bin ich nicht selbst dieses Verhängnis? (SW 2/2 114)

Als ihn der alte Maler am Abendtische auffordert, über die Ereignisse auf dem Schlosse selbst zu berichten, reagiert er wie am Antoniustage in der Kirche mit den biblischen Worten: „Hebe dich weg, schrie ich außer mir: Du bist selbst der Satan, du bist

der frevelnde Mord, aber über mich hast du keine Macht!“ (SW 2/2, 119) Die Worte bedeuten nicht nur den Rückfall in das Denkschema zu der Zeit seiner Überheblichkeit, sie zeigen zugleich die Leugnung der Identität, durch Verschiebung und Verdrängung des Schuldbewusstseins an. Schließlich zieht er sein Messer und greift den alten Maler an, dem er aber nichts antun kann. Seine Flucht durch die Menge kehrt später in ganz ähnlicher Form zurück, als er Viktorin befreit, der eben zur Hinrichtung gefahren wird. Hier wie dort ficht er mit gezogenem Messer um sich herum und drängt sich durch die Menge<sup>204</sup>. Andererseits wird in der darauffolgenden hastigen Fluchtszene durch die ähnliche Raumstruktur – Medardus könnte sich in den Gängen des Hotels verlaufen, findet aber mit Belcampos Hilfe den Ausweg – seine Flucht aus dem Schlosse evoziert.

Medardus' Weg wird auch weiterhin Richtung Süden fortgesetzt, erst jetzt merkt er, dass er bisher kaum von der vorgeschriebenen Route abgewichen sei, obwohl seine Bewegung viel eher als ein zielloses Treiben als zielgerichtete Fortbewegung zu beschreiben ist.

Die Frage der Postmeister: Wohin? rückte es immer wieder aufs neue mir vor, wie ich nun jeder Verbindung im Leben abtrünnig worden, und den wogenden Wellen des Zufalls preisgegeben, umherstreiche. Aber, hatte nicht eine unwiderstehliche Macht mich gewaltsam herausgerissen aus Allem, was mir sonst befreundet, nur damit der mir innewohnende Geist in ungehemmter Kraft seine Schwingen rüstig entfalte und rege? – Rastlos durchstrich ich das herrliche Land, nirgends fand ich Ruhe, es trieb mich unaufhaltsam fort, immer weiter hinab in den Süden, ich war, ohne daran zu denken, bis jetzt kaum merklich von der Reiseroute abgewichen, die mir Leonardus bezeichnet, und so wirkte der Stoß, mit dem er mich in die Welt getrieben, wie mit magischer Gewalt fort in gerader Richtung. (SW 2/2, 122)

Der in der zitierten Stelle mit beschriebene Glaube an eine unwiderstehliche Macht, die dafür Sorge, dass Medardus' „Geist mit ungehemmter Kraft seine Schwingen rüstig entfalte und rege“ (SW 2/2, 122), zeigt zugleich Medardus' zeitweilig immer wieder zurückkehrende Überzeugung, ein Auserwählter zu sein.

### 3.5.7. Die Residenz

Wenn man das Konzept der zurückkehrenden Schauplätze auf dem Hin- und Rückweg von Medardus beachtet, scheint die Residenz davon abzuweichen. Sie ist zwar ebenfalls der Schauplatz von mehreren Teilen des Romans – hier spielen der vierte Abschnitt des

---

<sup>204</sup> Vgl. SW 2/2, 119 und 251-252.

ersten und der erste des zweiten Teiles –, durch sie werden aber nicht zwei chronologisch eher auseinanderliegende Handlungssegmente von Medardus' Geschichte miteinander verknüpft bzw. kontrastiert, sondern hier spielt die längste zusammenhängende Episode oder besser gesagt, Episodenkette der Aufzeichnungen. Somit ist diese Episodenkette zentral platziert im Erzählergerüst. Sie lässt sich einerseits in einen Handlungsstrang unterteilen, der Medardus' Schicksal folgt, andererseits werden durch verschiedene Einbettungen auch weitere Handlungsstränge eingeführt, die z.T. an andere Figuren knüpfen.

Die Chronologie der Ereignisse von Medardus' Geschichte wird durch zwei größere Retrospektionen unterbrochen. Erstens durch die als Zitat eingefügte Erzählung des Leibarztes<sup>205</sup>, aus der man die Geschichte der Frevel von Medardus' Vater erfährt. Dadurch werden parallel zum Rahmen am gleichen Schauplatz eine andere Zeitebene und eine andere Figurenkonstellation eingeführt. Rahmen und eingelegte Geschichte hängen dabei auf mannigfache Art zusammen. Die Geschichte von Medardus' Vater Franz/Francesko weist zahlreiche Parallelen zu Medardus' Freveltaten auf, etabliert Viktorin, seinen Doppelgänger als seinen Halbbruder und gibt zugleich eine Erklärung für das Verhalten, für die Idiosynkrasie der Fürstin Medardus gegenüber. Durch den gleichen Schauplatz und einerseits durch ein paar wiederkehrende Figuren, andererseits durch die genealogische Beziehung unter den Figuren von Rahmen- und Binnengeschichte wird zugleich eine gewisse Kontinuität gesichert. Die andere Retrospektion bildet Aurelies Brief an die Äbtissin. Der eingefügte Brief bietet statt eines umfassenden Rückblicks die episodenhafte Aneinanderreihung der für Aurelies Liebesempfinden bedeutsamen Momente ihrer Vergangenheit, die von ihr als Voraussetzungen ihrer ambivalenten Gefühle gegenüber Leonard (alias Medardus) interpretiert werden. Ein Teil von Aurelies Kindheits- und Jugenderinnerungen spielt auf dem Schlosse des Barons von F., aber eine der wichtigsten Vorfälle, nämlich die Beichte ihrer Liebe zum Kapuzinermönch Medardus spielt ebenfalls in der Residenz. Sie ist also in dem genannten Abschnitt sowohl in der Rahmenerzählung als auch in den Binnenerzählungen z.T. der Ort der Handlung. Des Weiteren wird sie noch in der Schlossepisode als der Schauplatz von Euphemies Triumph über Hermogen genannt, von welchem sie dem Viktorin spielenden

---

<sup>205</sup> Die Erzählung des Leibarztes wird zwar als Zitat markiert, beachtet man aber die fiktive Erzählsituation des Erzählrahmens, wonach Medardus die Ereignisse seines abenteuerlichen Lebens aufzeichnet, ist vielmehr davon auszugehen, dass es sich hier bereits um eine von ihm nacherzählte Geschichte handelt.

Medardus berichtet. Somit wird die Residenz für fast alle Figuren des Romans bedeutsam.

Im Falle von **Medardus** muss beachtet werden, dass an diesem Ort mehrere ereignishafte Geschehnisse erfolgen. Die in der Residenz spielende Handlungssequenz von Medardus lässt sich in mindestens drei größere Handlungssegmente zerlegen, deren Übergänge durch zwei unerwartete Wendepunkte eingeleitet werden. Dabei spielen zwar alle drei Raumelemente in der Residenz, es sind aber nicht immer die gleichen, die in den einzelnen Handlungssegmenten als Schauplatz dienen. In dem ersten größeren Handlungssegment handelt es sich vorwiegend darum, wie Medardus als der bürgerliche Leonard Eingang finden möchte zu den Kreisen des Fürsten und der Fürstin. In dieser Phase spielt die Handlung vorwiegend in dem öffentlichen Park des Palastes, später auch im Palast selbst. Voraussetzung des Erfolges von Medardus' Bestrebungen ist die Weiterentwicklung seiner gewählten bürgerlichen Identität als Leonard. Zwar werden seine Bestrebungen von Erfolg gekrönt, führt der Zugang zur Hofgesellschaft – die er zugleich, ebenso wie der Leibarzt des Fürsten, mit einer gewissen ironischen Distanz betrachtet<sup>206</sup> –, weder in seinem Selbstverständnis noch in seinen Verhältnissen zu besonderen Veränderungen. Er will bereits den ereignislosen Schauplatz verlassen und seinen Weg nach Rom fortsetzen, als Aurelie am Hofe erscheint und sein leidenschaftlicher Wunsch, sie zu besitzen, mit neuer Kraft hervorbricht.

Auf der Ebene der Rahmenerzählung bildet also Aurelies Erscheinung die erste ereignishafte Wende in der Residenz und leitet den nächsten Handlungssegment ein, in dem es um Medardus' Verhaftung und Einkerkering geht, nachdem Aurelie ihn des Mordes an ihrem Bruder angeklagt hat. Als Schauplatz überwiegen in diesem Abschnitt die verschiedenen Räume des Burggefängnisses, in Medardus' Träumen, Halluzinationen und Visionen durch imaginäre Räume erweitert. Thematisch wird hier einerseits das Thema der Identität weitergeführt: um dem drohenden Urteil zu entkommen, muss er einerseits seine bisher eher nur vage angedeutete Identität mit Details versehen,

---

<sup>206</sup> Vgl. dazu die ironisierte Darstellung des aufgeklärten Monarchen, wobei die „schulgerechte“ Kunstausübung des Fürsten der der „romatischen“ der Fürstin gegenübergestellt wird. Während der eine nur zur Nachahmung fähig ist, vermag die andere das Wesen, den Sinn der Vorbilder zu begreifen und auch in der Abweichung vom Vorbild Entsprechendes zu schaffen. (SW 2/2, 146-147) Zusammenfassend stellt Medardus über die Kunsturteile des Fürsten fest, dass sie „geistreich und präzise seine innere Überzeugung aussprachen, aber auch wahrnehmen ließen, daß seine Kunstbildung zwar bei weitem *die* übertraf, wie sie die großen gemeinhin zu erhalten pflegen, indessen doch viel zu oberflächlich war, um nur die Tiefe zu ahnen, aus der dem wahren Künstler die herrliche Kunst aufgeht, und in ihm den göttlichen Funken des Strebens nach dem Wahrhaftigen entzündet.“ (SW 2/2, 151)

andererseits seine eigentliche Identität als Kapuzinermönch abstreiten. Zum Teil kann diese zwiespältige Situation neben seiner physischen Zerrüttung als ein Grund für seinen psychischen Zustand mit angegeben werden. Er wird u.a. von Halluzinationen geplagt, in denen immer wieder sein wahnsinniger Doppelgänger erscheint. Dadurch wird das Thema der Identität hier eng mit dem von Wahnsinn, psychischer und physischer Zerrüttung verbunden und verflochten. In diesem Zustand verlieren die Räume im isolierten Raum der Gefängniszelle ihre festen Konturen, die Grenzen der innerhalb der Fiktion real gesetzten und imaginären Räume verfließen, sie werden aus Medardus' Perspektive verwandlungsfähig, gehen ineinander über. Diese Verwandlungsfähigkeit<sup>207</sup> belegen am besonders zwei Szenen. Zum einen als Medardus in der Nacht seinen Doppelgänger, sein gespenstisches Ebenbild aus dem Boden der Gefängniszelle hervorkriechen sieht<sup>208</sup>. Zum anderen, als ihm im Traum der alte Maler als Dominikanermönch der Inquisition erscheint und der Traum in Wirklichkeit überzugehen scheint. Medardus meint nämlich nach seinem Erwachen immer noch den alten Maler in seiner Zelle zu sehen. Zugleich sieht er bald ein, wie unmöglich seine erkünstelte Biographie geglaubt werden könne. Als er aber an dem Punkt ist, alles zu gestehen und zu seiner eigentlichen Identität zu stehen, wird ihm ganz unerwartet seine Freilassung verkündet. Die unerwartete Wende leitet das nächste Handlungssegment ein.

Das anschließende Handlungssegment ist hauptsächlich der Entfaltung der Liebe von ihm und Aurelie gewidmet. Der Schauplatz des ersten zufälligen Treffens nach Medardus' Freilassung ist wiederum der Park des Palastes, später werden Aurelies Aufenthaltsorte, also verschiedene Räume des Palastes und eines naheliegenden Lustschlosses besucht. Thematisch dominiert in dieser Phase das Motiv der Liebe. Medardus erlebt sie als ein ambivalentes Gefühl. Abhängig von seiner momentanen Gemütslage wird er zwischen scheuer Verehrung der zur Heiligen verklärten Frau und dem Wunsch, durch ihr Verderben über alle zu triumphieren, hin- und hergerissen. Seine

---

<sup>207</sup> im Sinne von Orosz

<sup>208</sup> Orosz hat sich in ihrer Abhandlung auch mit der Frage der Intertextualität bei Hoffmann auseinandergesetzt und grundsätzlich drei Typen intertextueller Verweise unterschieden. Wiederkehrende Elemente innerhalb Hoffmanns Werk werden als selbstreferierende intertextuelle Bezüge betrachtet. Vgl. Orosz, 2001, 164ff. Eine solche bildet auch diese Szene, die zum einen in ganz ähnlicher Form in *Ignaz Denner* und in einer gewissen Abwandlung in *Nussknacker und Mausekönig* wiederkehrt. In *Ignaz Denner* wird der unschuldig eingekerkerte Andres vor seiner geplanten Hinrichtung von Trabachio im Kerker auf diese Weise be- und versucht. Vgl. SW3, 86f. In *Nußknacker und Mausekönig* erscheint der siebenköpfige Mausekönig auf diese Weise in Mariers Zimmer und erpresst sie. Vgl. SW4, 284f. So ähnlich diese Szenen auch gestaltet sind, sie erhalten im jeweiligen Kontext stets eine andere Funktion und fügen sich in jeweils andere Zusammenhänge.

Gemütslage wird dabei von mehreren Faktoren beeinflusst. Zum einen von seinem Selbstverständnis, von dem Bewusstsein seiner Identität. In der ersten Phase der idyllischen Liebe, die Medardus als „das wunderbare Geheimnis der Liebe, daß sich nun erst in rein strahlender Glorie mir erschlossen [... als den] höchsten Punkt des Lebens“ (SW 2/2, 224-225) beschreibt, wird von ihm seine frühere Identität vollends negiert: „auf wunderbare Weise keimte in mir die feste Überzeugung auf, daß nicht ich jener ruchlose Frevler auf dem Schlosse des Barons von F. war, der Euphemien – Hermogen erschlug, sondern, daß der wahnsinnige Mönch, den ich im Försterhause traf, die Tat begangen.“ (SW 2/2, 225).

Die idyllische Liebe dauert bis zur Szene auf dem Lustschlosse in der Nähe der Residenz an, als es beinahe zu ihrer sinnlichen Vollendung kommt. Sie wird dadurch vereitelt, dass sowohl Medardus als auch Aurelie Hermogens Gestalt evozieren. In Medardus' Fall führt das zur Rückkehr des Bewusstseins seiner begangenen Sünden und seiner eigenen Schuld daran:

In düsterer Verzagtheit sah ich in mir nur den gemeinen Lüstling und Verbrecher. Alles, was ich dem Richter, dem Leibarzt gesagt, war nun nichts, als alberne, schlecht erfundene Lüge, nicht eine innere Stimme, hatte gesprochen, wie ich sonst mich selbst überreden wollte. (SW 2/2, 230)

Später, als Medardus Aurelies Brief bereits gelesen hat und durch die Lektüre milder geworden ist, kippt seine Liebe zu ihr wieder in den verbrecherischen Wunsch um, sie zu verderben:

In dem Augenblick war jene Liebe zu Aurelien, die ein Himmelsstrahl zu entzünden schien, als dem Gefängnis, dem Tode entronnen, ich sie im Park wiedersah, aus meinem Innern verschwunden, und der Gedanke: daß ihr Verderben meines Lebens glänzendster Lichtpunkt sein könne, erfüllte mich ganz und gar. (SW 2/2, 236)

Seine Gefühlswandlungen Aurelie gegenüber stehen also einerseits mit Fragen seiner Identität und mit seinem Schuldbewusstsein im Zusammenhang. Durch Aurelies Erzählung wird er nämlich sowohl mit der Lügenhaftigkeit seiner neuen Identität als Leonard als auch mit seinen früher begangenen Sünden konfrontiert. Den Höhepunkt dieser Tendenz bildet die Szene direkt vor der geplanten Eheschließung. Der Anblick des zur Hinrichtung gefahrenen Doppelgängers macht ihn rasend. Er kann die Last der Doppelidentität nicht mehr ertragen, sie bricht aus ihm mit enormer Wucht hervor.

Medardus schreit Aurelie die Wahrheit ins Gesicht, greift sie mit dem Messer an<sup>209</sup>, rennt auf die Straße und befreit seinen Doppelgänger.

Die andere Motivation seiner Gefühlswandlungen mag zum Teil auch mit Fragen von Identität und Schuldbewusstsein zusammenhängen. Die Anwesenheit der Fürstin oder aber die Erinnerung an sie vermögen Medardus' Gefühle nämlich ebenfalls umzukippen. Gleich nach Aurelies Erscheinung am Hofe wird seine Fantasie von zwei Vorstellungen bestimmt. Zum einen wertet er die bisherigen Ereignisse seines Lebens außerhalb des Klosters um und meint, dass es sein unausweichliches Geschick und höhere Bestimmung sei, Aurelie zu besitzen. Zum anderen denkt er gleich an seinen Triumph über die Äbtissin: „In der Kutte will ich unter sie treten, Aurelien bräutlich geschmückt in meinen Armen, und die stolze, feindliche Fürstin soll selbst das Hochzeitslager bereiten, dem siegenden Mönch, den sie verachtet.“ (SW 2/2, 190)<sup>210</sup> Als er später Aurelie auf seine eigene Bitte hin über den frevelnden Medardus sprechen hört, kommt in ihm erst der Wunsch auf: „Aurelien Alles – alles entdecken und doch ihre Liebe gewinnen.“ (SW 2/2, 248). Er redet schon Aurelie an, will ihr alles beichten, als aber die Fürstin eintritt, verwandelt er sich schlagartig in den Hochmütigen zurück. Es heißt:

ihr [der Fürstin] Anblick warf mich plötzlich zurück in Hölle, voll Hohn und Gedanken des Verderbens. Sie *mußte* mich jetzt dulden, ich blieb, und stellte mich als Aureliens Bräutigam kühn und keck ihr entgegen. Überhaupt war ich nur frei von allen bösen Gedanken, wenn ich mit Aurelien allein mich befand; dann ging mir aber auch die Seligkeit des Himmels auf. (SW 2/2, 248).

Medardus' eigentliches Ziel heißt nur Aurelie zu besitzen, dieser Wunsch ist aber nicht mit einer konkreten Vorstellung verbunden und er bedeutet für Medardus mal ihre sexuelle Inbesitznahme, mal eine scheue asexuelle Anbetung der Frau. Die Idee, sie zu heiraten und ihrer Beziehung somit die volle Legitimation zu geben, stammt vom Fürsten und erfüllt Medardus erst mit Schrecken, da er in dem Moment eben seiner Identität als frevelnder Mönch bewusst ist: „Aurelie mein Weib! – Das Weib eines verbrecherischen Mönchs! Nein! so wollen es die dunklen Mächte nicht, mag auch über die Arme verhängt sein, was da will!“ (SW 2/2, 229) Obwohl er sich ab und zu mal mit dem Gedanken anfreudet, sie zu heiraten und manchmal sogar daran glaubt, durch sie erlöst werden zu können, befürchtet er dennoch die Folgen dieser Tat. Innerhalb der Residenzepisode kommt in ihm zweimal der Wunsch auf, sein Gewissen durch das Gestehen seiner Sünden

---

<sup>209</sup> Die Szene weist zahlreiche Parallelen zur Turmszene im *Sandmann* auf.

<sup>210</sup> Auf die Ähnlichkeiten in seinem Bezug zur Äbtissin und Fürstin wurde im Kapitel 2.3.4. *Bezüge der Äbtissin* eingegangen.

zu erleichtern. Im Gefängnis wird sein Vorhaben durch seine plötzliche Freilassung vereitelt, als er Aurelie die Wahrheit gestehen will, durch die Erscheinung der Äbtissin. Schließlich kommt es zum unerwarteten Ausbruch der Wahrheit, als er direkt vor seiner Hochzeit seinen zur Hinrichtung gefahrenen Doppelgänger erblickt. Aurelies falsche Identifikation des Täters – „Um Gott der heiligen Jungfrau willen ... sie führen den Medardus ... den Mörder meines Bruders, zum Tode ... Leonard ... Leonard!“ (SW 2/2, 251) – und das Liedchen, des Doppelgängers machen ihn rasend. Aurelie und Medardus stehen in diesem Moment in einem Zimmer des Palastes, da der Fürst sie empfangen soll. Aurelie ist ebenso gekleidet wie die heilige Rosalia auf dem Altarblatte der Klosterkirche, wo sie getraut werden sollten. Von der Straße her hört man großen Lärm, deshalb tritt Medardus ans Fenster und so erblickt er seinen Doppelgänger. Er rennt nach dem Anfall auf Aurelie, die er erstochen zu haben glaubt, auf die Straße, reißt den Doppelgänger vom Wagen und fällt ihn an, als er festgepackt wird von der Menge. Er ficht sich durch die Menge und flieht Hals über Kopf über den Park in den Wald, wo er mit dem so befreiten Doppelgänger ein unendlich scheinendes Ringen anfängt.<sup>211</sup>

Für Medardus ist also die Residenz von mehrfacher Bedeutung. Sie ist zum ersten der Ort, wo er nach seinen Freveltaten auf dem Schlosse des Barons von F. von der Fürstin, der Schwester der Äbtissin seine seelische Stärkung und Labung, die Rückführung auf den rechten Weg erhofft. An diesem Punkt denkt er aber noch nicht an Reue und Buße, so gibt er auch seine eigentliche Identität nicht preis, sondern rundet seine äußere Verwandlung durch die Annahme einer neuen Identität als der umherreisende polnische Bürgerssohn, ehemaliger Theologiestudent Leonard ab. Als er einsieht, dass er die gewünschte Behandlung von der Fürstin – zum Teil wegen seiner auffallenden Ähnlichkeit mit seinem Vater, der durch seine Frevel die Residenz vor zwanzig Jahren in Betrübnis setzte –, nicht bekommen wird, will er abreisen und seinen vom Prior Leonardus bestimmten Weg nach Rom fortsetzen. Die bisher ereignislose Episode wird erst durch Aurelies Erscheinung am Hofe ereignishaft und dadurch wird die Residenz zum einen zum Ort von Medardus' Martern im Gefängnis, zum anderen zu dem seines Glücks in der idyllischen Phase seiner Liebe zu Aurelie. Gemeinsam an den beiden Phasen ist, dass er sich hier wie da, in ein ganzes Lügennetz verwickelt und seine Identität als der entsprungene Kapuziner Medardus leugnet. Gefängnis und Liebesglück

---

<sup>211</sup> Da der Ort des Kampfes sich bereits über die Grenzen der Residenz befindet, wird diese Episode im folgenden Kapitel beschrieben.

lassen ihn zwar zwei Extreme seiner Gefühlswelt erfahren, das bedeutet aber in Medardus' Seelenleben nicht einen einmaligen Umschwung. Denn auch nach seiner Befreiung kippen seine Gefühle Aurelie gegenüber immer wieder vom einen Extrem ins andere. Ebenso verhält es sich mit seiner psychischen Verfassung. Im Gefängnis droht es ihm endgültig dem Wahnsinn zu verfallen, nach seiner Freilassung scheint er aber allmählich zu genesen. Sein psychischer Zustand bleibt aber labil, wie das die späteren Ereignisse und seine steten Gefühlsumwandlungen deutlich zeigen. Vergleicht man die Bedeutung der Episode für Medardus mit der der Schlossepisode, so kann das als die Fortsetzung seiner auf Aurelies Inbesitznahme gerichteter Bestrebungen und als die Vertiefung seiner Psychose interpretiert werden.

Wie das die Beschreibung des Handlungsstranges von Medardus bereits anzeigt, ist die Residenz als Ort für **Aurelie** ebenso bedeutsam. Zum einen, wie man das aus ihrem eingeschalteten Brief an die Äbtissin erfährt, in der Zeit der Pubertät. Sie imaginiert mehrfach Franz'/Franceskos Gestalt, die sich allmählich in den Kapuzinermönch Medardus verwandelt. Ihr Verlangen nach dem unbekanntem Traumbild wird immer quälender und mündet in die Beichtszene im Kapuzinerkloster in der Residenz. Erst meint sie Medardus selbst gebeichtet zu haben, bei der Erteilung der Absolution hat sie aber schon das Gefühl, als wenn das gar nicht Medardus, sondern ein unbekannter Mönch sei. Nachher wird sie von einem fremden Pilger ausbegleitet und später wird sie „in einem erstarrten, todähnlichen Zustande gefunden“ (SW 2/2, 244). Zusammenfassend wird zwar davon berichtet, dass ihre Familie die Winterzeit mehrmals in der Hauptstadt, also in der Residenz verbracht hat, diese Aufenthalte spielen jedoch keine Rolle für den Gesamtzusammenhang. Erst ihre Rückkehr aus dem Kloster von der Äbtissin und ihre Einführung am Hofe des Fürsten sind wieder von Bedeutung. Sie erkennt in Medardus trotz seiner äußeren Verwandlung den Mörder ihres Bruders, fällt in Ohnmacht und nach dem erneuten Wiedersehen im Park klagt sie ihn des Mordes an Hermogen an. Wie es sich aus ihrem Brief an die Äbtissin herausstellt, hegt sie trotzdem zarte Gefühle ihm gegenüber. Es heißt sogar, dass sie sich nach Medardus' Verhaftung „einer ganz trostlosen, verzweifelten Stimmung überließ, die sie auf das Krankenbett warf und dem Tode nahe brachte.“ (SW 2/2, 229) und dass sie Medardus schon damals liebte, als sie ihn für den Mörder ihres Bruders hielt. Nach der Freilassung von Medardus blüht die von dieser seelischen Last befreite Aurelie auf. Auch in ihrem Fall gibt es gewisse Gemütsschwankungen. Sie ist übergücklich in den Momenten, in denen sie daran

glauben kann, dass der aus dem Gefängnis entlassene Leonard nicht Medardus, der entsprungene Kapuzinermönch sei. Sie wird dennoch immer wieder von der Ahnung ergriffen, dass sie im Irrtum liege, sucht diese Ahnung aber einerseits rational zu bekämpfen, indem sie sich damit beruhigt, dass der wahre Medardus eben der wahnsinnige Mönch sei, der im Gefängnis sitzt. Zum anderen versucht sie alles zu verdrängen. Nachdem Medardus ihr mitteilt, die im Brief an die Äbtissin beschriebene Beichtszene in einem wunderbaren Traum mit erfahren zu haben, meint sie:

Um Gott, es geht ein tiefes unerforschliches Geheimnis durch unser Leben; ach, Leonard, laß uns nie an dem Schleier rühren, der es umhüllt, wer weiß, was grauenvolles entsetzliches dahinter verborgen. Laß uns fromm sein, und fest an einander halten in treuer Liebe, so widerstehen wir der dunklen Macht, deren Geister uns vielleicht feindlich bedrohen. (SW 2/2, 248)

Der Verzicht auf die Erforschung dieses Geheimnisses macht sie zugleich Medardus ausgeliefert und führt beinahe zur Einlösung ihres –vielleicht magnetisch hervorgerufenen – Pubertäts-Phantasmas, zur Heirat mit dem verbrecherischen Mönch. Das Scheitern der Hochzeit, dass sie von Medardus mit dem ominösen Messer angefallen wird, sind die letzten Episoden für sie in der Residenz und führen sie endgültig ins Kloster zurück.

Ebenfalls in gewisser Parallelität zu Medardus' Geschichte ist die Bedeutsamkeit der Residenz für **Viktorin** zu beschreiben. Zur Erzählzeit der Rahmenhandlung ist Viktorin ebenso wie Medardus die ganze Zeit in der Residenz. Sie verlassen zur gleichen Zeit das Försterschloss im Walde. Viktorin, der dort durch den Anblick seines Doppelgängers wieder der Raserei verfällt, wird als wahnsinniger Mönch in die Irrenanstalt der Residenz gebracht, während Medardus weiter zieht in die Residenz. Viktorin trägt Medardus' Kutte, Medardus weltliche Kleidung. Nach seiner Einlieferung in die Anstalt fällt Viktorin in eine Starrsucht, aus der er erst dann zu sich kommt, als ihn der Bruder Cyrillus als Medardus erkennt. Während Medardus in dieser Zeit über eine aufreibende Doppelidentität verfügt kommt Viktorin volle Identitätslosigkeit zu. Die willige Aufnahme von Medardus' Identität und die Annahme seiner Sünden führen ihn in den Kerker und später dem Galgen nahe. Erst die Nachricht vom Tode von Medardus' Mutter macht ihm seine wahre Identität als Graf Viktorin bewusst, indem er daraufhin sagt: „Ha ha ha! – die Prinzessin von ... (er nannte die Gemahlin des ermordeten Bruders unseres Fürsten) ist längst gestorben!“ (SW 2/2, 249) Seine Reaktion wird allerdings als verstellter Wahnsinn missdeutet. Schließlich wird er statt Medardus zum Tode verurteilt.

Als er auf dem Weg zur Hinrichtung seinen Doppelgänger, den wahren Medardus erblickt, schaut er ihn stier an. Medardus meint, er habe eine Variante des wiederkehrenden Reimes zu ihm herauf geheult und ihn zum entscheidenden Kampf herausgefordert: „Bräutigam, Bräutigam! ... komm ... komm aufs Dach ... aufs Dach... da wollen wir ringen mit einander, und wer den anderen herabstößt ist König und darf Blut trinken!“ (SW 2/2, 251) Da sich Medardus selbst bereits im exaltierten Zustande befindet, ist es nicht sicher, ob das Lied tatsächlich von Viktorin stammt oder nur in Medardus‘ Phantasie zu vernehmen war.<sup>212</sup> Viktorin wird schließlich durch Medardus‘ Anfall befreit und flieht ebenso wie er in den umliegenden Wald, wo dann der Kampf der beiden ausgetragen wird.

Des Weiteren spielt die Residenz für Viktorin auch früher eine Bedeutung, da er früher an dieser Stätte insgeheim mit Euphémie eine Beziehung führte. Seine Person stellt zugleich eine Verbindung zur eingelegten Erzählung des Leibarztes über die Frevel von **Medardus‘ und Viktorins Vater Franz/Francesko** her. Er ist Giazintas und Franz‘/Franceskos unehelicher, in Sünde empfangener Sohn. Die Geschichte der Frevel wird von dem Leibarzt erzählt, der sich auf den früheren Leibarzt, seinen Vorgänger als Informationsquelle beruft. Diese Erzählung schildert eine Episode aus dem Leben der vorigen Generation. Zentral stehen dabei die Liebesbeziehungen, unter denen sich mehrfach Dreiecksbeziehungen befinden. Die Figurenkonstellation der Rahmenerzählung wird in zwei Schritten durch weitere Figuren ergänzt. Aus dem Rahmen sind der Fürst und die Fürstin bekannt, sowie die Schwester der Fürstin, die spätere Äbtissin. Die Residenz ist zur Zeit der eingelegten Erzählung der Sitz des Fürsten, sowie seiner Angehörigen, also der Fürstin und ihrer Schwester. Der Kreis der Personen wird zuerst um Prinz Johann, den heimkehrenden Bruder des Fürsten und dessen Freund Franz/Francesco erweitert. Er ist zugleich der Halbbruder des Fürsten und des Prinzen, wovon die beiden Figuren nicht unterrichtet zu sein scheinen. Mit dem Prinzen und Francesco kommt der alte Maler ebenfalls an den Hof. Die Erscheinung der Figuren bringt das bisherige Beziehungsnetz durcheinander. Zum einen gestaltet sich eine Art platonische Liebe zwischen der Verlobten des Fürsten – der späteren Fürstin – und seinem Bruder Prinz Johann von W. Diese Beziehung bleibt aber im Rahmen harmloser Liebeswerbung. Parallel dazu erwirbt Franz/Francesco die Gunst der Schwester der

---

<sup>212</sup> Darauf sowie auf weitere Fragen des Doppelgängerbezuges zwischen Medardus und Viktorin wurde im Kapitel 2.3.1. *Medardus und Viktorin* eingegangen.

Fürstin – späterer Äbtissin. Die Einführung einer neuen Figur, der schönen Giazinta gestaltet die Beziehungen wieder neu. Prinz Johann verliebt sich in sie und verlobt sie. Die Fürstin entsagt ihrer Liebe zu Prinz Johann und hält die Treue dem Fürsten. Zugleich entbrannt Franz/Francesko ebenfalls für Giazinta und vernachlässigt die Schwester der Fürstin. In der Nacht der Verlobung hintergeht er alle und übt statt des Prinzen den Beischlaf mit ihr aus. Nach dem Akt verlässt er unerkannt das Brautgemach und tötet Prinz Johann, der eben dorthin eilt. Franz/Francesko bleibt aber als Täter unerkannt. Nach dem Fall zieht die schwangere Giazinta auf ein entlegenes Schloss, Franz/Francesko tröstet den Fürsten und seine Familie und soll bald die Schwester der Fürstin heiraten. Als er am Hochzeitstage vor dem Altar mit dem plötzlich erscheinenden alten Maler konfrontiert wird, greift er ihn mit dem kleinen Messer an, das der Page später als die Mordwaffe an Prinz Johann erkennt. Franz/Francesko flieht, die enttäuschte Schwester der Fürstin zieht später ins Kloster, Giazinta stirbt kurz nach der Geburt ihres Sohnes, Viktorin.

Durch diese eingelegte Erzählung wird zum einen eine Erklärung für den Abscheu der Fürstin Medardus gegenüber geboten, viel wichtiger ist aber, dass damit die Kette der steten Wiederholungen eröffnet wird. Zeitlich gehen zwar die Ereignisse in der Residenz Medardus' Freveln auf dem Schlosse voraus, sie werden aber auf der Ebene der Narration in die Mitte platziert. So werden im Lektüreprozess die Parallelen der Frevel von Vater und Sohn einerseits als doppelseitige Wiederholungsfigur erfahren und erhalten zugleich die Funktion einer zukunftsungewissen Vorausdeutung. Vor dem Hintergrund der Erzählung des Leibarztes wird die Frage, ob Medardus sich endgültig dem Bösen hingibt oder den Weg zurück zum frommen Leben findet, noch spannender. Im späteren wird diese Wiederholungsfigur weitergeführt durch die Einbettung der Pergamentblätter, die die Familienchronik eben unter Betonung der Frevel und Sünden von Medardus' Vorfahren beschreibt und eigentlich die gleichen Sünden in vielfacher Variation wiederholt und beschreibt.

### *3.5.8. Italien, Rom und der Vatikan*

Auf die relativ lange Phase in der Residenz folgt auf Medardus' Lebensweg wiederum eine Überleitungsphase, in der er seine ursprüngliche Identität zurückerlangt. Diese Phase

hat zwei wichtige Stationen. Zum einen den Wald, in dem der Kampf mit dem Doppelgänger ausgetragen wird. Die physische Auseinandersetzung der Halbbrüder Medardus und Viktorin ist die zweier physisch völlig erschöpfter, und psychisch zerrütteter Figuren. Medardus' Zurückverwandlung in den Kapuzinermönch wird zum Teil durch den physischen Sieg des Doppelgängers Viktorin über ihn ermöglicht. Er ist es, der den Ohnmächtigen entkleidet, ihm sogar den Ring, den er am Hochzeitstage trug, abzieht und die Kutte von Medardus, den bisher er, also Viktorin getragen hat, neben ihn legt. Symbolisch betrachtet zieht er ihm also seine Lügenidentität als Leonard, Bräutigam von Aurelie aus, während Schöpfung/Belcampo ihm zu seiner ursprünglichen Identität verhilft, indem er ihm die Kutte anzieht und den bewusstlosen, apathischen Medardus in einer sicheren Heilungsanstalt in Italien unterbringt. Durch die Ansetzung der Kutte – quasi Wiedereinkleidung – erfolgt die Rückverwandlung von Medardus erst auf symbolischer Ebene. Zur bewussten Annahme der ursprünglichen Identität kommt es erst nach einem mehrmonatigen Krankenzustand, in dem völlige Apathie, Raserei und Starrsucht wechseln, bevor Medardus sein Bewusstsein sowie seine physische Kraft zurückerlangt. Damit ist der Prozess aber noch nicht abgeschlossen, darauf folgt eine Wanderung als Bettelmönch, was noch als Übergangszustand des Heilungsprozesses funktioniert.

Unerachtet mein Geist vollkommen genesen, war ich mir doch selbst eines gefühllosen Zustandes bewußt, der über jedes im Innern aufkeimende Bild einen düstern Flor warf, so daß alles farblos, grau in grau erschien. Ohne alle deutliche Erinnerung des Vergangenen, beschäftigte mich die Sorge für den Augenblick ganz und gar. [...] Ich war selbst im Geist zum gewöhnlichen stupiden Bettelmönch herabgesunken. (SW 2/2, 267)

Erst der Anblick der Kopie des Altarbildes der heiligen Rosalia im großen Kapuzinerkloster, einige Stunden vor Rom und das dadurch wiedererweckte Schuldbewusstsein vermögen Medardus zu seiner ursprünglichen Identität zurückzuführen.

Medardus' Aufenthalt im Kapuzinerkloster vor Rom ist eigentlich der Verarbeitung seiner Sünden gewidmet. Er beichtet hier und übernimmt bereitwillig die ihm auferlegten Bußübungen. Die in erster Linie in physischen Martern – wie Geißelung und strenges Fasten – bestehende Buße bringt aber keinesfalls die gewünschte Wirkung, führt nicht zur Selbstfindung und Beruhigung von Medardus. Erst, nachdem ihm Aurelie im Traum als erlösende Gestalt erschienen ist und der Prior ihm die Nachricht gebracht hat, dass sie lebt und er auch die selbstgestellten Bußübungen eingestellt hat, kommt es zu seiner

physischen, geistlichen und seelischen Stärkung. An diesem Punkt liest Medardus die Geschichte seines frevelichen Stammes, der er selbst keine große Bedeutung zuzumessen scheint. Er berichtet nicht einmal von dem Inhalt der Aufzeichnungen des alten Malers, sondern verweist nur skizzenhaft auf sie:

Nicht das mindeste Erstaunen, nicht die mindeste Begierde, schnell das Rätsel zu lösen, rege sich in mir auf. Nein! – es gab kein Rätsel für mich, längst wußte ich ja Alles, was in diesem Malerbuch aufbewahrt worden. (SW 2/2, 275)

Das eigentliche Gewicht wird der Geschichte der Vorfahren, in der sich Medardus' Schicksal in zahlreichen Variationen spiegelt, von dem fiktiven Herausgeber zugeschrieben, der Medardus' Aufzeichnungen an dieser Stätte unterbricht, um das Pergamentblatt des alten Malers einzufügen. Medardus indessen setzt seine Aufzeichnungen von der Geschichte seines Aufenthaltes in Rom fort.

Rom gilt als das Zentrum der katholischen Kirche. Entsprechend der Rückfindung zu seiner Identität als Geistlicher wird Medardus in dieser Phase von anderen Wünschen geleitet als in seinem weltlichen Leben. Die Sehnsucht nach Aurelies Besitz kehrt im Kapuzinerkloster vor Rom ab und zu noch zurück, in Rom aber nicht mehr. Hier ist Medardus anderen Versuchungen ausgesetzt. Zum einen lockt ihn eine geistliche Karriere, es wird ihm vom Papst selbst in Aussicht gestellt, dass er sich sogar zu dessen Beichtiger aufschwingen könnte. Zum anderen taucht in ihm bereits im Kapuzinerkloster vor Rom der Gedanke auf, dass er als Heiliger verehrt werden könne. Die Idee kam ihm bereits im Kapuzinerkloster in B. Damals meinte er, dass er wegen seiner besonderen Rednergabe und seines Erfolgs beim Laienpublikum als Kanzelredner den anderen Brüdern höher gestellt sei. Im Kapuzinerkloster vor Rom erlangt er, ebenso wie später in den Kirchen in Rom, durch seine strengen Bußübungen die gesteigerte Aufmerksamkeit der anderen. „Meine strenge Buße, die unerhörte Weise, wie ich sie vollzog, erregte die Aufmerksamkeit der Mönche. Sie betrachteten mich mit ehrfurchtsvoller Scheu, und ich hörte es sogar unter ihnen flüstern: Das ist ein Heiliger!“ (SW 2/2, 272) Im Kapuzinerkloster vor Rom reagiert Medardus noch mit Entsetzen auf diese – vielleicht nur vermeintlichen<sup>213</sup> – Stimmen, da er sie selbst, mit seiner Superbia im Kapuzinerkloster in B. vergleicht und als Versuchung erkennt. In Rom allerdings scheint er das bereits vergessen zu haben. Nachdem er bei der Hinrichtung von Bruder Cyrillus

---

<sup>213</sup> Da Bemerkungen dieser Art in Medardus' Aufzeichnungen von anderen Personen nicht bestätigt werden, bleibt es immerhin fragwürdig, ob diese tatsächlich gemacht wurden, oder dem Fantasie- und Wunschbereich von Medardus entstammen könnten.

im Gewölbe der Dominikaner damit konfrontiert worden ist, dass nicht nur die ihm vom Papst in Aussicht gestellte Karriere vereitelt wird, sondern sein Leben selbst bedroht wird, lebt er sich immer mehr in den Gedanken ein, einen Märtyrertod zu sterben. Er träumt immer wieder davon. Als ihn aber die Abwandlung dieses Wunschtraumes der in dieser Phantasie innewohnenden Versuchung belehrt, verlässt er Rom.

Es gibt noch zwei kleinere Ereignisse in Rom, die für Medardus' Entwicklung von Bedeutung sind. Zum einen ist es die Hinrichtung von Bruder Cyrillus. Die Bedeutung dieses Ereignisses besteht nicht nur darin, dass Medardus dadurch Einblick gewährt wird in die Machtverhältnisse und Machtspiele in Rom bzw. im Vatikan. Er nimmt dem zum Tode verurteilten Cyrillus die letzte Beichte ab und das ist vielleicht die einzige Stelle, wo er als Mönch völlig selbstidentisch erscheint:

es war, als würde, indem ich den Greis, dessen höchste Vergehen nur in Zweifel bestanden, die ihm hie und da aufgestoßen, absolvierte, von der hohen ewigen Macht, ein Geist des Himmels in mir entzündet, und als sei ich nur das Werkzeug, das körpergewordene Organ, dessen sich jene Macht bediene, um schon hienieden zu dem noch nicht entbundenen Menschen menschlich zu reden. (SW 2/2, 309)

Dieser Zustand ist aber nur von punktueller Dauer und das gleiche gilt für Medardus' Reaktion auf Belcampo's Puppentheater. Am Ende der komisch-grotesken Darbietung der Geschichte von David und Goliath heißt es:

Das Volk lachte unmäßig, und ich selbst, wunderlich angesprochen von der neuen fabelhaften Erscheinung Belcampo's, ließ mich fortreißen und brach aus in das längst ungewohnte Lachen der innern kindischen Lust. [...] Ich lachte immer mehr, durch Belcampo's tollen Genius gereizt, überlaut (SW 2/2, 303-304)

Das sind punktuelle Erscheinungen von Medardus' Selbstidentität, die jedoch keine Tendenz einleiten. Medardus' Persönlichkeit bleibt auch nach seiner Rückkehr in sein Stammkloster eher labil, bei seiner Agonie ist sogar die Stimme des Doppelgängers zu vernehmen.

### 3.6. Das topographische System der Elixiere

Die in den vorausgehenden Kapiteln beschriebenen geographischen Städte und Stätten bilden die Makroebene des topographischen Systems. Die einzelnen Städte und Stätten sind voneinander geographisch getrennt, die Verbindung unter ihnen wird in erster Linie durch die Bewegung der Hauptfigur Medardus erstellt. Andererseits werden die einzelnen Stätten miteinander konnotiert, auf der einen Seite durch die Bewegung anderer Figuren und auf der anderen Seite durch Motivwiederholungen. Die jeweiligen Elemente der topographischen Makroebene sind zugleich als komplexe räumliche Gebilde aufzufassen. Sie bestehen aus zahlreichen Segmenten, die unterschiedlich komplexe räumliche Gebilde ergeben. Die einzelnen Segmente und ihre Beziehungen zueinander bilden die topographische Mikroebene des Romans. Vergleicht man die einzelnen Segmente, so findet man mehrfach wiederkehrende Strukturen und Formationen, die die Grundlage der Absteckung der semantischen Felder bilden können.

#### 3.6.1. *Bewegung der Figuren auf der topographischen Ebene*

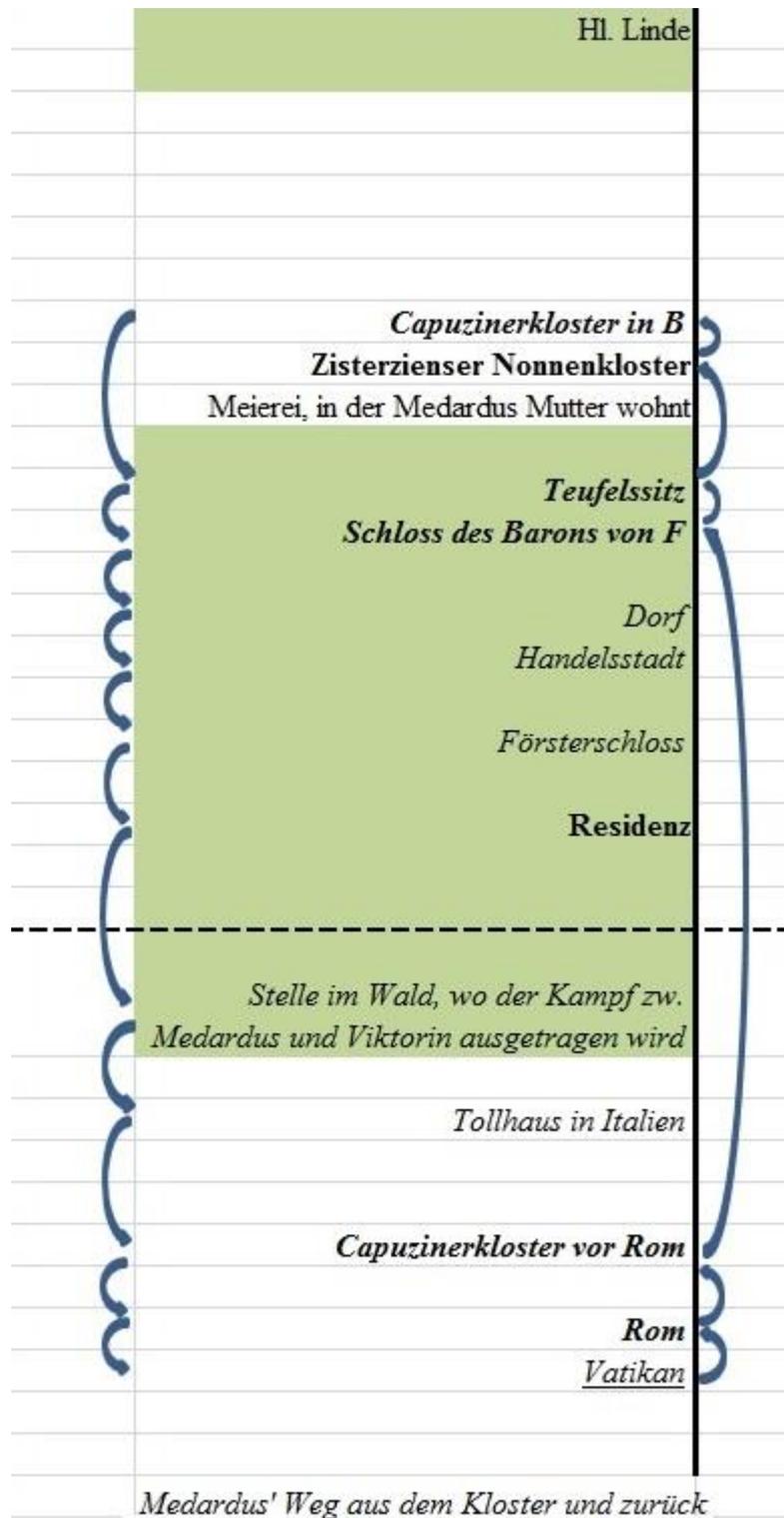
Da der topographische Raum der Elixiere vor allem durch die Bewegung der Figuren zu erkunden ist, soll hier seine Größe und Bedeutung aufgrund der Bewegung von Medardus umrissen werden.

Folgt man Medardus Weg „durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt“ (SW 2/2, 12.) – wie das im Vorwort des fiktiven Herausgebers empfohlen wird, so ergibt sich eine Route, auf der die bedeutsamsten Plätze seiner Abenteuer jeweils zweifach, auf dem Hin- und auf dem Rückweg aufgesucht werden, um ihr Bild das zweite Mal mit verändertem Vorzeichen zu zeigen. Als er aus dem Kloster aufbricht, führt sein Weg über den Teufelssitz, das Schloss des Barons von F., das nächste Dorf, die Handelsstadt und die Residenz nach Rom. Nach seiner Reue passiert er mit Ausnahme der Residenz nur die wichtigsten Stätten: das Schloss und den Teufelssitz wieder.<sup>214</sup> Er bewegt sich – wie auch die anderen Figuren des Geschlechtes – auf einer Nord-Süd-

---

<sup>214</sup> Eine schematische Darstellung dieser Raumstruktur gibt Orosz in Orosz 2001, 129, sie sieht jedoch von der Markierung des Teufelsitzes ab.

Achse. Seine Route aus dem Kloster auf dem Hin- und Rückweg soll hier der Anschaulichkeit halber skizziert werden:



Auf der Abbildung sind die Stätten, die sowohl auf dem Hin- als auch auf dem Rückweg passiert worden sind, fett und kursiv markiert, die nur auf dem Hin- oder Rückweg

passierten, innerhalb der Handlung besonders wichtigen Schauplätze sind mit Fettdruck gekennzeichnet. Nur einmal berührte, aus dem Aspekt der Gesamthandlung weniger bedeutsame Stätten wie das Försterhaus, das Dorf mit der Zeterhexe, die Handelsstadt und das Tollhaus in Italien sind kursiv gedruckt. Das gemeinsame an diesen Stätten ist, dass sie Orte von Medardus' schrittweiser Verwandlung vom Kapuzinermönch in den Weltlichen, bzw. die seiner Rückverwandlung sind. Somit sind sie in gewissem Sinne ‚Übergangsräume‘, ihre Einführung in die Handlung steigert zugleich die Plausibilität der Geschichte. Der Vatikan ist als der Endpunkt von Medardus' Weg kursiviert und unterstrichen worden. Der topographisch ebenfalls auf der Route liegende, aber weder auf dem Hin- noch auf dem Rückweg aufgesuchte Wohnort von Medardus' Mutter ist mit Normaldruck wiedergeben. Der grüne Hintergrund soll zugleich markieren, dass diese Schauplätze stets vom Wald umgeben sind, auf dessen symbolische Bedeutung später eingegangen wird.

Orosz hat die Räume der Elixiere vor allem auf ihre Symbolhaftigkeit hin untersucht und gezeigt, dass die Räume Kloster, Schloss, Hof und Rom in ihrer Symbolhaftigkeit jeweils ambivalent erscheinen<sup>215</sup>. Dabei geht sie von einer vereinfachten Topographie aus und untersucht die einzelnen Stationen eher auf sich gestellt als in ihrer Beziehung zueinander. Die stichhaltigen Ergebnisse von Orosz können durch den hier gebotenen relativ detaillierten Überblick über den topographischen Raum von Medardus' Freveltaten, Buße und Reue durch andere ergänzt werden. Die obige Darstellung macht auf eine bisher nicht beachtete Beziehung der nur entweder auf dem Hin- oder auf dem Rückweg passierten bedeutsamen Schauplätze aufmerksam. Das sind die Residenz auf dem Hinweg und das Zisterzienser Nonnenkloster auf dem Rückweg. Die Residenz ist zugleich der Schauplatz von Medardus' größter Frevel, wo er sein heiliges Gelübde brechend Aurelie heiraten will. Auf dem Rückweg wohnt er im Zisterzienser Nonnenkloster Aurelies Einkleidung bei. Hier könnte er sich – seine Begierden besiegend – über die irdische Liebe erheben und meint die wahre Bestimmung ihrer Verbindung erkannt zu haben<sup>216</sup>.

Die zwei Schauplätze sind einerseits dadurch verbunden, dass an diesen Orten Medardus' Entwicklung zwei Extreme erreicht. Eine andere Verbindung wird durch die

---

<sup>215</sup> Vgl. Orosz 2001, 127-129.

<sup>216</sup> Das Zisterzienser Nonnenkloster erfüllt auch in Medardus' Kindheit eine besondere Rolle, die in diesem Zusammenhang aber keine Bedeutung hat. Darauf wurde im Kapitel 3.5.2. *Zisterzienser Nonnenkloster* eingegangen.

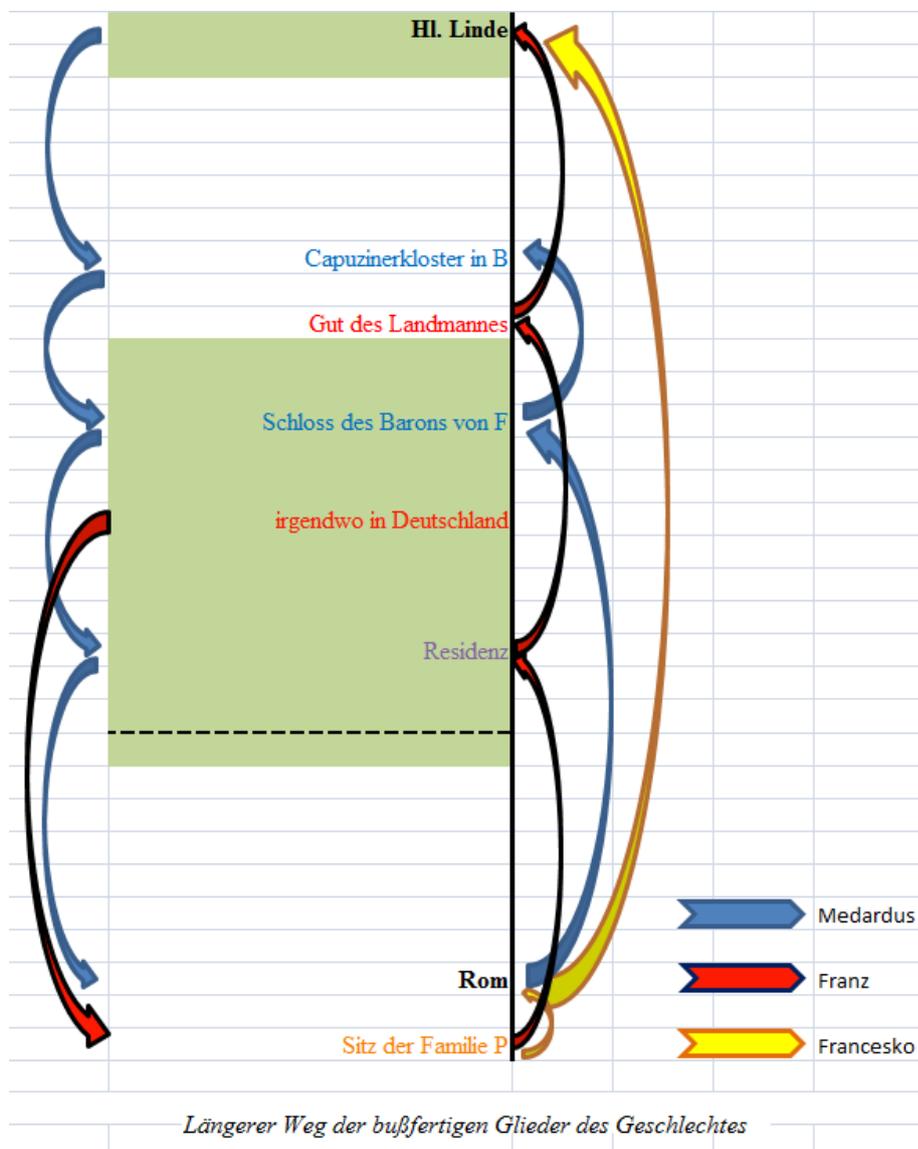
genealogischen Beziehungen erstellt. Im Zisterzienser Nonnenkloster regiert die gefürstete Äbtissin, in der Residenz ihre Schwester, die sich ihr auch äußerlich ähnelt. Medardus' Beziehung zur Äbtissin – wie das gezeigt wurde – kann man ebenfalls als eine ambivalente auffassen. Einerseits ist sie eine Art Pflegemutter für ihn, indem sie sich seiner als Zögling annimmt. In dieser Funktion symbolisiert sie für ihn sowohl mütterliche Liebe, als auch erzieherische Strenge. In ihrer Beziehung schwingt aber zugleich ein latenter erotischer Zug mit. Als er in die Residenz zieht, erhofft er von der Schwester der Äbtissin seine moralische Stärkung, worunter er möglicherweise vielmehr vorbehaltlose Unterstützung als wohlwollende Kritik verstanden haben mag. In der weltlichen Schwester findet er aber ebenso wie in der Äbtissin eine feste moralische Instanz, die sein Treiben am Hof mit argwöhnischen Blicken verfolgt. Die kritische Attitüde ihm gegenüber wird also nicht abgelöst, sondern in einer anderen Figur, in der der Fürstin fortgeführt. Die Attribute von Fürstin und Äbtissin stimmen bis auf einen Punkt, nämlich geistlichen vs. weltlichen Stand, überein. Betrachtet man die Beziehung von Residenz und Zisterzienser Nonnenkloster auf der topographischen Ebene als Ersetzung – aufgrund der einmaligen Berührung im Vergleich zu den wiederkehrenden Stationen –, so kann das den auf der Figurenebene festgestellten funktionalen Doppelgängerbezug der Geschwister bestätigen.<sup>217</sup> Ein weiteres Verdienst obiger Darstellung liegt darin, dass sie zugleich den Symbolgehalt des Waldes verdeutlicht, der die Stätten von Medardus' Abenteuer stets umgibt. Somit deutet sie für Medardus – aber nicht gleichermaßen für alle Figuren – die Dominanz des Frevelhaften an.

Will man den topographischen Raum nicht nur an Medardus' Lebensweg, sondern am ganzen von Francesco gezeugten Geschlecht betrachten, lohnt es sich auf die Konstellation von der Genesis aus einen Blick zu werfen. Von der Urszene, also vom Sündenfall des Stammvaters Francesco in Rom aus betrachtet, ergibt sich einerseits eine Route von Rom bis nach der Heiligen Linde. Das ist der Ort der Buße und Entsühnung, bzw. der, wo dem Stammvater Francesco und dessen Enkel Franz/Francesko Entsühnung versprochen wurde, und das ist zugleich Franz/Medardus' Geburts- und seines Vaters Franz/Franceskos Sterbestätte. Diese Route wird als Medardus' Lebensweg auch in umgekehrter Richtung zurückgelegt, um dann ins Kloster in B. zurückzukehren. Diese vereinfachte Topographie, die in erster Linie an der Geschichte des Stammvaters Francesco und an dem des Medardus, seines letzten Nachkommens orientiert ist, hat das

---

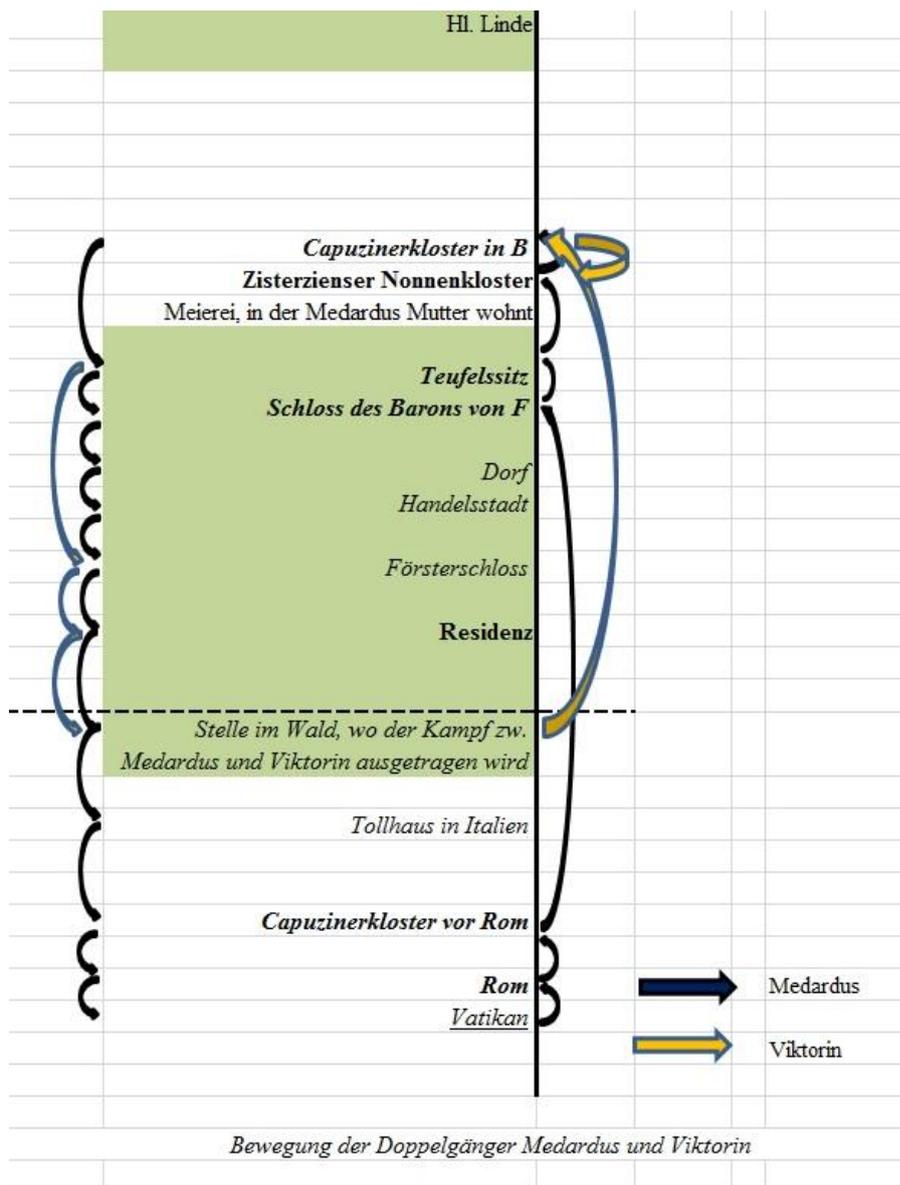
<sup>217</sup> Auf diesen Bezug wurde im Kapitel 2.3.4. *Bezüge der Äbtissin* eingegangen.

Verdienst, dass sie sowohl das Parallele wie auch das Gegensätzliche, spiegelbildlich Verkehrte der zwei am meisten akzentuierten Lebenswege des Romans verdeutlicht. Ihre hervorgehobene Stellung wird nicht nur an der Ausführlichkeit ihrer Beschreibung gezeigt, sondern auch dadurch bekräftigt, dass Franceskos andere, Medardus zeitlich vorausgehende Nachkommen zwar ebenfalls zwischen Rom bzw. Italien und Deutschland pendeln, aber ebenso wie sie in der Sünde befangen bleiben – bis auf Medardus‘ Vater Franz/Francesko –, in die nördliche Region nie vordringen. Der längere Weg, an dessen Enden Rom und die Heilige Linde stehen, zeigt also zugleich die Reue und Bußfertigkeit der Protagonisten an, während die kürzeren Strecken das Gefangensein im sündhaften Leben markieren. Zugleich steht die flächenmäßige Ausdehnung des Geschlechtes auch für das Ausmaß seiner Sündhaftigkeit.



Schwarz gedruckt sind auf dem Bilde die Endpunkte des topographischen Raumes, Heilige Linde und Rom. Andere Schauplätze wurden mit der Farbe der jeweiligen Figur markiert, auf deren Lebensweg der Raum eine besondere Rolle einnimmt. Bei der Bewegung von Francesco, dem alten Maler wurden seine Erscheinungen bzw. Bewegungen aus der Phase seines Revenanten-Daseins nicht beachtet. Da die Residenz sowohl im Leben von Franz/Francesko, wie auch in dem seines Sohnes Medardus‘ eine wichtige Station bildet, wird sie lila markiert.

Die Abbildung der Bewegung der Doppelgänger Medardus, Viktorin und Schönfeld/Belcampo bildet das funktionale Doppelgängertum von Viktorin und Schönfeld/Belcampo auf der topographischen Ebene ab. Beachtet wurden dabei nur die Erscheinungen von Viktorin als eindeutig personale, nicht aber als Phantom-Doppelgänger des Medardus und es wurde auch von Belcampos Besuchen im Kapuzinerkloster vor Rom abstrahiert.



In Bezug auf Medardus und Viktorin veranschaulicht die Grafik Medardus‘ auch durch andere Figuren bezeugte Treffen mit dem Doppelgänger in Viktorins Person. Das heißt zugleich, dass Viktorins Bewegungen nur aus der Hinsicht seines Doppelgängertums dargestellt wurden. Der Text bietet zwar vereinzelt Informationen zu seiner Bewegung vor seinem Treffen mit Medardus, sie verfügen aber nicht über einen bedeutsamen symbolischen Wert. Es muss auch beachtet werden, dass die Anwesenheit am gleichen Ort oder im gleichen Makroraum nicht automatisch ein Treffen der beiden Figuren bedeutet. Mit Treffen ist in diesem Fall eine vom Text eindeutig als physischer Kontakt dargestellte gleichzeitige Anwesenheit der beiden im gleichen Raumsegment gemeint. Stattdessen kommt es in der Residenzepisode während Medardus‘ Kerkerhaft öfters zu Pseudo-Treffen, indem die drohende Gestalt des wahnsinnigen Doppelgängers öfters im

Traum bzw. in Halluzinationen, also in verändertem Wahrnehmungsmodus der Figur erscheint. D.h. Medardus und Viktorin sind in der Residenz-Episode die ganze Zeit im gleichen Makroraum anwesend, ihre Wege kreuzen sich aber erst am Ende der Episode, direkt vor Medardus' Hochzeit. Andererseits wohnen zwar beide eine Zeit lang im Kapuzinerkloster in B., sie lösen sich aber gegenseitig ab. Der Text bietet zwar kaum genau nachvollziehbare Temporalangaben, es ist aber anzunehmen, dass Medardus etwa zeitgleich zu Viktorins Aufnahme im Kapuzinerkloster in B. im Kapuzinerkloster vor Rom seine Zuflucht gefunden haben mag. Eine weitere Parallele ergibt ihr Aufenthalt in den Totengewölben der Klöster. Medardus verbringt dort die strengste Buße nach der Beichte, Viktorin wird dorthin gebracht, als er in Agonie zu liegen scheint. Hier bekennt sich Viktorin – in seinen vom Wahnsinn freien Augenblicken – zu seiner eigentlichen Identität. Solche Parallelen der motivischen und topographischen Aspekte zeugen zum einen für psychologische Auslegungen des Doppelgängertums, während die abwechselnde Anwesenheit der beiden Figuren am gleichen Ort ihr funktionales Doppelgängertum belegt und zugleich das Verwechslungsmotiv potenziert. Darauf beruht auch des Priors alternative Erzählung über die möglichen Zusammenhänge der Geschichte, wonach alle Freveltaten Viktorin begangen hätte.<sup>218</sup>

Vergleicht man den Weg von Schönfeld und Viktorin, so wird ersichtlich, wie sich Medardus' zwei ungleiche Begleiter ablösen. Medardus trifft Viktorin am Teufelssitz, dann im Försterschloss und in der Residenz. Nach dem ausgetragenen Kampf sind erst im Zisterzienser Nonnenkloster beide gleichzeitig anwesend, als Viktorin die sich bereits der Kirche versprochene Aurelie tötet. Viktorins Weg führt also nur bis in den Wald in der Nähe der Residenz, dann kehrt er sich um und probiert im Kapuzinerkloster Medardus' Stelle einzunehmen. Schönfeld und Medardus treffen in der Handelsstadt und von da an wird er sein – manchmal unbemerkbarer – Begleiter. In der Residenz erscheint er nicht, er berichtet nur nachträglich Medardus aus der Ferne gesehen zu haben, ohne selber bemerkt worden zu sein. Erst im Walde „gesellt er sich“ wieder zu Medardus, indem er den Ohnmächtigen in die sichere Irrenanstalt bringt. Er trifft ihn mehrmals in Rom und sucht ihn dazu zu bewegen, die gefährliche Stadt zu verlassen. Nach Medardus' Tod übernimmt er zum Teil seine Stelle im Kapuzinerkloster als Laienbruder. Schönfeld erscheint also gerade an den Stätten, wo Viktorin nicht erscheint, wodurch beide als Medardus' einander abwechselnd begleitende Doppelgänger betrachtet werden können. Während Viktorins

---

<sup>218</sup> Vgl. SW 2/2, 326-335.

Figur in den psychologischen Deutungen Medardus' Triebe, frevelhaftes und unkontrolliertes Wesen symbolisieren mag, vertritt Schönfeld die „vernünftige Narrheit“. Seine Skurrilität verbirgt tiefen Sinn und Wohlwollen.<sup>219</sup>

Geht man auf die spezifizierten Elemente der Schauplätze ein, so sind über die oben beschriebenen noch weitere Spiegelungen der Orte festzustellen. So hat das Kapuzinerkloster in B. seinen Gegenpart vor Rom. Die gemeinsamen Züge der Orte zeigen sich einerseits darin, dass beide Elemente topographischer Knotenpunkte sind, in dem Sinne, dass um sie herum mehrere bedeutsame Schauplätze liegen. Das Kapuzinerkloster in B. ist der Endpunkt von Medardus' Bewegung und Entwicklung in seiner Jugend. Er wohnt mit seiner Mutter in einer kleinen Meierei unfern des Zisterzienser Nonnenklosters. Als Zögling der Äbtissin besucht er die Feste des Klosters, später lernt er im Seminar in der benachbarten Stadt, die so nahe liegt, dass man von dem Kloster aus ihre Türme sehen kann. Dicht vor der Stadt liegt das Kapuzinerkloster. In Italien wird Medardus in einem Kloster des gleichen Ordens aufgenommen, das nur wenige Stunden vor Rom liegt. Rom wird einerseits durch die Erwähnung der zahlreichen Pilgerstätten der Stadt, andererseits durch die Einbindung des Endpunktes Vatikan im topographischen, aber noch mehr im sozial-hierarchischen Sinne als Machinstitution Kirche weiterspezifiziert. Durch diese Konstellation erscheinen die zwei topographischen Felder einerseits als parallele Konstrukte, auf der symbolischen Ebene aber zum Teil als Gegensätze voneinander. Das Kapuzinerkloster in B. symbolisiert samt seiner Umgebung, insbesondere durch die Nähe des Zisterzienser Nonnenklosters die humane Geistlichkeit. Dieser Aspekt bleibt in dem Kapuzinerkloster vor Rom bewahrt, wird aber zugleich in Opposition gestellt zur Machtbesessenheit des Papstes und seiner Umgebung im Vatikan.

Unter den beiden Klosterkirchen der Kapuziner wird eine noch stärkere Beziehung etabliert durch das Original und die Kopie des von Francesco gemalten Altarbildes der heiligen Rosalia. Das ursprünglich fürs Kapuzinerkloster vor Rom gefertigte Bild befindet sich in Medardus' Stammkloster in B. Es vereinigt die Züge der heiligen Rosalia mit der heidnischen Venus. Durch die in der Genese des Bildes erfolgte Vereinigung der entgegengesetzten Weiblichkeitskonzepte werden Medardus' ambivalente Vorstellungen von Liebe geprägt. Nach seinen Freveltaten, nach ständiger Uminterpretation der Ereignisse, in denen mal das Schuldbewusstsein, mal die Überheblichkeit, die fixe Idee

---

<sup>219</sup> In diesem Sinne ist er mit Krespel vergleichbar, dessen skurilles Verhalten in starkem Kontrast zu der Konsequenz steht, mit der er sein Leben zu regieren, seine Tochter vor dem Tod zu retten versucht.

des Erwählseins dominiert, bewegt Medardus der Anblick der Kopie des Altarbildes im Kapuzinerkloster vor Rom zur lange anstehenden Beichte und Reue. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Prozess die Tatsache, dass der Kopie die verhängnisvolle ambivalente Ausstrahlung des Originals nicht eigen ist.

### 3.6.2. Raumtypologie

Orosz hat Hoffmanns literarische Erzählungen im Rahmen der Theorie der möglichen Welten untersucht und eine abstrakte Grundstruktur beschrieben, die seinen Erzählungen in verschiedenen Abwandlungen – in vollständiger oder eben nicht vollständiger Form – zugrunde liege. Sie stellt fest, dass den meisten Figuren je zwei mögliche Welten zugeordnet werden können. Diese stehen in Opposition zueinander und Vorstellungswelt und Wahrnehmung der jeweiligen Figur werden abwechselnd mal von dem einen mal von dem anderen Weltsegment dominiert. Die jeweiligen individuellen möglichen Welten der Figuren werden in übergeordnete mögliche Welten eingeordnet. Zugleich stellt sie fest, dass erzählte Orte und Räume bei Hoffmann sehr eng mit den Übergängen zwischen den möglichen Welten zusammenhängen, wobei Raum bei Hoffmann durch den Wahrnehmungsmodus des Individuums modalisiert werde. Dabei unterscheidet sie die Typen: Übergangsraum bzw. Raumüberschreitungen, mit Betonung der Grenzen; den Typ der Verwandlungsfähigen Räume, mit Schwerpunkt Verwandlung des Individuums im Traum, Exaltation usw. und die Räume mit symbolischer Bedeutung.<sup>220</sup> Allerdings werden diese Modalitäten des Raumes in meiner Arbeit, deren primäres Interesse nicht an der Illustration der bereits erstellten Kategorien, sondern an der Erfassung des Raumes in seinen zahlreichen Facetten in Hoffmanns *Elixieren* liegt, im Sinne eines terminologischen Inventars verwendet, mit deren Hilfe das untersuchte Phänomen sich beschreiben lässt. So wird z.B. die dritte Modalität, die der Räume mit symbolischer Bedeutung mit der topologischen Untersuchung verbunden, indem Elemente des Raumes zugleich auf ihre Symbolhaftigkeit hin befragt werden. Getrennt behandelt wird der Typ der verwandlungsfähigen Räume, indem die zahlreichen Träume und die explizit oder implizit als Visionen ausgewiesenen Szenen untersucht werden.

#### *Unterwegs – symbolbeladene Übergangsräume*

Betrachtet man Medardus' Weg, wie er vom einen Ort zum anderen gelangt, fällt auf, dass der Weg bis nach Rom immer wieder durch dichte Waldstellen führt, in denen ihm immer etwas Gräuliches passiert. Sein Weg aus dem Kloster ins Schloss führt aus dem übersichtlichen Tal über den Wald dorthin. So berichtet er von ihm:

Das Kloster unter mir im Tale [...]die Sonne [...] in flammender Glut hinter der Stadt [...]er blickt] herab auf tausend bunte Insekten, die sich schwirrend und summend erhoben [...] durch den

---

<sup>220</sup> Vgl. Orosz 2001, 119-129.

Wald [...] fort durch den Wald, den Berg herab [...] einen nähern, von der Heerstraße abweichenden Richtsteig mitten durchs Gebürge [führt sein Weg]. Schon war ich eine ziemliche Strecke einsam fortgewandert, als mir erst der Gedanke an die Unbekannte und an den phantastischen Plan, sie aufzusuchen wiederkam. (SW2/2, 56)

Die Natur, sogar der Wald erscheinen hier noch harmonisch. Erst als der Wunsch aufkommt, die Unbekannte aufzusuchen, wird „immer und immer beschwerlicher [...] der Weg“ (SW 2/2, 57), im „tiefsten Dickicht“ (SW 2/2, 58) landet Medardus aber dann, als er wieder von dem Elixier trinkt. Somit symbolisieren der Wald und seine dichtesten Stellen vor allem seine Triebhaftigkeit, aber auch den Einfluss des Bösen auf Medardus. Andererseits steht der Wald für seinen Identitätszerfall, da auch Viktorins erstes Auftauchen dort stattfindet und somit die oben bereits besprochene Ich-Spaltung an dieser Stelle ihren Anfang nimmt. Ebenfalls von symbolischer Bedeutung ist der jähe Abgrund, in den Viktorin stürzt und der jähe Abhang, der aus dem Wald direkt zum Schloss „im Thalgrunde“ (SW 2/2, 60) führt. Viktorins Sturz in den Abgrund ist wie eine Höllenfahrt, Medardus' Ankunft im Schloss, im Talgrunde, entspricht seinem moralischen Versinken. Die stärkste Ausprägung erfährt diese Waldsymbolik, als Medardus durch den Anblick seines zur Hinrichtung fahrenden Halbbruders direkt vor seiner anstehenden Hochzeit mit Aurelie dem Wahn verfällt, in wütendem Anfall die Braut töten will, flieht, Viktorin befreit und über die Mauer der Schlossanlage der Residenz in den Wald entflieht. Aus erschöpftem, unbewusstem Zustand erwacht, fällt ihn sein Doppelgänger an, springt ihm auf den Rücken. Er will ihn in einem nie zu enden scheinenden Kampf abschütteln, bis der ganzen Szene seine Ohnmacht ein Ende setzt<sup>221</sup>.

Dass der Wald nicht durchwegs der gleichen Symbolik mit der gleichen Intensität unterliegt zeigen zwei weitere Stellen. Zum einen eine harmlose Szene aus der frühesten Kindheit, die Medardus in idyllischer Umgebung am Kloster Heilige Linde verbracht hat. Die Heilige Linde ist eine Wallfahrtskirche, an die ein viereckiges Klostergebäude anschließt, das aber in Hoffmanns Erzählung keine Relevanz hat. Berichtet wird von Medardus nur über die Fresken und Gemälde in der Kirche, über die Reliquie der Linde und über die Umgebung, als idyllisch verklärte Natur.

Mit dem ersten Bewusstsein dämmern in mir die lieblichen Bilder von dem Kloster, und von der herrlichen Kirche in der Heiligen Linde, auf. Mich umrauscht noch der dunkle Wald – mich umduften noch die üppig aufgekeimten Gräser, die bunten Blumen, die meine Wiege waren. Keim

---

<sup>221</sup> Die durch unbewusste Zustände umrahmte unheimliche Szene ist eigentlich halluzinationsähnlich gestaltet, kann aber nicht eindeutig als solche ausgelegt werden, da Belcampos Bericht von Medardus' Auffinden direkt an diese Szene anzuknüpfen scheint und somit zumindest der Existenz des unheimlichen Doppelgängers eine hohe Wahrscheinlichkeit verleiht.

giftiges Tier, kein schädliches Insekt nistet in dem Heiligtum der Gebenedeiten; nicht das Summen einer Fliege, nicht das Zirpen des Heimchens unterbricht die heilige Stille, in der nur die frommen Gesänge der Priester erhalten, die mit den Pilgern goldene Rauchfässer schwingend, aus denen der Duft des Weihrauchopfers emporsteigt, in langen Zügen daherziehen. (SW 2/2, 16)

In dieser überpotenzierten Idylle des heiligen Geburtsortes werden mehrere Mittel aufgeboten, um der dem Kinde angeborenen Erblast des verbrecherischen Stammes ein entsprechendes Gegengewicht zu verschaffen, z.B. durch das Erscheinen des Stammvaters und den Besuch des Heiligen Josephs mit dem Jesuskind, in dessen Spielen sich immer das Kreuz formt. Auf dem Arm des alten Pilgers – des hl. Josephs – herumgetragen, hat sogar der Wald nichts Bedrohendes. Allein die schaulustigen, ungläubigen jungen Besucher der Kirche, die „aus dem Gebüsch“ (SW 2/2, 17) hervortreten, stören diese Idylle. Der an und für sich harmlose Zwischenfall führt allerdings dazu, dass der alte Pilger und der Knabe – der hl. Joseph und das Jesuskind – sich dem Knaben und seiner Mutter entziehen. Im psychoanalytischen Deutungsmuster<sup>222</sup> könnte man diese Szene in Anbetracht der übertriebenen Reaktion des Heiligen als den Ein- oder Ausbruch des Unbewussten, somit des Ungläubigen, der Gottesleugnung auslegen. Das Gebüsch markiert hier den Übergang von Wald und Wiese in der Nähe des Klosters und auf symbolischer Ebene – wie das spätere Naturbeschreibungen belegen – auch den von Bewusstem und Unbewusstem, Geistigem und Triebhaftem. Obwohl der Schauplatz also in nächster Umgebung der Kirche ist, bietet bereits diese kleinste Entfernung vom Sakralen Raum für das Profane.<sup>223</sup> Deshalb ist darauf zu schließen, dass der Wald nur dem gefährdeten Subjekt bedrohlich wird, indem er seinen Zustand spiegelt. Wie eben beschrieben, hat der Wald um Medardus' Geburtsort herum nichts Bedrohliches, wie er auch für den Forstjäger mit sehr festem Glauben als die einzig mögliche harmonische Umgebung und Lebenserhalt erscheint.

Aus dem Wald, aus der wilden Natur führt der Garten oder die Parkanlage als kultivierte Natur, oder künstlich nachgeahmte Natur ins Schloss, sowohl auf dem Lande, wie auch in der Residenz. In beiden Episoden ist dieser Übergangsort der Schauplatz, als Medardus von Nebenfiguren die nötigen Informationen erhält, mit Hilfe derer er sich der

---

<sup>222</sup> Erste Ansätze für eine solche lieferte Freud in seinem Aufsatz über *Das Unheimliche*, wo er in den dargestellten Abstufungen des Doppelgängertums Formen der „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“ wiederfindet (Freud 1982, 242-274, 257). Eine Fortführung des Freudschen psychoanalytischen Ansatzes findet man bei Harnischfeger (Harnischfeger 1990, 1-14) sowie bei Kremer (Kremer 2009, 144-160), während Hinderer den Roman im Kontext der psychologischen und Traumdiskurse untersucht, insbesondere durch Schuberts Arbeiten vertreten, die Hoffmann bekannt waren. (vgl. Hinderer 2005, 43-76). Allerdings wird in keiner der genannten Arbeiten Bezug genommen auf diese Szene.

<sup>223</sup> Zur Deutung der Stelle im Zusammenhang mit der Künstlerproblematik vgl. Liebrand 1996, 72-74.

neuen Situation durch die Annahme einer entsprechenden Identität anpassen, sich in die Familie bzw. Hofgesellschaft integrieren kann. Insbesondere die Offenheit und die freie Zugänglichkeit der Parkanlagen sind für ihre Funktion als Übergangsraum förderlich.

### *Imaginäre und mentale Räume*

Visionen kommen im Roman zwar seltener vor, zumindest werden sie nur selten explizit als solche benannt, denn es gibt zahlreiche Stellen, die auch als Wahnsinnshalluzination ausgelegt werden könnten, um so öfter werden aber Träume in die Erzählung eingebettet, die unterschiedlich gestaltet und von unterschiedlicher Funktion sein können. Die ersten Träume, die erwähnt werden, zeigen die ersten Stationen der Bewältigung der zugleich für Medardus traumatischen Erlebnisse, indem sie „die Begebenheiten im Schlosse“ (SW 2/2, 111) wiederholen. Sie bilden zugleich den Auftakt zu den zahlreichen Varianten der Wiederholung dieser Ereignisse, die mit Bezug zur Topologie des Textes später beschrieben werden. Träume werden bei Würzbach auch räumlich, als mentale Räume, verstanden.<sup>224</sup> Orosz betrachtet Träume bei Hoffmann als eine Modalität des Raumes und ordnet sie dem Typ der verwandlungsfähigen Räume zu. Solche „kommen immer und notwendigerweise in Abhängigkeit von der Raumwahrnehmung bestimmter ausgezeichneter Individuen der erzählten Geschichten (wiederum Künstler, poetische und/oder übersensible Gemüter, Wahnsinnige) zustande, die diese Verwandlung wie im Traum, in Exaltation, in einem quasi „anderen Zustand“ erleben“.<sup>225</sup> Ein Teil von Medardus‘ Träumen gehört in doppeltem Sinne zu dieser Kategorie, indem diese Träume mit dem Erwachen des Träumenden – in beiden Fällen Medardus – nicht aufhören, sondern der Trauminhalt so gut wie bruchlos in die fiktive Realität des Romans übergeht. Als er im Försterhaus aus dem Traum von dem gierig nach dem Elixier suchenden Mönch erwacht, erblickt er diesen tatsächlich in seinem Zimmer. Der Traum spiegelt somit nicht nur sein eigenes Ich, sondern leitet auch dessen manifeste Abspaltung in einer Figur ein, was ihn andererseits eben dem im Traum aufgeworfenem Problem entwendet und entfremdet. Ähnlich ergeht es ihm, als er im Kerker von dem alten Maler im Dominikanergewand träumt und seine eigene Vernehmung vor der Inquisition fürchtet. Auch in diesem Fall erblickt er, als er erwacht, die Traumgestalt in Person, die sich ihm aber zugleich als sein wohlwollender seelischer Begleiter offenbart.

---

<sup>224</sup> Vgl. Würzbach 2004, 58-62.

<sup>225</sup> Orosz 2001, 124.

Der Traum bekommt in Hoffmanns Erzählungen oftmals die Funktion Erkenntnisse implizit zu vermitteln. Bedeutsam aus dieser Sicht sind Medardus' Träume, nachdem er erfährt, Aurelie nicht getötet zu haben, und sie ihm im Traum als eine Art Schutzheilige erscheint. Die Abwandlung seines wiederkehrenden Traumes vom eigenen Märtyrertod, in dem er selber zum Heiligen verklärt würde, lehrt ihn in der Negation des Phantasmas dass er wieder der Sünde des Hochmuts verfallen war, diesmal dem Hochmut in religiösem Gewand. Denn diesmal stirbt er im Traum, statt von andächtigem Volk umringt auf Roms Straßen allein im Klostergarten. Im anschließenden Traum fließt aus seiner Wunde statt des Blutes nur eine durchsichtige Flüssigkeit und er klagt darüber, dass nur er selber nicht von Christus erlöst werde. Erst diese beiden Träume und nicht die Erscheinungen des Stammvaters vermögen ihn zu wahrer Reue und zur Rückkehr in sein Stammkloster zu bewegen.

Besonders oft wird von Medardus geträumt und halluziniert, als er im Kerker gefangen ist und nach seiner Beichte im Kapuzinerkloster. Außer dem alten Maler im Dominikanergewand erscheint ihm im Traum später, kurz vor seiner mit Aurelie anstehenden Hochzeit, seine Mutter zu ihrer Todesstunde. Sie will den Sohn stärken, den Verlockungen des Satans zu widerstehen. Ihre Erscheinung ist sowohl mit Anspielungen auf die Heilige Jungfrau wie auch mit der Verbildlichung von Medardus' Wunsch, als Heiliger verklärt zu werden, verbunden. Eine andere Funktion haben seine halluzinatorischen Visionen im Kerker. Die Vision des sich aus dem Boden erhebenden nackten Doppelgängers, in dessen Gesicht Medardus sich selbst erkennt, bildet einen der unheimlichen Höhepunkte des Romans. Der Kerker, „in einem der innersten Gefängnisse auf der Burg“ (Sw 2/2, 194), mit dem hoch angebrachten kleinen Fenster, das keine Aussicht ermöglicht, steht nicht nur für Medardus' Aufsichgestelltheit, sondern bildet auch den innersten Raum seiner Psyche ab, in die der Doppelgänger immer wieder einzudringen sucht.

### *Intermediale Schwellenüberschreitungen*

Einen besonderen Fall des Raumes bilden in den Elixieren die Bildelemente, von denen es nicht wenige gibt. Denn teilweise durch Bilder wird die Kontinuität der Geschichte des Geschlechtes erstellt. Das von Francesco, dem Stammvater des Geschlechts gemalte Porträt der heiligen Rosalia, in dem zum Teil unter Einfluss des Elixiers das Heiligenbild

mit dem der verführerischen Venus vereinigt wird, funktioniert insoweit als verwandlungsfähiger Raum, als dessen Original ins Leben tritt. Ebenso erhält später das lebensgroße Porträt von Medardus' Vater Franz/Francesco im blauen Kabinett von Aureliens Mutter die Funktion der Verwandlungsfähigkeit, indem dessen verlebendigt Bild in Aureliens Träumen und Phantasmen wiederkehrt und sie sogar lenken kann. Das Porträt bewirkt zugleich Aureliens magisch ausgelöste Liebe zu Medardus, mit der sie ihn in der Beichte ansteckt.

Im weiteren Zusammenhang übernehmen die Bilder des alten Malers in der Ausstellung in der Handelsstadt auch eine Erzählfunktion, in dem sie Bilder aus Medardus' Leben vergegenwärtigen, ebenso, wie die Schrift-Eintragungen der Chronik des Stammes von seinen skizzenhaften Bildern eingeleitet bzw. umrahmt sind. Somit bilden sie nicht nur aus räumlichem, sondern auch aus medialem Aspekt Übergangsräume.

### **3.7. Semantische Felder**

Im Folgenden soll beschrieben werden, welche Rückschlüsse die Beschreibung der topographischen Ebene des Romans auf die semantische Struktur des Textes ermöglicht und es soll zugleich geprüft werden, ob dadurch alle, durch die Beschreibung von Themenwahl, Motivik und Figuren etablierten semantischen Segmente abgedeckt werden. Die Grundlage für diese Folgerungen bilden die obigen detaillierten Beschreibungen der verschiedenen Aspekte der Geschichte. Der Aspekt des Raumes, auch in seiner direktesten Form, als jeweiliger Schauplatz der Handlung ist stets semantisch geladen, sowohl durch ihre Funktion – z.B. Kloster vs. Schloss und Residenz – als auch durch die Attribute der Figuren, durch die damit verbundenen Motive und Handlungssequenzen. Bei der Ableitung der semantischen Felder wird in erster Linie in polarisierten Dichotomien gedacht, bzw. Hyperonymen, welche in oppositionelle Hyponymen aufzuspalten sind. Eine weitere Aufgabe besteht in der Bestimmung und Beschreibung der Beziehung der so definierten semantischen Felder zueinander.

### 3.7.1. Klostergeistliches vs. Weltliches

In erster Annäherung kann man feststellen, dass die einzelnen Elemente des topographischen Systems in religiöse und weltliche geteilt werden können. Die Heilige Linde, das Zisterzienser Nonnenkloster, das Kapuzinerkloster in B. und das Kapuzinerkloster vor Rom und der Vatikan sind religiöse, sakrale Orte. Die weltlichen Elemente, also das Schloss des Barons von F., das Nachbarsdorf, die Handelsstadt, das Försterschloss und die Residenz sind weltliche Schauplätze, jedoch nicht in striktem Gegensatz zum religiösen Feld zu sehen. Im Schlosse des Barons setzt man große Hoffnung auf die Ankunft des Kapuzinermönchs, der Hermogen „kurieren“ sollte und die Familie pflegt auch in der Residenz – wie man das später aus Aurelies Brief an die Äbtissin erfahren kann – eine Kapuzinerkirche zu besuchen. Der fromme, aber zugleich aufgeklärte Förster und die Bewohner des Försterschlusses sind auch gläubig. Das bedeutet, dass prinzipiell in beiden Bereichen – wenn auch nicht von allen Figuren<sup>226</sup> – die Werte und Gebote der römisch-katholischen Konfession angestrebt werden. Den Leitunterschied zwischen den beiden Bereichen bilden die Frage der Priesterweihe und die des Sakraments der Ehe, bzw. des Keuschheitsgebotes. Nach der Priesterweihe oder Einkleidung zur Nonne gilt für die Klostergeistlichen Keuschheitsgebot und Eheverbot. Des Weiteren werden mit den Klostergeistlichen die Züge von Frömmigkeit, Enthaltbarkeit, Bescheidenheit und eventuell Weisheit verbunden. Zum Teil sind das Werte, die auch im semantischen Feld *Weltlich* als Tugenden hochgeschätzt werden, jedoch nicht verbindlich sind. In der weltlichen Sphäre kann auch all das Gegenteil davon vorkommen, es gehört aber eben zum Grundstein der Katholizität, dass Verstöße gegen die zehn Gebote durch Buße und Sühne wieder gutgemacht werden, also Sündige entschuldigt werden können – wie das im untersuchten Roman am Beispiel von Medardus‘ Vater Franz/Francesco demonstriert wird. Wiewohl in diesem Feld sich die Grenzen der zwei Teile durch Priesterweihe und Eheverbot deutlich abzeichnen, ist es gar nicht so einfach, die jeweilige Position der Figuren zu bestimmen. Im Kapitel 3.8.1. werden diese Schwierigkeiten an unterschiedlichen Beispielen demonstriert.

---

<sup>226</sup> Die einzige, ungetaufte Figur ist Euphemie. Es wäre jedoch voreilig, ihre Frevelwilligkeit auf diese Tatsache zurückzuführen, da sowohl Viktorin, als auch Medardus ihr auf diesem Gebiet eifrig nachkommen.

Die detaillierte Beschreibung der topographischen Elemente lässt in erster Annäherung auf die z.T. oppositionellen Bereiche *Geistlich* vs. *Weltlich* bzw. *Sakral* vs. *Profan* schließen. Wie das im Kapitel 2.2. *Themenwahl und Motivik* gezeigt wurde, dominieren in dem Roman zum Teil mit der christlich-religiösen vs. weltlichen Thematik verbunden das Motiv der Liebe und des Wahnsinns. Liebe wird auch als Gegensatz von platonischer Liebe und Verehrung vs. leidenschaftlicher Liebe erotisch-sexueller, sogar gewalttätiger Natur, z.B. in Form von Sexualexzessen, Vergewaltigung und Inzest dargestellt und zwar in zahlreichen Spielarten und Formen. Vorerst wird Liebe gesondert behandelt, es ist aber noch zu prüfen, ob sie als selbständig etabliertes semantisches Feld oder als Teilaspekt bereits etablierter semantischer Felder zu betrachten ist. Auf verschiedenen Ebenen, auf der Figurenebene, auf der Ebene des Erzählers bzw. fiktiven Herausgebers und auf der des Rezipienten wird auf einer reflexiven Metaebene ein weiteres Thema angeschnitten, das dichotomisch als *Rationales* vs. *Überrationales* aufgefasst werden kann. Das soll im Kapitel 3.7.4. umrissen werden.

### 3.7.2. *Leidenschaftliche vs. enthaltssame Liebe*

Wie oben beschrieben, bilden die Priesterweihe bzw. Einkleidung und das Keuschheitsgebot und Eheverbot die eindeutige Grundlage für die Trennung der semantischen Felder des Klostergeistlichen und des Weltlichen. Insbesondere an Medardus' Geschichte lässt sich der enge Zusammenhang von Liebesmotivik und geistlicher Bindung mitverfolgen. Sein Leben steht – wie oben bereits beschrieben – von Anfang an im Zeichen der Berufung zum Klostergeistlichen. Trotz der Prophezeiung des alten Pilgers wird Medardus von seiner Mutter die freie Wahl gelassen. Ausschlaggebend für seinen Entschluss ist jedoch nicht der innere Trieb zum religiösen Dienst, sondern sein Misserfolg bei dem weiblichen Geschlecht. Er fasst den Entschluss, sich einkleiden zu lassen, direkt nach seiner Blamage vor der Schwester des Konzertmeisters und während der Einkleidungszeremonie meint er mit Genugtuung Tränen in ihren Augen zu sehen. Die Einkleidung, der Entschluss zum Übertritt aus dem Feld des Weltlichen in das des Klostergeistlichen erfolgt also nicht oder nicht ausschließlich aus Berufung und tiefer Überzeugung, sondern zum Teil als Racheakt, indem er sich durch diese semantische

Raumbindung<sup>227</sup> der ihn beschämenden Frau endgültig entzieht.<sup>228</sup> Zum Teil als die Inversion dieser Szene ist seine heftige Reaktion auf die in der Beichte gestandene Liebe der fremden Frau zu deuten, der ihn dazu treibt, dem Kloster um jeden Preis, sogar um sein eigenes Seelenheils zu entkommen. Durch den Auftrag des Priors nach Rom zu wandern, kann Medardus das Kloster jedoch legal verlassen. Diese Legitimation lässt seinen heftigen Wunsch für eine Weile verdrängen, erst die Identifikation der fremden Frau mit Aurelie auf dem Schlosse des Barons von F. prägt ihn aus und versetzt Medardus infolge der begangenen Sünden – der ehebrecherischen sexuellen Beziehung mit Euphémie; infolge des Brechens des Keuschheitsgelübdes; des Doppelmordes an Euphémie und Hermogen und des Versuchs in Aurelies Zimmer zu dringen, um sie zu verführen – eindeutig über die Grenze des semantischen Feldes *Klostergeistlich*.

Wie das im Kapitel 2.3.4 gezeigt wurde, schwingt bereits in der vorpubertären Phase von Medardus der Äbtissin gegenüber in seiner Verehrung stets eine latente Erotik mit. Topographisch ist das an die Aufenthalte im Zisterzienser Nonnenkloster gebunden, semantisch zeigt sich bereits hier im Keim die sich nach der Beichte der Fremden entfaltende Tendenz der ambivalenten Semantisierung. Durch die Identifikationskette Fremde Frau: [heilige Rosalia] und Fremde Frau: [- heilige Rosalia]; [Aurelie] und später Aurelie: [Heilige] wird zum einen die stete Umdeutung der Figur und die von Medardus vorgenommene paradox-ambivalente Semantisierung des Motivs und der Beziehung deutlich. Er verehrt nach der Beichte der Fremden das Altarbild der heiligen Rosalia so übertrieben, dass es den Klosterbrüdern anstößig wird. Es ist darauf zu schließen, dass sie ihm in seinen Vorstellungen zugleich heilig und irdisch liebend und verlangend erscheint. Das bedeutet einerseits ihre Profanisierung, andererseits ist das die logische Ergänzung zu Medardus' Superbia, indem er sich so erhaben wähnt, der Liebe einer Heiligen würdig zu sein. In der späteren Vorstellung, Aurelie sei ihm zur Schutzheiligen geworden, erfolgt das Gleiche in spiegelartiger Umkehrung der Attribute, indem die früher tot bzw. getötet geglaubte Aurelie zur Heiligen verklärt wird. Tendenziell folgt sein Bezug zu Aurelie auch in der weltlichen Sphäre diesen Denkfiguren, indem er sie mal anbetet, mal seiner sexuellen Gier preisgeben will.

---

<sup>227</sup> Auch im Sinne von Renner als diachron raumkonstante Mengenzugehörigkeit. Vgl. Renner 1983, 44.

<sup>228</sup> Auf Zurückweisung oder Kritik reagiert Medardus immer wieder sehr heftig, entweder mit Hassgefühlen oder mit dem Wunsch, den Betroffenen zu beschämen oder sogar zu vernichten. Vgl. insbesondere seine Haltung der Äbtissin und der Fürstin gegenüber, wie das in den Kapiteln 2.3.3 und 2.3.4. beschrieben ist. Dieser Zug macht ihn zugleich Euphémie ähnlich mit dem Unterschied, dass sie nicht im Affekt, sondern kaltblütig vorkalkuliert straft, wie das Hermogens Schicksaal belegt.

Zum Teil hat auch Aurelie mit diesem ambivalenten Zug der Liebe zu kämpfen. Darüber berichtet sie auch in ihrem Brief an die Äbtissin, als sie über ihre Gefühle für Medardus auf dem Schlosse des Barons von F. und später in der Residenz über die für Leonard schreibt. Ähnlich wie bei Medardus geht es auch bei ihr um eine mehrgliedrige Semantisierungskette, dessen Anfänge bis in die Kindheit zurückreichen. Im Kindesalter wird Aurelie zufällig Augenzeuge der virtuellen Gespräche, die ihre Mutter mit dem lebensgroßen Porträt eines „fremden herrlichen Mann[es]“ (SW 2/2, 239) führt, den sie in der Phase der Pubertät in ihren Träumen mit Medardus identifiziert. Gleich beim ersten Anblick des Porträts verliert Hermogens Annahme, nämlich der Fremde auf dem Porträt: [Teufel] für Aurelie die Gültigkeit. Für sie heißt es erst Fremder: [schöner, herrlicher Mann im violetten Mantel], dann in ihren Träumen Fremder: [schöner, herrlicher Mann im Kapuzinerhabit = Medardus]. Auf dem Schlosse heißt es Medardus: [der Mönch, dem sie ihre Liebe beichtete] und Medardus: [Verführer], schließlich Medardus: [Mörder von Hermogen]. Auch in der Residenz ist sie vor die Aufgabe der richtigen Identifizierung und Semantisierung gestellt. Hier meint sie erst über den unter dem Pseudonym Leonard eingeführten Medardus [Leonard = Medardus]; Medardus: [Hermogens Mörder], nach dessen Freilassung Leonard: [- Medardus]; Medardus: [Hermogens Mörder] also sei Leonard unschuldig und ihrer Liebe würdig. Erst im Sterben erklärt sie Medardus, dass sowohl sie als auch Medardus ihre Gefühle grundsätzlich falsch deuteten. Sie meint, sie seien geboren, um „schwere Verbrechen [ihres] frevelichen Stammes zu sühnen“<sup>229</sup> (SW 2/2, 343f.) und beklagt sich selbst, „irdisches Glück“ in ihrer „verbrecherischen Liebe“ (SW 2/2, 343) erhofft zu haben und meint, dass sie ebenso wie Medardus „das himmlische [...] nur auf irdische Weise“ (SW 2/2, 344) hat deuten können. Damit wird im Erzählgeflecht das Motiv der Liebe in Abhängigkeit vom semantischen Feld *Klostergeistlich* vs. *Weltlich* gewertet. Die meisten Szenen irdischer Liebe spielen sowohl topographisch als auch semantisch in dem Feld *Weltlich*, wenn auch ihre Semantisierung, wie das oben gezeigt wurde, ambivalent bleibt und in Medardus' Fall nicht ganz unabhängig von seinem psychisch-psychotischem Zustand erfolgt.

---

<sup>229</sup> Damit wird eben das in der Geschichte der Vorfahren in vielfältiger Variation wiederkehrende Motiv sexueller Gewalt, Inzest und Mord gemeint, auf deren Behandlung in diesem Zusammenhang verzichtet wird, da die skizzenhaft wiedergegebenen Geschichten nur wenige Anhaltspunkte für die Analyse des untersuchten Aspekts liefern.

### 3.7.3. *Wahnsinn vs. Normalität*

Unter den topographischen Elementen sind die Stätten Teufelssitz, Turm des Försterschlosses, Irrenhaus in der Residenz, die Gefängniszelle im Innersten der Burg in der Residenz, die Stätten im Wald über der Grenze der Residenz und die Irrenanstalt der barmherzigen Brüder in Italien am engsten mit dem Motiv des Wahnsinns verbunden. Aber nur zwei davon, die zwei Irrenanstalten verweisen eindeutig auf das Motiv des Wahnsinns und nur sehr wenige Handlungssequenzen spielen in diesen Räumen, beziehungsweise werden diese nicht szenisch-dramatisch dargeboten, sondern lediglich in kurze zusammenfassende Analepsen gebannt. Etwas detailreicher ist Viktorins Verbannung in den Turm des Försterschlosses – auch als Vorstufe seiner Einlieferung in die Irrenanstalt in der Residenz – beschrieben. Richtige szenische Darbietung kommt jedoch nur dem Treffen von Medardus und Viktorin am Teufelssitz und im Wald, unweit der Grenze der Residenz zu, also der Schilderung des ‚zufälligen‘ Identitätstausches und des gewaltsamen Rücktausches der Identität. Letztere ist zugleich die Stelle, wo die Verrücktheit der beiden Figuren im pathologischen Sinne geschildert wird, indem sie als verwilderte, rasend kämpfende Figuren dargestellt werden. Medardus selber berichtet nur über seinen erbärmlichen Zustand in der Irrenanstalt in Italien, welcher durch den Wechsel von rasenden und katatonen Phasen gekennzeichnet war. An anderen Stellen berichtet er über Halluzinationen, Vernehmung von Stimmen usw. – z.B. nach seiner Freilassung aus dem Kerker bzw. unterwegs nach Hause von Aurelie<sup>230</sup> – deutet diese aber immer wieder als Symptome äußerster Erschöpfung bzw. einer rätselhaften Krankheit, ohne jemals sich selbst im Indikativ verrückt zu nennen. Demgegenüber bezeichnet er seinen Doppelgänger Viktorin öfters als Verrückten. Somit wird er ihm zugleich zur Figur, in der sein eigener psychotischer Zustand beschrieben wird, ohne ihn jedoch bewusst auf sich selbst zu beziehen.

Im Vergleich zur Frequenz des Wahnsinnsmotivs werden ihm auf der topographischen Ebene relativ wenige Elemente eindeutig zugeordnet. Anfang und Ende von Medardus‘ Geschichte – erstes deutliches Zeichen von einem wahnsinnsähnlichen Anfall nach der Abweisung seiner Liebeswerbung von der Schwester des Konzertmeisters bzw. das Vernehmen von Viktorins Kichern und Liedchen bei Medardus‘ Agonie – zeugen zum einen davon, dass das Motiv sein ganzes Leben durchzieht, zeigen zum

---

<sup>230</sup> Vgl. SW 2/2, 222 und 227 f.

anderen an, das sein Erscheinen weder dem semantischen Feld des Klostergeistlichen noch dem des Weltlichen ausschließlich zugeordnet werden kann. Es gibt zwar gewisse Verbindungen, da es sich zum Teil um religiösen Wahn handelt, das Motiv steht aber zugleich mit der Liebe und Sexualität im engen Zusammenhang.

#### 3.7.4. Exkurs: Rationales vs. Überrationales

Bei bestimmten Erscheinungen, wie z.B. des Doppelgängers Eindringen in Medardus' Kerkerzelle in der Residenz; bei der leitmotivischen Erscheinung des Elixiers, dessen Echtheit und Wirksamkeit immer wieder in Frage gestellt wird; bei den verhängnisvollen Porträts der heiligen Rosalia und des Franz/Francesco usw. werden mehrere Erklärungsmöglichkeiten generiert.

Wie das oben gezeigt wurde<sup>231</sup>, kann die Kerkerszene auch als die unkommentierte Schilderung des über Medardus überhand nehmenden Wahnsinns gedeutet werden, der Textzusammenhang lässt aber durch die Einführung eines überrationalen bzw. übernatürlichen oder magnetischen Bedeutungsfeldes auch andere Erklärungen zu. Besonders deutlich wird das an dem Anfang von Medardus' und Aurelies Beziehung. Persönlich trifft Medardus Aurelie erst auf dem Schlosse des Barons von F. am Abend seiner Ankunft. Beide haben dennoch eine Erinnerung an ein früheres Treffen, das der Textzusammenhang bei aufmerksamer Lektüre jedoch negiert. Es handelt sich dabei um die ominöse Beichtszene, über welche Medardus und Aurelie am Ende des ersten Abschnittes, bzw. in ihrem an die Äbtissin geschriebenen Brief berichten. Während Medardus die verschleierte unbekannte Frau erst mit dem Rosaliabildnis des Seitenaltars vergleicht und nachträglich auf dem Schlosse mit Aurelie identifiziert, berichtet Aurelie darüber, dass sie entsprechend dem Vorschlag des in ihren Träumen erschienenen Kapuzinermönchs die Klosterkirche in der Residenz aufsuchte und in dem Priester im Beichtstuhl für einige Augenblicke Medardus zu erkennen glaubte.

»Du selbst, du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe.« Das waren die letzten Worte, die ich zu sprechen vermochte, aber nun floß lindernder Trost der Kirche, wie des Himmels Balsam, von den Lippen des Mönchs, der mir plötzlich nicht mehr Medardus schien. (SW 2/2, 243f., Hervorhebung von T.P.)

---

<sup>231</sup> Ausführlich beschrieben im Kapitel 2.3.1. bei der Behandlung vom Doppelgängerbezug zwischen Medardus und Viktorin

Bezeichnenderweise folgt in Aurelies Fall direkt darauf Sinnesschwund, was bei Hoffmann öfters vorkommt, bei Figuren, die Opfer magnetischer Beeinflussung gewesen sind. Andererseits beschreibt Medardus den Anfang dieser Szene mit den Worten „als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach“ (SW 2/2, 51. Hervorhebung T.P.), während sein Zustand nach getaner Beichte dem von Aurelie gleicht: indem er „wie erstarrt, bewußtlos im Beichtstuhle sitzen blieb.“ (SW 2/2, 51.) Die Tatsache darf auch nicht vernachlässigt werden, dass diese Beichtszene im Falle beider Figuren eng mit der medialen Repräsentation des bzw. der Anderen zusammenhängt. In Medardus' Fall ist das das Altarbild des Rosaliaaltars, über welches in den Aufzeichnungen des alten Malers behauptet wird, Heidnisches und Heiliges in der Darstellung vereinigt zu haben und bei dessen Entstehung auch der Einfluss des Teufelelixieres nahegelegt wird. Das Bild wird nämlich erst nach dem Genuss von altem Syrakuser vollendet und gestaltet sich dem Vorhaben des Alten Malers zum Trotz, doch nicht als keusche Rosalia-Darstellung, sondern als üppiges Venusbild.<sup>232</sup>

Solche Erscheinungen sind in Hoffmanns literarischem Werk regelmäßig anzutreffen. Das Ambivalente des Phänomens auf der Ebene der Geschichte wird auf der der Erzählung oftmals durch konjunktivische Formulierungen hervorgehoben, sie können aber – wie das im Kapitel 2.3.1. an der Doppelgängerszene im Kerker gezeigt wurde – auch unmarkiert und unkommentiert auftreten. Durch letztere wird die durch die mehrfache Deutbarkeit der Ereignisse ausgelöste Unsicherheit beim Rezipienten gesteigert.

In der Forschung hat sich Orosz am ausführlichsten mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Sie erachtet das gleichzeitige Bestehen von oppositionellen Erklärungskonzepten und die daraus resultierende Ambivalenz für den Grundzug von Hoffmanns literarischen Erzählungen. In ihrer Abhandlung über Hoffmanns Erzählstrukturen und Erzählstrategien geht sie davon aus, dass allen seinen Erzählungen – den märchenhaften ebenso, wie den weiteren – eine ähnliche abstrakte semantische Grundstruktur zugrunde liege. Demnach können Hoffmanns Erzählungen meistens in zwei einander entgegengesetzte, miteinander konkurrierende fiktive Weltsegmente eingeordnet werden: „einerseits in eine bürgerliche, rational deutbare Welt, in der sowohl die Persönlichkeit als auch die Erscheinungen der Welt ihre festen Konturen und Grenzen

---

<sup>232</sup> Vgl. SW 2/2, 281 ff. Mit der Szene habe ich mich in Paksy 2011. ausführlich auseinandergesetzt, vgl. besonders S. 74-77.

haben, andererseits in eine nicht-rationale, nicht-bürgerliche (künstlerische, okkulte, wunderbare, phantastische) Welt, in der die Konturen und Grenzen der Persönlichkeit und der Erscheinungen der Welt beweglich, verschiebbar und sogar aufhebbar sind.“<sup>233</sup> Die Figuren gehören meist zwei oder mehreren Weltsegmenten an, wobei mal das eine, mal das andere dominiert. In Orosz‘ Konzept wird die Beschreibung der Grundstruktur der Hoffmann‘schen Erzählungen ebenso wie die Raumtypologie an die Wahrnehmung, bzw. Selbst- und Weltinterpretation der Figuren geknüpft. Die aus der Sicht des Rezipienten besonders spannenden Momente der Erzählung, wo die Individuen der verschiedenen Weltsegmente in die Welt des anderen Individuums dringen, markieren in diesem Konzept die Kompatibilität und Zugänglichkeit der individuellen möglichen Welten.

Orosz macht auch auf einen besonderen Figurentyp aufmerksam, welcher beiden Welten angehört und im schwankenden Welt- und Selbstinterpretationsprozess der zentral gestellten Figur – die meist über ein kindlich-poetisches Gemüt verfügt – als Katalysator gilt<sup>234</sup>. Diese Katalysatorfunktion wird in den *Elixieren* auf der Ebene der Rahmenerzählung für Medardus einerseits durch die – aus Medardus‘ Perspektive – zweideutige Figur des alten Malers, andererseits durch die Reliquie des Elixiers, also auf die motivische Ebene verschoben wirksam. Im Unterschied zu den Nachtstücken *Der Sandmann* und *Ignaz Denner* oder zum Fanatsiestück *Abenteuer der Silvesternacht*, gibt es in den *Elixieren* keine teuflische Verführerfigur, die beiden Weltsegmenten angehört und durch ihre doppelte Identität die Figur verwirrt, beziehungsweise dazu zwingt, mal an das eine, mal an das andere Erklärungskonzept zu glauben. Die Gestalt des alten Malers erfüllt jedoch in den *Elixieren* eine ähnliche Funktion, obwohl sie keine mit Coppélius-Coppola, Trabacchio oder Dapertutto vergleichbare Figur darstellt. Der alte Maler erscheint mehrmals in Medardus‘ Leben, der seine Identität immer wieder uminterpretiert. Erst kommt er ihm wie eine gütige Vatergestalt vor, der ihm in der Heiligen Linde die Fresken der Heiligen auslegt. Am Tage des heiligen Antonius erscheint er in der Kirche, als Medardus die Legende des Elixiers als eine Allegorie auslegen will. Vom stieren Blick der lebendig toten Augen erschreckt, schreit ihn Medardus als den Versucher aus. Als Medardus sich in die Reliquienkammer schleicht, um das Elixier zu kosten, wird er erst durch das im Schnitzwerk des Kästchens erscheinende Gesicht des alten Malers von seinem Vorhaben abgehalten. In der

---

<sup>233</sup> Orosz 2001, 99.

<sup>234</sup> Vgl. Orosz 2001, 111-119.

Handelsstadt versucht der alte Maler Medardus zur Reue zu bewegen, zuerst durch die Ausstellung der Bilder, die dessen Leben darstellen, dann auch, indem er das Gespräch auf die Ereignisse auf dem Schlosse des Barons von F. lenkt und Medardus den Täter nennt. An der Deutung der oftmals rätselhaft erscheinenden Gestalt als Versucher hält Medardus bis zu seiner Erscheinung in seiner Gefängniszelle in der Residenz fest, wo der Maler ihm milde und tröstend vorkommt. Die Grundlage der veränderten Haltung des Malers Medardus gegenüber ist wohl die Annahme, dass er den nächsten Tag hingerichtet wird. Obwohl dies nicht geschieht, erscheint ihm der Maler nicht mehr als warnende, mahnende Gestalt, sondern nur noch als tröstender Begleiter, erstens als Aurelie ermordet wird und zweitens, als Medardus' Agonie beginnt.

Die Grundlage der verschiedenen Deutungen der Gestalt bildet eigentlich sein innerhalb der Fiktion besonderer ontologischer Status. Er ist weder lebendig noch tot, erhebt sich – laut seiner Einträge in die Familienchronik auf den Pergamentblättern – im Laufe der Zeit über das Irdische, so dass er das Innerste seiner Nachkommen zu durchschauen vermag. Manchmal erscheint er auf ganz irdische Weise, sich zu den anderen gesellend oder ganz unerklärlich, im verschlossenen Raum, wie zum Beispiel in der Schlosskapelle der Residenz bei der geplanten Hochzeit von Franz und der Prinzessin – späteren Äbtissin –, oder auch in Medardus' verschlossenem Kerker. Sein weder-noch-Bezug zum Irdischen und Überirdischen verleiht ihm besondere, mit dem rationalen Deutungskonzept der irdischen Welt unvereinbare Eigenschaften, die die Quelle der von der Figur ausgehenden Ambivalenz bilden.

Auf der motivischen Ebene ist das Elixier des Teufels, die kostbarste Reliquie des Klosters das, was je nachdem, ob rationale oder übrationale Deutungsmuster in Medardus' Vorstellungen dominieren, anders gedeutet wird. Als Medardus die Übersicht über die Reliquienkammer übertragen wird, weist ihn Bruder Cyrillus in die Geschichte der einzelnen Reliquien ein. Medardus meint etwas skeptisch, dass es von den einzelnen Reliquien in den verschiedenen Klöstern und Kirchen so viele erhalten seien, dass unmöglich alle echt sein könnten. Der Bruder erklärt ihm, dass er und der Prior der Ansicht sind, dass es eigentlich unwichtig sei, ob die Reliquie echt sei, da es vielmehr darauf ankomme, dass man seinen Sinn ganz fest darauf richte, damit er seine Wirkung ausüben könne. Damit gibt der alte Mönch eigentlich eine rationale Erklärung für die Wirksamkeit dieser Gegenstände. Das bedeutet aber nicht, dass es keine echten Reliquien geben würde. So beteuert er im nächsten Schritt über das Elixier des heiligen Antonius,

dass in diesem Falle die Dokumente tatsächlich belegten, dass die Flasche aus dem Nachlass des vom Teufel mehrfach versuchten Antonius stamme, und weist auch auf die unangenehme, betörende Wirkung des Elixiers hin, die er selber bereits bei der Berührung des Kästchens spüre, in dem es aufbewahrt wird. Mit dieser Geschichte beteuert Cyrillus zwar eben die Existenz rational nicht erklärbarer Phänomene, es gibt aber keinen eindeutigen Beweis für diese Erscheinungen. Denn, dass die Flasche unter den Sachen des heiligen Antonius gefunden wurde, bürgt noch nicht dafür, dass darin tatsächlich das Elixier enthalten sei, und kein Wein, wie das der Graf und sein Hofmeister meinen, als sie das Kloster besuchen und sich die Reliquienkammer zeigen lassen. Ihre Keckheit geht sogar so weit, dass sie die Flasche öffnen und das Getränk kosten. Der angenehme Duft scheint schließlich das Getränk empirisch als guten Wein auszuweisen. Somit bleibt es eine Glaubens- und Deutungsfrage, was in der Flasche steckt. Dadurch wird in Medardus – und auch im Rezipienten – die von Jentsch beschriebene intellektuelle Unsicherheit<sup>235</sup> erzeugt, die die psychologische Grundlage seiner schwankenden Interpretation der Ereignisse und seines Selbst bildet<sup>236</sup>.

In der Episode im Försterschloss wird das Elixier von dem wahnsinnigen Doppelgänger ausgetrunken, die leere Flasche wirft Medardus weg als Zeichen seiner Abkehr vom Frevelhaften. Aber auch weiterhin bleibt die Katalysatorfunktion auf der motivischen Ebene erhalten, denn am Ende der Schlossepisode wurde bereits das vom Vater geerbte Messer als verhängnisvolle Mordwaffe eingeführt. Die von diesem Motiv ausgehende Ambivalenz wird auch dadurch gesteigert, dass das Messer auf rätselhafte Weise mal bei Medardus, mal bei Viktorin zu sein scheint. Im Lektüreprozess lässt sich erst nachträglich rekonstruieren, dass es das Messer, welches ganz bis zum Ende des Romans, bis zu Aurelies Ermordung seine Bedeutung behält, mindestens in zwei Exemplaren gibt. Es wird nämlich etwa zeitgleich bei Medardus und Viktorin gesichtet. Aus der Erzählung des Försters erfahren wir, dass der wahnsinnige Mönch – der später als Viktorin identifiziert werden kann – eines Nachts aus dem Turm ausbrach und die Töchter des Försters bedrängte. Als er vom Förster und Franz aufgehalten wurde, fiel er

---

<sup>235</sup> Vgl. Kapitel 1.2.2.

<sup>236</sup> Hoffmann verwendet hier in leicht abgewandelter Weise eigentlich das gleiche Verfahren, wie in dem *Sandmann*: er lässt zwei konkurrierende Erklärungskonzepte aufeinanderprallen und generiert dadurch einen unendlichen Deutungs- und Umdeutungsprozess. An der daraus entspringenden ‚intellektuellen Unsicherheit‘ – im Sinne von Jentsch – gehen die Figur Nathanael ebenso wie Medardus und Viktorin zugrunde.

den Förster mit einem blinkenden Messer an.<sup>237</sup> Es gibt zwar keine genauen Zeitangaben, welche die Parallelität der Szene mit Medardus' Angriff auf Aurelie und Hermogen eindeutig bestätigen würden, sie lässt sich aber aufgrund der Telepathie ähnlichen, besonderen Verbindung von Medardus und Viktorin annehmen, welche auch von Pater Leonardus behauptet wird.<sup>238</sup> Durch die Verdoppelung dieses Requisites wird jedoch die von den Parallelitäten von Requisiten, Figuren und Handlungssequenzen ausgehende Ambivalenz keinesfalls gemildert. Somit lässt sich feststellen, dass die von Orosz auf der Figurenebene beschriebene Katalysatorfunktion in den *Elixieren* auf die motivische Ebene verlegt und von zwei, einander allmählich ablösenden Motiven, dem des Elixiers und des Messers, ausgeübt wird.

---

<sup>237</sup> Vgl. SW 2/2, 132-139.

<sup>238</sup> Vgl. SW 2/2, 331.

### 3.8. Topologische Aspekte

Während Topographie auf die Ebene der Geschichte einer literarischen Erzählung bezogen in erster Linie die dargestellte Welt und deren Räumlichkeit bedeutet, steht der Begriff der Topologie für die raumähnlichen Beziehungen unter den verschiedenen Elementen des Textes, welche sich als Linie, Punkt, Kreis, Kontinuität und Diskontinuität, Verbundenheit, Abgegrenztheit und Offenheit usw. beschreiben lassen. Die topographischen Elemente des Textes weisen zugleich topologische Merkmale auf. Insbesondere die Untersuchung des topologischen Merkmals Grenze auf der Ebene der Topographie ist im Rahmen dieser Arbeit von großer Bedeutung, um der Frage nach den Parallelitäten von topographischen und topologischen Grenzen, also den Grenzen auf der topographischen und auf der semantischen Ebene gedacht, nachgehen zu können. Der andere Leitpunkt ist in diesem Zusammenhang die Beschreibung der topologischen Formationen die sich in den Bewegungen der Figuren abzeichnen, sowohl auf die topographische Ebene der Geschichte als auch auf die semantische Ebene des Textes bezogen. Diesen kommt auch im Sinne von Lotman eine semantische Modellierungsfunktion zu, deshalb können diese Formationen insbesondere durch die Gegenüberstellung von Linie und Kreis zum Verständnis der Entwicklung der jeweiligen Figuren beitragen.

#### 3.8.1. *Topographische vs. semantische Grenze*

Im Folgenden sollen die Raumsegmente des Textes zuerst auf die topographischen Grenzen hin untersucht werden. Das heißt, als topologische Leitunterscheidung werden die Raumsegmente aufgrund der Merkmale Abgegrenztheit/Zugänglichkeit/Geschlossenheit vs. Nicht-Abgegrenztheit/Unzugänglichkeit/Offenheit betrachtet. Es muss bei der Untersuchung mitbeachtet werden, dass z.B. die Zugänglichkeit der einzelnen Raumsegmente kein absolutes Merkmal ist, sondern für die einzelnen Figuren auf das jeweilige Raumsegment bezogen aus diesem Aspekt – zum Teil situationsbedingt – andere Regeln gelten. Physikalische Raumgrenzen markieren also oftmals, aber nicht immer zugleich semantische Grenzen. Von den oben skizzierten semantischen Feldern ist in dem Feld *Klostergeistlich vs. Weltlich* die Verbindung zum topographischen Raum durch die

Unterscheidung von sakralen und profanen Räumen am engsten. Deshalb sollen erst in diesem Feld Parallelitäten und Gegenläufigkeiten, bzw. verschiedene Variationen der jeweiligen Bezüge von topographischer und semantischer Grenze gezeigt werden.

Im Bereich der kirchlichen bzw. sakralen Räume ist topographisch eine wiederkehrende Raumstruktur zu bemerken. Das Kloster Heilige Linde, das Zisterzienser Nonnenkloster, das Kapuzinerkloster in B. und das Kapuzinerkloster vor Rom haben jeweils ein Klostergebäude, an das die Klosterkirche anschließt. Neben dem Gebäudekomplex befindet sich oftmals ein Garten (Kapuzinerkloster in B., Zisterzienser Nonnenkloster) oder eine Wiese. Der Zugang in diese drei großen Raumeinheiten ist unterschiedlich geregelt. Das Klostergebäude selbst wird prinzipiell nur von den Ordensbrüdern betreten, das ist der ihnen zugewiesene Lebens- und Wohnort nach ihrer Einkleidung. Die Einkleidung der Schwestern und Brüder ist zugleich ein ritueller Akt, wodurch der Übertritt aus dem semantischen Feld des Weltlichen in die des Klostergeistlichen begleitet wird. Durch diesen Akt wird zugleich die Unüberschreitbarkeit dieser Grenze markiert, indem den Schwestern und Brüdern für das weitere Leben topographisch das Kloster als primärer Wohn- und Aufenthaltsort zugewiesen wird. Diesen können sie nur unter bestimmten Umständen verlassen, z.B. in karitativen oder Missionsaufträgen oder unterwegs zu einem anderen Kloster. Das zeigt zugleich an, dass die Einkleidung auf der topographischen Ebene eine mehrheitlich, aber nicht absolut verbindliche Raumbindung erstellt, während dadurch auf der semantischen Ebene eine absolute Raumbindung entsteht, die betroffenen Figuren können dieses semantische Feld nicht mehr verlassen. Es ist ihnen zwar erlaubt die topographische Grenze des Klosters aus verschiedenen Gründen zu passieren, die Regeln und Normen der Geistlichen sind aber für sie auch außerhalb des Klosters verbindlich. Die Einkleidung markiert also einen stark geregelten, einmaligen Grenzübertritt aus dem semantischen Feld des Weltlichen in das des Geistlichen, der mit dem passieren einer topographischen Grenze einhergeht.

Eine andere Formation ergibt sich dadurch, dass das Kloster unter Umständen auch von eingeladenen weltlichen Gästen betreten werden darf. Auf diese Weise wird hier als Gast der Äbtissin Medardus – damals noch Franz – mit seiner Mutter in seiner Kindheit im hohen, gewölbten Zimmer der Äbtissin empfangen. An hohen Festtagen, wie z.B. am Bernardustag oder am Tag von Aurelies Einkleidung verweilen der Bischof, der Prior Leonardus und Medardus' Ordensbrüder ebenfalls als Gäste der Zisterzienser Nonnen in

dem Kloster. Sehr ähnlich ist aus dieser Sicht das Kapuzinerkloster in B., wo den weltlichen Gönnern an den Tagen des gemeinsamen Abendmahles vorübergehend der Eintritt in das Kloster, bzw. in den dafür vorgesehenen spezifischen Raum, ins Refektorium gewährt wird. In diesen Situationen wird durch die Überschreitung der topographischen Grenze des Klosters keine semantische Grenze verletzt, das bedeutet lediglich eine kurzweilige Verschiebung innerhalb des gleichen semantischen Feldes, soweit die Figuren nicht gegen die Regeln und Normen des Ordens und der Kirche verstoßen. In diesem Sinne wird also die Zugänglichkeit bzw. eremitische Abgeschlossenheit des Klosters relativiert.

Ebenfalls im Schnittpunkt weltlicher und sakraler Semantisierung stehen die an die sakralen Gebäudekomplexe anschließenden Räume im Freien, wie zB. die Wiese. Die Wiese neben der Heiligen Linde sowie die vor dem Zisterzienser Nonnenkloster ist jedem zugänglich, sie wird aber vorwiegend von Gläubigen besucht. Bei der Heiligen Linde ist das nicht nur der Treffpunkt von Medardus, seiner Mutter und dem – später von Medardus als der heilige Joseph identifizierten – alten Pilger, sondern auch die frechen Jünglinge erscheinen hier<sup>239</sup>. Auf der Wiese vor dem Zisterzienser Nonnenkloster lagert an den großen kirchlichen Festtagen großes Volk, dessen Verhalten geistlicher Andacht und frohes Volksfest abwechselnd bestimmen. Es heißt:

Schon den Tag vorher strömten aus der benachbarten Stadt, so wie aus der ganzen umliegenden Gegend, eine Menge Menschen herbei und lagerten sich auf der großen blumigten Wiese, die sich an das Kloster schloß, so daß das frohe Getümmel, Tag und Nacht nicht aufhörte. [...] Lustiger Gesang, fromme Lieder, die inbrünstigen Seufzer der Büssenden, das Gelächter der Fröhlichen, Klagen, Jauchzen, Jubel, Scherze, Gebet erfüllen wie in wunderbarem betäubendem Konzert die Lüfte! – Aber, so wie die Glocke des Klosters anschlägt, verhallt das Getöse plötzlich – so weit das Auge nur reicht, ist alles in dichte Reihen gedrängt auf die Knie gesunken, und nur das dumpfe Murmeln des Gebets unterbricht die heilige Stille. Der letzte Schlag der Glocke tönt aus, die bunte Menge strömt wieder durch einander, und aufs neue erschallt der nur Minuten lang unterbrochene Jubel. (SW 2/2, 21f.)

Das bedeutet, dass diese Raumsegmente aufgrund ihrer Nähe aber zugleich ihrer gewissen Entfernung zum Kloster und zur Kirche mal als Ausweitung des sakralen Raumes, mal als weltliches Raumsegment gelten. Die Grenze der beiden Bereiche wird in diesem Fall also topographisch nur durch die Nähe zum Kloster angedeutet, aber nicht eindeutig bestimmt. Das erfolgt durch ein lautliches Signal, durch das Schlagen der Glocke nämlich, d.h., erst dieses Signal verfügt über die performative Potenz, den weltlichen Raum für eine gewisse Zeit in einen geistlichen umzuwandeln.

---

<sup>239</sup> Eine auf die Kunstproblematik bezogene Auslegung der Stelle bietet Liebrand 1996, 71 ff.

Innerhalb der Klostergebäude gibt es Raumsegmente, deren Zugänglichkeit besonderer Regelung unterliegt. Im Kapuzinerkloster vor B. und in dem vor Rom bekommt das Totengewölbe jeweils die Funktion der Abgrenzung einzelner Figuren von den Klosterbrüdern. Nach der Beichte seiner Frevel wird Medardus das Totengewölbe des Kapuzinerklosters vor Rom als der Ort der strengsten Buße zugewiesen. In dieser Phase darf er diesen Raum nicht verlassen, was zugleich seine Aussperrung aus dem Kreise der Ordensbrüder versinnbildlicht. Mit dieser topographischen Raumbindung wird also zugleich eine semantische etabliert, die gilt, bis Medardus die ihm auferlegten strengsten Bußübungen ausführt und dadurch seine Seele von den begangenen Sünden entsprechend geläutert wird. Im Kapuzinerkloster vor B. wird sein Doppelgänger, der verrückte Viktorin ins Totengewölbe getragen, als er im Sterben zu liegen scheint. Ebenso wie Medardus im Kapuzinerkloster vor Rom durch die strenge Buße, bekennt sich hier auch Viktorin zu seiner wahren Identität. Während die beiden in der vorausgehenden Zeit wechselhaft die Identität voneinander annehmen, markieren diese, auf allen Ebenen – auf topographischer, Figuren- und Motivebene – als gegenseitige Spiegelung angelegten Szenen zugleich die komplexe Beziehung der beiden Doppelgängerfiguren.

Ein weiteres Raumsegment, das besonderer Regelung bzw. Kontrolle unterliegt, ist die Reliquienkammer des Kapuzinerklosters vor B.

Da befanden sich allerlei Knochen von Heiligen, Späne aus dem Kreuze des Erlösers und andere Heiligtümer, die in saubern Glasschränken aufbewahrt, und an gewissen Tagen dem Volk zur Erbauung ausgestellt wurden. (SW 2/2, 32)

Die Übergabe der Übersicht über die Kammer sichert Medardus Zugang zu diesem Raum. Seine Einweisung durch Bruder Cyrillus in die Aufsicht und Geschichte der Reliquien und der Dokumente legitimiert seinen Eintritt in diesen Raum. Soweit sich Medardus an seine Empfehlungen hält, passiert keine ereignishaft Grenzüberschreitung in Lotman'schem Sinne. Eine ähnliche erfolgt erst mit dem formal zwar geregelten Besuch des Grafen und seines Hofmeisters, denn diese betrachten die Reliquien nicht zu ihrer Erbauung, sondern ziemlich zynisch. Sie öffnen sogar die Flasche und kosten das Getränk, wodurch die diesem Raumsegment und den Reliquien zugeordnete Semantik des Heiligen ins Profane gekehrt wird. Diese semantische Grenzüberschreitung ist aber immer noch relativ. Aus der Sicht des Grafen und seines Hofmeisters, die offensichtlich kein Gefühl für das Sakrale haben, bedeutet das eben keine semantische Grenzüberschreitung, vielmehr werden sie dadurch in ihrer Zugehörigkeit zum

semantischen Raum des Profanen bestätigt. Im Gegensatz zu den Besuchen der weltlichen Gönner des Klosters geht diesmal das Passieren der Grenze auf der topographischen Ebene mit der Verletzung der semantischen Grenze einher. Der Graf dringt also aus dem semantischen Feld der Ungläubigkeit in das der frommen Religiosität ein und erschüttert durch seine Tat Medardus' Glauben. Als Medardus das Elixier später selber kostet und stiehlt, verletzt er nicht nur eine topographische, sondern zugleich eine semantische Grenze, verlässt aber noch nicht den ihm zugewiesenen semantischen Raum. Vielmehr tänzelt er eine Zeit lang an der Grenze herum. Er strebt nach Erfolg und Anerkennung als talentierter Kanzelredner und merkt nicht, welchen Kontrast seine Bestrebungen – Hochmut, Erfolgssucht und Effekthascherei – zum semantischen Feld des Geistlichen und Heiligen bilden. In dieser Phase hat er also bereits ein Ziel, das mit der Semantik wahrer Religiosität nicht vereinbar ist.

Das bedeutet zugleich, dass der Vorgang der allmählichen Überschreitung der semantischen Grenze viel früher ansetzt, als es zur topographischen Grenzüberschreitung kommt. An diesem Punkt der Erzählung ist er keinesfalls in vollem Einklang mit dem semantischen Feld, dem er als Klostergeistlicher zugeordnet wurde. Nach der Phase der vollen Zufriedenheit ist in ihm erst der Ehrgeiz aufgrund seines Rednertalents erwacht, der sich später zur Superbia entfaltet. Die Vorstellung, er sei ein auf Erden wandelnder Heiliger, ist mit den religiösen Werten nicht zu vereinen. Lotman selber bedient sich nicht der Vorstellung von Zentrum und Peripherie, sondern denkt in mehreren Ereignissen im Laufe der Erzählung, welche sich hierarchisch ordnen lassen. Durch solche, hierarchisch niedrigeren Ereignisse wird Medardus' Figur innerhalb des ihm zugewiesenen semantischen Raumes verschoben, indem er sich vom Zentrum Richtung Peripherie bewegt. An und für sich ist das ein zweidimensionales räumliches Modell. Medardus' Vorstellung wird jedoch von einem dreidimensionalen Modell geprägt. Statt seine Entfernung vom Zentrum zu reflektieren, deutet er seinen Standpunkt immer wieder als einen erhöhten. Insbesondere in den Phasen der Superbia, nicht umsonst auch eben als „Überheblichkeit“ bezeichnet, missdeutet er seine Position als eine potenziert zentrale, welche das Zentrum des zweidimensionalen Raums durch vertikale Ausdehnung in der dritten Dimension übersteigt. Das ist eine, bei Medardus öfters wiederkehrende Denkfigur, zu welcher sowohl auf der Figurenebene – durch den Prior Leonardus, die Äbtissin, Medardus' Mutter usw. – als auch auf der Ebene des Rezipienten kritische Positionen ausgebaut werden.

Auf *Liebe* und *Wahnsinn vs. Normalität* bezogen, kann man über den Bezug der Grenzen auf der topographischen und der semantischen Ebene ebenfalls feststellen, dass sie nicht unbedingt parallel gesetzt werden können. Das Motiv der Liebe entfaltet sich sowohl auf der Ebene der Rahmen als auch auf der der eingelegten Erzählungen topographisch hauptsächlich an Räume gebunden, welche über das semantische Merkmal [weltlich] bzw. [profan] verfügen. Wie es oben gezeigt wurde, ist Medardus' semantisch eindeutige Lebensphase, die seines völligen Aufgehens in dem Feld *Klostergeistlich* jedoch durch das Motiv der Liebe eingerahmt, indem es sein Ein- und Austritt aus dem Kloster mit motiviert. Die erste inkonsistente Zeit wird mit dem Erwachen der Ambitionen zum Kanzelredner eingeleitet, woran sich später eine zweite gesellt. Die durch die Beichte der Fremden eingeleitete inkonsistente Phase unterscheidet sich vom ersten dadurch, dass diesmal der Widerspruch zum semantischen Feld, dem er zugeordnet ist, auch Medardus selbst bewusst ist. Das Liebesbekenntnis in Form der Beichte ist an und für sich ambivalent und markiert das Eindringen des Profanen ins Sakrale als Versuchung. Eine Lesart, die vor der Folie der eingelegten Geschichte der Verführung des alten Malers von dem Teufelsweib noch plausibler erscheint.

### 3.8.2. *Semantische Grenzüberschreitungen*

Wie das im Kapitel 3.3. über die Grenzüberschreitungstheorien beschrieben wurde, wird der Text – bei Lotman grundsätzlich der literarische Text, bei Renner sowohl der narrative Text als auch der Film als Text – im Rahmen dieser Konzepte als ein Raum verstanden, der mindestens durch eine Grenze in zwei unterschiedliche Segmente geteilt wird. Das ist eigentlich die Grundthese beider Ansätze, es zeigen sich jedoch große Unterschiede in der methodischen Ausführung.

Lotman zeigt in seinen Ausführungen meines Erachtens eigentlich zweierlei Phänomene. Zum einen definiert er den literarischen Text als einen mindestens aus zwei verschiedenen Teilen bestehenden, voneinander durch eine unüberwindliche Grenze getrennten semantischen Raum. Die Überschreitung dieser Grenze, bzw. „die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“<sup>240</sup> nennt er das Ereignis. Im Weiteren leitet er daraus verschiedene Feststellungen über die Grundtypen der Texte und

---

<sup>240</sup> Lotman 1993, 332.

Figuren – sujetlose und sujethaltige Texte, bzw. bewegliche und unbewegliche Figuren – ab. Lotman geht dabei eindeutig von einer semantischen und keinesfalls von einer topographischen Grenze aus, wenn auch in manchen Beispielen beide zusammenfallen. Er behauptet aber keinesfalls, dass semantische und topographische Grenzüberschreitungen immer parallel zueinander oder in Abhängigkeit voneinander verlaufen würden. In den angeführten Beispielen formuliert er sogar ausdrücklich, dass der Wert einer Grenzüberschreitung immer nur im Rahmen des etablierten semantischen Feldes zu ermitteln sei.<sup>241</sup>

Der andere Punkt, auf den sich Lotmans Aufmerksamkeit richtet, ist die Funktion der topologischen Angaben eines Textes. Lotman stellt fest, dass die Raumsemantiken eines Textes – in den angeführten Beispielen hauptsächlich Gedichte –, z.B. Richtungsangaben, oben und unten, rechts und links usw. über die konkreten räumlichen Angaben auch eine sekundäre modellbildende Funktion haben: „Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung.“<sup>242</sup>

Lotman veranschaulicht zwar seine theoretischen Überlegungen mit ein paar Beispielen bzw. Beispielanalysen, er gibt dem Leser jedoch kein methodisches Analyseinventar in die Hand. Renner geht es auch daher in erster Linie um das Operationalisieren der von Lotman entworfenen Grenzüberschreitungstheorie, welche dadurch an allgemeiner Anwendungsmöglichkeit gewinnen sollte. Gleich anfangs ersetzt er jedoch den Begriff der semantischen Grenze um den einer topographischen, indem er das Ereignis „als Überschreitung einer topographischen [sic!] Grenze einerseits und als Verletzung irgendeines Verbotes andererseits“<sup>243</sup> definiert. Aus Lotmans Ausführungen und Beispielen ist weder ein Entweder-oder-, noch ein Sowohl-als-auch-Bezug der beiden Grenztypen abzuleiten, wenn auch er Beispiele für beide Grenzüberschreitungstypen nennt. Es stimmt zwar, dass die im jeweiligen Text beschriebenen topographischen Grenzen bzw. Grenzüberschreitungen oftmals mit semantischen Grenzüberschreitungen einhergehen, das ist aber keine Regel, sondern höchstens eine Tendenz, – was auch die im

---

<sup>241</sup> Vgl. Lotman <sup>4</sup>1993, 333-336.

<sup>242</sup> Lotman <sup>4</sup>1993, 312.

<sup>243</sup> Renner 1983, 20. in der Fußnote 30.

Kapitel 1.1. angebrachten Beispiele aus dem untersuchten Roman veranschaulichen mögen.

Die Grenzüberschreitung selber, auch in der von Lotman definierten Form, impliziert bereits einen zeitlichen Aspekt, den Renner in seine Theorie integriert. Er fasst die Grenzüberschreitung als Ordnungsverletzung auf, die in zwei aufeinanderfolgenden Situationen fassbar sei, wobei die Figur in der einen Situation im Einklang mit der durch den Text etablierten Ordnung handle, in der anderen Situation befinde sie sich in Widerspruch dazu. Folglich sieht Renner ein Ereignis dann vorliegen, „wenn zwischen einer Situationsbeschreibung und einem Ordnungssatz ein Widerspruch entsteht.“<sup>244</sup> Das heißt zugleich, dass nicht nur dann ein Ereignis besteht, wenn die von Lotman gesetzte unüberschreitbare Grenze dennoch überschritten wird, sondern bereits dann, wenn „zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geltungsanspruch eines Ordnungssatzes in Frage gestellt wird.“<sup>245</sup>

Renner unterscheidet drei Typen der Ordnungsverletzungen<sup>246</sup>. Im Falle der eigentlichen Grenzüberschreitung handelt es sich um einen Verstoß gegen die Raumbindung. Das Individuum verlässt den ihm zugewiesenen semantischen Raum und wechselt in einen anderen, den ursprünglichen ausschließenden. Den zweiten Typ bildet das Sowohl-als-auch-Ereignis, in dem das Individuum zugleich zu dem einen und zum anderen semantischen Raum gehört, der dritte Typ ist das Weder-noch-Ereignis<sup>247</sup>. Eine Geschehensabfolge, bei der ein Ereignis eintritt und wieder beendet wird, bezeichnet er als Erzählablauf und unterscheidet einfache und komplexe Erzählabläufe, je nachdem, ob die Grundordnung verändert wird. Kommt es zu ihrer Veränderung, so spricht er von komplexen Erzählabläufen. So definiert er die Erzählung „als ein Geflecht von Erzählabläufen [...], wobei Ausgangs- und Endsituation widerspruchsfrei sind.“<sup>248</sup>

Durch diese Modifizierungen versucht Renner Lotmans Grenzüberschreitungskonzept zu dynamisieren, was ihm meines Erachtens nur beschränkt gelingt. Durch die Erweiterung des Ereignisbegriffes durch den Zusatz, dass bereits die In-Frage-Stellung des Geltungsanspruches eines Ordnungssatzes ein Ereignis sei, wird bei

---

<sup>244</sup> Renner 1983, 36 und Renner 2004, 7.

<sup>245</sup> Renner 2004, 7.

<sup>246</sup> Vgl. auch Renners graphische Darstellungen (Renner 1983, 38-39), hier im Anhang als Abbildung 1 eingefügt.

<sup>247</sup> Vgl. Renner 1983, 37-39.

<sup>248</sup> Renner 1983, 42. Ob diese These auch für Hoffmanns grundsätzlich ambivalente Erzählungen gilt, sollte noch geprüft werden.

Renner das Bewusstsein der Prozesshaftigkeit und der zeitlichen Ausdehnung des Ereignisses hervorgekehrt. Deshalb werden von ihm zweierlei zeitliche Aspekte unterschieden:

einmal das punktuelle Moment, die Verletzung – also das erstmalige Auftreten dieses Widerspruchs – zum anderen ein duratives Moment, das Bestehen des Widerspruches. Dieser Zeitraum, an dem ein Widerspruch besteht, soll als „inkonsistenter Zeitraum“ bezeichnet werden. Da der Begriff „Ereignis“ das punktuelle Moment betont, soll als Ereignis die Verletzung selbst, also der Anfang eines inkonsistenten Zeitraumes betrachtet werden.<sup>249</sup>

In vielen Fällen handelt es sich nämlich um einen sogar langwierigen und keinesfalls linear verlaufenden Prozess, der von den ersten Widersprüchen zwischen der betroffenen Figur und seinem semantischen Feld bis zur eigentlichen – oder eben zu gar keiner – Grenzüberschreitung dauert. Für Hoffmanns Figuren und auch für Medardus ist jedoch eine ständige Umdeutung der Ereignisse typisch, die Orosz im Rahmen der Theorie der möglichen Welten als ein stetes Abwechseln der Dominanzrelationen der individuellen möglichen Welten beschreibt<sup>250</sup>. Eben diese selbst- und weltinterpretatorische Pendelbewegung ist jedoch durch die beschreibende Sprache der modalen Logik schwer zu erfassen. Die Zerlegung des Prozesses in zahlreiche einzelne Momente kann der Dynamik und der nicht-Linearität nur selten gerecht werden. Beachtet man zudem, dass Renner im Falle von Kleists *Der Findling* – also einer relativ kurzen Erzählung von etwa 15 Seiten – 142 diskrete Zeiteinheiten unterscheidet, wobei einige, je nach Anzahl der betroffenen Figuren, in mehrere parallele Einheiten gegliedert sind, werden die Schwierigkeiten der Anwendung des Modells in dieser Form für längere Texte wie z.B. die *Elixiere* ersichtlich. Im Folgenden soll das nicht zuletzt methodische Dilemma an dem Beispiel von Medardus' Austritt aus dem Kloster in die Welt veranschaulicht werden.

Medardus' Austritt aus dem Kloster in die Welt ist das Ergebnis eines langwierigen Prozesses und die Grenzüberschreitung verläuft – wie das oben gezeigt wurde – auf der topographischen und auf der semantischen Ebene keinesfalls parallel. Da er das Kloster schließlich mit einem offiziellen Auftrag verlässt und nicht entspringt, wie er das geplant hat, ist die Überschreitung dieser Grenze kein revolutionäres Element.<sup>251</sup> Medardus geht durch seine Einkleidung eine einseitige, unwiderrufliche, auch durch den Ritus hervorgehobene verbindliche Raumbindung ein, indem er aus dem Feld *Weltlich*

---

<sup>249</sup> Renner 1983, 36

<sup>250</sup> Vgl. Orosz 2001, 98-111, hier besonders 101 ff.

<sup>251</sup> Im Sinne von Lotman <sup>4</sup>1993, 339.

endgültig ins *Klostergeistlich* tritt, was das völlige Aufgehen in diesem Feld bedeuten sollte. Dadurch wird jeder Widerspruch zu diesem Feld und somit auch sein Entschluss, das Kloster um jeden Preis, sogar um den seines Seelenheils zu verlassen, bereits zum Ereignis, unabhängig davon, ob er den Plan ausführt oder nicht. Betrachtet man die Phase von Medardus' Einkleidung bis zu seinem Übertritt in die weltliche Sphäre, so ist zum einen zu vermerken, dass die erste Phase, von etwa 5 jähriger Dauer, tatsächlich durch das völlige Aufgehen in diesem semantischen Feld gekennzeichnet war.<sup>252</sup> Das erste Zeichen der Entfernung von dem semantischen Feld *Klostergeistlich* bilden die ersten Zweifel an der Echtheit der in der Reliquienkammer des Klosters und überall in der Welt angehäuften heiligen Gegenstände. Wiewohl er an diesem Punkt noch durch die von Bruder Cyrillus angebotene harmonisierende Erklärung den Einklang mit dem semantischen Feld wieder findet, bauen im Späteren weitere Zweifel auf diese Szene – insbesondere bei dem Besuch des jungen Grafen, der die Reliquie vollends profaniert – weshalb dieser Punkt dennoch als Anfang des inkonsistenten Zeitraums zu erachten ist.

Wie das im vorigen Kapitel bereits erörtert wurde, ist dieser Prozess auch als Entfernung vom Zentrum des ursprünglichen semantischen Feldes der Klostergeistlichen aufzufassen, das drei Pfeiler hat: erstens Medardus' Bezug zu den Reliquien und zum Elixier, zweitens seinen Drang nach Anerkennung seines Rednertalentes und drittens seinen Bezug zu den Frauen und zur Sexualität. In den ersten beiden Fällen kann jeweils eine allmähliche Entfernung konstatiert werden, wobei sich das Tempo dieser Entfernungsbewegung steigert. Die zwei Entfernungsprozesse verlaufen teils parallel, teils aneinander gekoppelt, ihre Wirkung wechselseitig steigernd: Dem Zweifel an der Echtheit der Reliquien folgt die Herausbildung von Medardus' Ambitionen als Kanzelredner. Nach dem vorsichtig zurückhaltenden Anfang als Kanzelredner entfernt er sich immer mehr von den Werten echter Religiosität. Die immer mehr auf Effekt berechneten Predigten nähren seinen Hochmut, der sich bis zur Überzeugung steigert, ein auf Erden wandelnder Heiliger zu sein. Bereits dieser Gedanke ist eine Form der Grenzüberschreitung, indem Medardus daran glaubt, einer höheren Ebene des gleichen semantischen Feldes anzugehören. Es wird ihm jedoch nicht bewusst, dass seine Überheblichkeit mit diesem semantischen Feld ganz und gar unvereinbar sei. Als dreidimensionaler Raum gedacht, heißt das, dass Medardus sich vertikal zu erheben

---

<sup>252</sup> Die Ruhe und Heiterkeit dieser Phase ist mit dem idyllischen Zustand der frühesten Kindheit im Kloster Heilige Linde vergleichbar.

meint, während er gar nicht merkt, dass er sich horizontal vom Zentrum Richtung Peripherie bewegt. Sein Kollaps am Tage des heiligen Antonius unterbricht zwar diese Bewegung, vermag deren Richtung jedoch nicht umzukehren.

An diesem Punkt werden der erste und der zweite Ereignisablauf miteinander verbunden. Die Erklärungen des jungen Grafen, das Elixier sei harmloser alter Syrakuser und die Legende des heiligen Antonius eine Allegorie, führen Medardus zum einen zu seinen ursprünglichen Zweifeln, zum anderen zum Grundgedanken seiner Predigt an dem ominösen Antonius-Tage zurück und er erkennt diesen Gedanken als seinen eigenen. Trotzdem ist er vorerst nicht dazu zu bringen, das Elixier zu kosten. Man könnte sagen, dass auf den ersten inkonsistenten Zeitraum ein zweiter anschließt. Es handelt sich hier wiederum um einen Prozess. Worte und Taten des Grafen leiten ihn ein und Medardus ringt mehrere Tage um die Entscheidung, die Heiligkeit der Reliquie zu ehren oder sie profan zu deuten, und stattdessen an ihre stärkende Wirkung zu glauben. Er widersteht mehrmals der Versuchung, bzw. wird einmal durch die – vielleicht nur imaginierte – Erscheinung des alten Malers im Schnitzwerk des Schrankes, in dem das Elixier aufbewahrt wird, davon abgeschreckt, es zu kosten, bis er sich zum impliziten Teufelspakt entschließt. Raub und Genuss des mehrfach tabuisierten Elixiers sind deutliche Zeichen für die semantische Grenzverletzung.

In Medardus‘ und womöglich auch des Lesers Augen werden dieses Vergehen oder diese Sünde jedoch bagatellisiert infolge der konkurrierenden Deutungsmöglichkeiten, von denen der Text keine als Eindeutige setzt. Laut der rationalen Erklärung hat der Graf ganz Recht, als er in dem Elixier den guten alten Wein erkennt. Die Legende der Versuchung des heiligen Antonius hebt jedoch hervor, dass das Wesen des Elixiers bzw. der Elixiere eben darin liegt, durch seinen angenehmen Duft und Geschmack die Sterblichen zu versuchen. Medardus glaubt aufgrund seiner eigenen Erfahrung daran, dass das Getränk sowohl auf seine geistige als auch auf seine physische Verfassung eine heilende, stärkende Wirkung ausübt, verbindet das aber nicht mit der Versuchung. Dennoch kann man auf sein verdrängtes Schuldbewusstsein schließen. Den Moment vor dem Öffnen des Elixiers reflektiert er nachträglich wie folgt: „da beschloß ich, in schlafloser Nacht von tiefem Gram gefoltert, auf den Tod alles zu wagen, um die verlorene geistige Kraft wieder zu gewinnen, oder unterzugehen“ (SW 2/2, 46) – das eindeutig auf das Bewusstsein der Gefahr hinweist, wie auch die Tatsache, dass er im Försterschloss die gefährliche – nun leere, aber immer noch stark riechende – Flasche

wegwirft<sup>253</sup>. In der Gestalt des wahnsinnigen Mönchs sieht er sich selbst und sein Schicksal gespiegelt und verwirft die Flasche, weil er immer noch die davon ausgehende Versuchung verspürt. Die Entheiligung der Reliquie durch den Genuss des Elixiers bedeutet also eine bedeutende Verschiebung der Figur aus dem Zentrum des durch die Kirche, die Religion und die Einkleidung definierten semantischen Feldes. Medardus treibt – durch den Wunsch seine Rednergabe unbedingt zurückzuerlangen – auf die Grenze dieses semantischen Feldes zu, ohne sich jedoch vollbewusst auf den Austritt aus dem Kloster vorzubereiten. Diesen Wunsch bringt erst die aufgrund der in der Beichte gestandenen Liebe der Fremden zu ihm auflodernde Gier mit sich. Die Grenze des semantischen Feldes markiert in diesem Fall die topographische Grenze des Klosters mit.

Medardus' Plan, dem Kloster zu entspringen, würde die semantische Grenzüberschreitung für alle deutlich markieren und würde unwiderruflich gelten. Demgegenüber wird durch die legitime Verlassung des Klosters auf der semantischen Ebene wiederum eine ambivalente Situation erstellt. Die Überschreitung der topographischen Grenze ist aus der Sicht des äußeren Betrachters nicht ereignishaft, da sie durch den Auftrag, nach Rom zu wandern, legitimiert wurde. Diese Legitimation hat eine so starke Wirkung, dass für eine Weile sogar Medardus vergisst, welches Ziel er verfolgen wollte und er schreitet in idyllischer Ruhe auf dem vorgezeichneten Weg fort. Trotzdem kann er die ihm vorgeschriebene Übernachtungsstätte nicht erreichen, er irrt also herum. Nach einem Schluck Elixier jedoch – was diesmal nur seinen Durst hätte stillen sollen – nimmt sein Schicksal eine unerwartete Wende, indem er sich innerhalb einiger Minuten ruckartig in Viktorins Lage versetzt wiederfindet.<sup>254</sup> Nachdem er im Schlosspark angekommen aus Reinholds Erzählung die Situation erkannt hat, hätte er noch die Möglichkeit zu widerstehen, Viktorins Rolle zu übernehmen. Als er in Aurelies Person jedoch das Objekt seiner drängendsten Wünsche erkennt, treibt er nicht mehr willenlos mit, sondern entscheidet sich mit vollem Bewusstsein den Medardus spielenden Viktorin zu spielen, um auf diese Weise Aurelie zu erlangen. Das ist meines Erachtens der Punkt – topographisch am Eingang oder in einer Eingangshalle des Schlosses –, als Medardus die semantische Grenze tatsächlich überschreitet. Obwohl er sich durch den

---

<sup>253</sup> Vgl. SW 2/2, 142.

<sup>254</sup> An diesem Punkt lässt sich wiederum die vielfältige Deutungsmöglichkeit des Elixiers zeigen. Für die Figur Medardus – sowohl für sein erlebendes als auch für sein erzählendes Ich – heißt es an diesem Punkt Elixier: [Wein], [stillt den Durst]. Auf der Ebene des Rezipienten wird aber aus dem Zusammenhang zugleich die Möglichkeit einer übrationalen Deutung mit bedacht, nämlich Elixier: [Wein], [stillt den Durst], [Mittel des Teufels], [beeinflusst nachträglich Medardus' Schicksal].

Plan und Vorbereitungen zur Flucht aus dem Kloster schon früher für die Grenzüberschreitung entscheidet, bleibt bzw. wandert er durch die legale Überschreitung der topographischen Grenze noch eine Weile auf der semantischen Grenze, ohne sie zu passieren.

Seine zwiespältige Lage wird durch sein Gebet vor seinem Austritt aus dem Kloster verdeutlicht:

Da verwünschte ich mein Gelübde, mein Dasein! – Hinaus in die Welt wollte ich, und nicht rasten, bis ich sie gefunden, sie erkaufen mit dem Heil meiner Seele. [...] und rief die Heiligen an, nicht, mich zu retten von dem verführerischen Gaukelbilde, das mich umschwebte, nicht, meine Seele zu bewahren vor ewiger Verdammnis, nein! – mir das Weib zu geben, meinen Schwur zu lösen, mir Freiheit zu schenken zum sündigen Abfall!  
–(SW 2/2, 52f)

Die hier nachgezeichnete, aus dem Zusammenspiel mehrerer Ereignisse rekonstruierte Ereigniskette lässt sich als der Weg zur ereignishaften semantischen Grenzüberschreitung betrachten und macht den prozesshaften Charakter der Grenzüberschreitung ersichtlich. Sie ist nämlich keine plötzliche Bewegung in einem gegebenen Moment, sondern vielmehr der relevanteste Punkt eines Prozesses. Man kann im Falle der Elixiere diese Grenzüberschreitung nicht einmal als Endpunkt der Bewegung der Figur im gegebenen semantischen Feld beschreiben, da dieses Ereignis in dem ‚neubetretenen‘ semantischen Feld noch weitere einleitet. Medardus‘ Figur kommt im semantischen Sinne nicht zum Stillstand und erreicht hier noch keinen Endpunkt, was auch durch die stete Bewegung der Figur signalisiert wird.<sup>255</sup>

Die topographisch im weltlichen Bereich spielende Phase seines Weges ist als eine lange, aus mehreren Ereignisabläufen zusammengesetzte Ereigniskette zu betrachten, dessen einzelne Fäden auf mannigfache Weise miteinander verwoben sind. Im Unterschied zum ersten Abschnitt des Romans, in dem die einzelnen Ereignisabläufe zwar stets einander ablösend, aber dennoch getrennt auftreten, ist für die nächste Phase, die von den beiden Konfrontationsszenen mit dem Doppelgänger Viktorin – von der am

---

<sup>255</sup> Andererseits fällt die dramatische Kompositionsweise der untersuchten Sequenz auf. In dem topographisch mit dem Kloster zusammenfallenden semantischen Raum ist Medardus anfangs widerspruchlos eingegliedert. Nach einer Zeit – und hier setzt die Erzählung dieser Phase eigentlich erst ein – melden sich die ersten Konflikte – die Zweifel an der Echtheit der Reliquien; sein zur Entfaltung seiner Rednergabe parallel zunehmender Hochmut; nach dem Kollaps die Versuchung durch das Elixier; die Versuchung durch die Fremde; der Plan aus dem Kloster zu entspringen und schließlich die legale Möglichkeit des Austritts – und leiten erst über eine kleinere, dann über eine größere dramatische Spitze zum Höhepunkt – der Fluchtplan – nach der Peripetie – legaler Austritt – zur ‚Katastrophe‘, zu seiner eigentlichen Grenzüberschreitung.

Teufelssitz und von der des Kampfes über die Grenze der Residenz im Wald – umrahmt wird, die Verwischung der Grenzen der einzelnen semantischen Felder typisch. D.h., die Felder *Klostergeistlich vs. Weltlich*, *Liebe* und *Wahnsinn vs. Normalität* überlappen oder überdecken sich, indem Medardus als erlebende und oftmals auch als erzählende Figur die verschiedenen Aspekte der Liebe in selbsttrügerischer Geste vor der Folie seiner klostergeistlichen Bestimmung deutet, während Symptome seiner Psychose nur marginal mitbeschrieben, aber nie richtig reflektiert und thematisiert werden.

Medardus' primäres Ziel ist in dieser Phase Aurelie zu besitzen. Schloss- und Residenzepisode zeigen zwei unterschiedliche Versuche, dieses Ziel zu erreichen. Auf dem Schlosse versetzt sich Medardus in die Rolle des in der Mönchskutte frevelnden Viktorin. Nicht nur äußerlich – durch das Kapuzinerhabit – kollodieren in dieser Phase die semantischen Felder des *Klostergeistlichen vs. Weltlichen* und der *Liebe*. Medardus führt die in dem Kloster herausgebildete Denkfigur der dreidimensionalen Übersteigerung des semantischen Raumes fort, indem er es als eine höhere Fügung erachtet, Aurelie um jeden Preis zu besitzen. Das Brechen des Keuschheitsgelübdes durch die lüsterne ehebrecherische Beziehung zu Euphémie interpretiert er als Opfer an Aurelie, den Mord an Euphémie als Gottes Rache um, deren Vollstrecker er selber sei. Das heißt, obwohl er sich hier aus dem semantischen Feld *Klostergeistlich* nicht nur durch Wünsche und Sehnsüchte, sondern auch durch seine Taten aktiv ausgrenzt, findet er immer noch eine Denkfigur, durch die er seine Sünden legitimieren will. Seine Überheblichkeit mündet schließlich in den Wahnsinn, der in der Evokation des Doppelgängers bzw. in einer Art Metamorphose zum eigenen Doppelgänger kulminiert, als er die strafenden Worte selber gesprochen, aber als fremde Stimme wahrgenommen und zugleich „Viktorins blutige Gestalt“ (SW 2/2, 95.) gesehen zu haben meint. Während Medardus' Überheblichkeit von seinem Grad abhängig dem Bereich des Normalen oder dem des vom Wahn Betroffenen zuzurechnen ist, quasi als Gratwanderung an der Grenze der beiden Bereiche aufgefasst werden kann, gehen solche Szenen deutlich über die Grenze des Normalen. Dadurch wird im Gegensatz zur Ebene des Erzählers, der die Ereignisse kaum unter dem Aspekt der Psychose deutet, auf der Ebene des Lesers eine konkurrierende – jedoch nicht die einzig mögliche – Lesart generiert, deren Interpretationsrahmen das semantische Feld *Wahnsinn vs. Normalität* bildet.

Der Abschnitt nach Medardus' Flucht aus dem Schlosse ist der Unterdrückung der Reste der Identität des Mönches und der Herausbildung der neuen Pseudoidentität

gewidmet. In dieser Phase, von der Flucht aus dem Schlosse bis zu Aurelies Erscheinung am Hofe in der Residenz, scheinen Liebe und Wahnsinn nur punktuell in verschiedenen Erinnerungen, oder aber in spiegelhaft angelegten Handlungssequenzen anderer Figuren auf, wie das vorzüglich die Geschichte des wahnsinnigen – später mit Viktorin identifizierbaren – Mönchs auf dem Försterschloss illustriert. Als selbständige Ereigniskette kann hier die allmähliche Erarbeitung der neuen Pseudoidentität – des herumreisenden polnischen Edelmannes Leonard – betrachtet werden. Die fieberhafte Weiterbildung dieser neuen Identität erfolgt in der nächsten, semantisch wesentlich komplexeren Phase der Kerkerhaft. Diesmal dominieren die Aspekte des Wahnsinns, dessen Symptome zumindest für den aufmerksamen Leser immer deutlicher werden und in der Halluzinationsszene kulminieren, als Medardus Viktorin in seine Kerkerzelle einzudringen wähnt. Wie das im Kapitel 2.3.1. gezeigt wurde, ist Medardus an dem Punkt psychisch bereits so zerrüttet, dass er auch nachträglich keine Distanz zur beschriebenen Szene ausbauen kann und sie deshalb im Indikativ beschreibt.<sup>256</sup> Damit kommt es nicht nur auf der Ebene der Geschichte, sondern auch auf der der Erzählung zur Grenzüberschreitung. Der Übertritt der Grenze zwischen *Normalität und Wahnsinn* ist hier noch nicht von Dauer, wird aber in der Form von akustischen Halluzinationen und plötzlich auflodernder Rachsucht und Mordlust mehrfach wiederholt. Auslöser dieser Anfälle mag das mühselig unterdrückte Bewusstsein der doppelten Identität sein, da sie meist als direkte Reaktion auf die Anzweiflung oder Bezeugung seiner Pseudoidentität erfolgen.

Am Tage der geplanten Hochzeit mit Aurelie bereitet sich Medardus auf eine weitere semantische Grenzüberschreitung vor, es ist jedoch keine vom ihm gewollte. Die Idee der Legitimierung seiner Beziehung mit Aurelie durch das Sakrament der Ehe stammt ja vom Fürsten. Der unter dem Namen Leonard in seiner polnischen Edelmannsidentität verifizierte Medardus lässt sich eher treiben, ohne sein Tun bewusst zu reflektieren. Es ist ihm indessen bewusst, dass er durch diesen Akt Aurelie zur „Buhlin des Mönchs“, zum Opfer seines Betrugs machen würde, wie auch dass er damit nicht nur die letzte und äußerste Grenze des semantischen Feldes zwischen *Klostergeistlich* und *Weltlich* überschreiten, sondern auch sich selbst durch dieses Handeln aus beiden Bereichen ausgrenzen würde. Der Heirats- und Mordversuch an Aurelie binnen kürzester Zeit sind zum einen als die extremste Erscheinungsform der für Medardus‘ Liebesbezug

---

<sup>256</sup> Vgl. S. 55 f. dieser Arbeit

charakteristischen Ambivalenz, zum anderen als der Extrempunkt<sup>257</sup> im semantischen Feld der irdischen Liebe aufzufassen. An diesem Punkt kehrt Medardus eigentlich um, indem er Aurelie im weiteren Verlauf der Geschichte als Schutzheilige betrachtet – also wiederum im Rahmen eines dreidimensionalen semantischen Raumkonzeptes, vertikal verschoben bzw. überhöht.

Parallel damit bzw. als Folge davon steigert sich Medardus' Wahn. Er wird offenbar rasend, greift sowohl Aurelie als auch Viktorin an, wiewohl er letzteren zugleich befreit. Die Kampfszene der beiden ist für den Rezipienten offenbar der Kampf zweier Wahnsinniger. Das wird im Erzählgeflecht später durch Belcampos Erzählung, durch den Bericht über Medardus' Aufnahme und Aufenthalt in der Irrenanstalt sowie von Viktorins Seite her durch den Bericht des Priors über Viktorins Ankunft und Verschwinden im bzw. aus dem Kapuzinerkloster in B. bestätigt. Kloster und Irrenanstalt funktionieren in diesem Fall auch als topographische Korrelate zur Bewegung im semantischen Feld *Wahnsinn vs. Normalität*. Während Medardus jedoch hier den Extrempunkt des semantischen Feldes erreicht und seine späteren Symptome nie mit der gleichen Heftigkeit wiederkehren, kulminiert Viktorins Wahn, soweit man dem Erzähler Medardus glauben darf<sup>258</sup>, bei Aurelies Einkleidung in dem Mord an ihr. Das heißt zugleich, dass er im Unterschied zu Medardus nach der Überschreitung der Grenze zwischen Wahnsinn und Normalität – was in seinem Fall offenbar durch Medardus' Anblick in der Mönchskutte und durch den Sturz vom Teufelssitz hat ausgelöst werden können – von ein paar selbstidentischen Momenten abgesehen im Gegenfeld zur Normalität aufgeht.

Nachdem Medardus sowohl im Feld *Liebe* als auch in dem von *Wahnsinn vs. Normalität* den Extrempunkt erreicht hat, kehrt er allmählich auch aus dem Feld *Weltlich* ins *Klostergeistlich* zurück. Das erfolgt jedoch nicht ohne Schwierigkeiten und keinesfalls vollbewusst. Als er in der Irrenanstalt erwacht, findet er sich in seiner Mönchskutte wieder. Seine Aufnahme im Kapuzinerkloster vor Rom gründet noch auf einer Lüge, ist semantisch also immer noch ambivalent, obwohl topographisch bereits im

---

<sup>257</sup> im Sinne von Renner, vgl. Renner 2004, 12f.

<sup>258</sup> Da Medardus kein zuverlässiger Erzähler ist und Viktorin, der wie aus dem Nichts erscheint und spurlos verschwindet, seinen, also des Medardus nur schwer unterdrückten Wunsch ausführt, könnte man das z.B. im Rahmen einer psychopathologischen Deutung, als die Tat der unterdrückten Persönlichkeitshälfte interpretieren. Die Art und Weise, wie Medardus nachher von der Äbtissin und seinen Ordensbrüdern behandelt wird, zeugen aber eher gegen eine solche These, gesetzt, dass man Medardus' Bericht in diesem Punkte Glauben schenkt.

klostergeistlichen Raumsegment. Durch Beichte und Buße, also wiederum durch Riten markiert, wird seine Bewegung auf die Grenze der beiden Felder hin fortgesetzt, durch den wieder erwachten Hochmut kann er aber auch diesmal nicht vollständig aufgehen in dem Feld *Klostergeistlich*. Erst lässt er sich durch die in Aussicht gestellte kircheninstitutionelle Karriere naiv verleiten. Als er allmählich begreift, in welchem Widerspruch der Papst und seine Machtinstitution zu der von ihm bekleideten Würde stehen und er, Medardus sich selbst im Zentrum der Intrigen in Todesgefahr befindet, fällt Medardus wiederum in das Denkschema der dreidimensionalen semantischen Übersteigerung zurück. Die Phantasmagorien über seinen glorreichen Märtyrertod entspringen also wiederum seinem Hochmut. Im Traum erkennt er jedoch die Falschheit dieser Vorstellung, als er daran scheitert, das aus seiner Todeswunde fließende unreine Wasser mit seinem Hauch in Blut umzuwandeln.<sup>259</sup> Auf der abstrakten semantischen Ebene bedeutet das die Erkenntnis der Ambivalenz zwischen dem eigenen Betragen und dem semantischen Feld *Klostergeistlich*, dem er sich selbst zuordnen möchte. Der Traum führt in diesem Sinne sowohl auf der semantischen als auch auf der topographischen Ebene zur Wende. Medardus verlässt Rom und Italien, um in sein Stammkloster in B. zurückzukehren und widersteht der Versuchung alle seine Sünden auf Viktorin zu schieben, obwohl die von dem Prior konstruierte Geschichte des Doppelgängers Viktorin Medardus scheinbar von allen seinen Sünden entlasten würde.

Auf der abstrakten Ebene kann das als Medardus' Raumbindung<sup>260</sup> aufgefasst werden, welche durch seine Einkleidung erfolgte. Trotz seiner Sünden, des Brechens des Keuschheitsgelübdes, der sich auf überraschende Weise doch bekräftigenden Lügenidentität als Leonard, also trotz der unzähligen semantischen Grenzverletzungen im Feld *Klostergeistlich vs. Weltlich* muss er in den ursprünglichen Raum zurückkehren.

### 3.8.3. Topologische Formationen

Hoffmanns *Elixiere*, wie auch zahlreiche weitere Erzählungen von ihm, zeichnen sich durch eine vielfältige Verweisstruktur aus, indem auf verschiedenen Ebenen des Textes auf bereits etablierte thematische Textelemente – Handlungssequenzen, Motive,

---

<sup>259</sup> Vgl. SW 2/2 313 ff.

<sup>260</sup> Im Sinne von Renner 1983, 83ff.

Figurenkonstellationen usw. – referiert wird, in Form von Wiederaufnahme, Rückkoppelung, Wiederholung, Variation, Negation u.a.m.<sup>261</sup> Durch solche werden oftmals topologische Figuren evoziert, welchen in der Deutung auch eine symbolische Funktion zugeschrieben wird. Gemeint sind unter anderem die in gleiche oder umgekehrte Richtung zeigenden, eventuell parallel verlaufenden Linien, die in den Elixieren insbesondere mit dem Motiv der Liebe und Sexualität etablierten Drei- und Vierecksformationen, welche durch die Vervielfachung und das Aufeinanderbeziehen der Motivvariationen eine verzweigte Netzwerkstruktur ergeben können. Dieses Merkmal hat auf der topographischen Ebene der Elixiere seine Entsprechung einerseits in den wiederkehrenden Schauplätzen, an welchen von den Mitgliedern der verschiedenen Generationen des Geschlechtes die gleichen Sünden in ähnlicher Form begangen werden, wie das z.B. in der Residenzepisode, insbesondere an der Parallelgeschichte von Medardus und seinem Vater Franz/Francesco gezeigt werden kann. Andererseits entspricht dem verzweigten Figuren- und Motivnetz sowie Medardus' verstrickter Lage auf topographischer Ebene die wiederholt auftretende labyrinthartige topologische Formation. Dabei handelt es sich streng genommen nicht um eine tatsächlich so gestaltete Topographie der jeweiligen Schauplätze, vielmehr ist es das erlebende Ich des Medardus, das in diesen Krisensituationen die Fähigkeit der Orientierung im Raume – sowohl im topographischen als auch im moralischen Sinne – verliert. So kann Medardus nach seinen Freveltaten auf dem Schlosse durch die ihm sonst bekannten Korridore, Geheimgänge und Treppen kaum den Ausweg finden. Ähnlicher Weise verirrt er sich auch auf seiner Flucht aus der Handelsstadt. Vor der Folie dieser zwei Stellen gelesen wird die Ähnlichkeit der subjektiv wahrgenommenen Raumstruktur transparent, als Medardus – von Viktorins Stimme und Anblick gereizt – nach dem Anfall auf Aurelie auf die Straße stürzt und sich durch die Menge ficht.

Eine weitere wiederkehrende topologische Formation ist der Kreis. Reber weist in ihrer Abhandlung zum Doppelgängermotiv mindestens in vier Fällen auf eine solche hin. Sie erkennt z.B. einen sich schließenden Kreis zum einen in der Rückkehr des Motivs der Superbia, indem Medardus' „letzte Versuchung genau wieder an die erste anknüpft, die ebenfalls in der Erhöhung des Ich, in frevelndem Selbstbewusstsein gewurzelt hatte.“<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Eine besondere Form davon sind die zahlreichen intertextuellen Verweise, auf deren Rolle und Funktion in diesem Zusammenhang nicht eingegangen wird. Eine Typologie der intertextuellen Verweise in Hoffmanns literarischen Erzählungen bietet Orosz 2001, S. 157-198.

<sup>262</sup> Reber 1964. S. 134.

Gemeint ist hier Medardus' Phantasmagorie über den eigenen, glorreichen Märtyrertod, nachdem er die Attentat der Dominikaner überlebt hat. Es ist jedoch zu bemerken, dass es keinesfalls die letzte Versuchung sei, da Medardus nach seiner Ankunft im Zisterzienser Nonnenkloster einerseits der Äbtissin gegenüber – zwar in abgeschwächter Form, aber – wieder dem Hochmut verfällt und andererseits noch weiteren Versuchungen zu widerstehen hat. Das sind erstens die Annahme der von Prior Leonardus konstruierten Erklärung der Ereignisse, durch welche alle Schuld auf Viktorin kommen könnte und zweitens die wiedererwachte Mordsucht bei Aurelies Einweihung, welche er ebenfalls zu bekämpfen hat. Diese Szene wird für Reber ebenfalls zum Endpunkt der Kreisbewegung, da sie Viktorins Mord an Aurelie als die Ausführung des schwer unterdrückten Wunsches des Medardus deutet. Das Bild des sich schließenden Kreises steht hier wohl für die Vorstellung eines Teufelskreises, in der beide Figuren befangen bleiben.

Reber, die Medardus' Aufzeichnungen vor der Folie des Schelling'schen dialektischen Weltprozesses im Spannungsfeld zwischen Gut und Böse und z.T. in dem von Bewusstem und Unbewusstem deutet, sieht auch in der Wiederaufnahme der Identität des Kapuzinermönchs Medardus – durch die Anlegung der Mönchskutte in der Irrenanstalt vor Rom – einen sich schließenden Kreis, dass sie zugleich mit einer einschneidenden semantischen Veränderung verbindet. Sie meint:

Die zweite sündige Stufe der dialektischen Menschheitsentwicklung – des Abfalls von Gott und der Hingabe an das Böse – scheint damit abgeschlossen. Medardus erreicht ein neues Stadium: tritt in die dritte und letzte Sphäre des Lebensprozesses ein. Denn durch Bewusstwerden seines eigentlichen Ich, d.h. durch Selbstidentifikation wird der Grund besiegt und damit der Weg für Reue und Sühne frei<sup>263</sup>

Die von Reber postulierte Kreisformation kann also in diesem Fall auch als der Ausdruck oder der Abdruck von Medardus' Bewegung aus dem semantischen Feld *Klostergeistlich* über die weltliche bzw. sündige Sphäre zurück in das originale Feld verstanden werden.

Ein ähnliches Denkmuster knüpft in mehreren Interpretationen insbesondere an Medardus' Bewegung im topographischen Raum<sup>264</sup>. Der Weg Kapuzinerkloster vor B. über Schloss und Residenz nach Rom und zurück kann in topologischem Sinne tatsächlich als Kreis betrachtet werden. Wiewohl es sich aus topographischem Aspekt um eine – zwar durch Zwischenstationen gegliederte, aber dennoch – gleichsam fortgesetzte,

---

<sup>263</sup> Reber 1964. S. 131.

<sup>264</sup> Einen kurzen Überblick solcher Ansätze bietet Kapitel 1.2.6. der vorliegenden Arbeit, die Bewegung des Medardus und weiterer Figuren auf der topographischen Ebene wurde im Kapitel 3.6.1. beschrieben

also gewissermaßen gleichmäßige Bewegung handelt, ergibt sich ein modifiziertes Bild, wenn man Medardus' Bewegung in Abhängigkeit von den etablierten semantischen Feldern untersucht. Die Dichotomie Klostergeistlich vs. Weltlich lässt sich sowohl auf der topographischen als auch auf der semantischen Ebene des Textes nachzeichnen, wenn auch die Trennlinie der beiden Bereiche auf topographischer und semantischer Ebene nicht immer am gleichen Ort bzw. an gleicher Stelle verläuft, wie das im Kapitel 3.8.1. gezeigt wurde. Auf der topographischen Ebene ist jedoch Medardus' Weg von seiner Geburt bis zu seinem Tod grob nachgezeichnet in drei Strecken zu zerlegen. Die erste Strecke bildet topographisch der Weg von der Heiligen Linde über das Zisterzienser Nonnenkloster ins Kapuzinerkloster in B., die zweite Strecke bildet Medardus' Route in der weltlichen Welt – insbesondere die Schloss- und Residenzepisoden – und die dritte die Fortsetzung der Route bis nach Rom und von dort zurück. Wie das oben gezeigt wurde, gibt es nur sehr wenige semantisch eindeutige Momente in Medardus' Lebensgeschichte, deshalb lassen sich hier keine eindeutigen semantischen Verbindungen herstellen, sondern nur Dominanzrelationen nachzeichnen. Die erste und die dritte Strecke werden von Merkmalen des semantischen Feldes *Klostergeistlich*, die zweite von *Weltlich* dominiert.

Was Medardus daran hindert, im Feld Klostergeistlich aufzugehen, ist erstens sein Ehrgeiz. Im Kapuzinerkloster in B. beneidet er den begabten Kanzelredner nicht um sein theologisches Wissen, sondern um seinen Erfolg bei den Kirchgängern. Unter den beschränkten Möglichkeiten des Kapuzinerklosters wäre das die glänzendste Karriere, welche jedoch durch ausgebliebenen Lob und ausgebliebene Anerkennung von seinen Ordensbrüdern, dem Prior sowie seiner Mutter und der Äbtissin überschattet wird. Somit ist er gezwungen, sein eigenes Handeln zu reflektieren und seine durch seinen Hochmut und verblendete Selbstliebe motivierte falsche Handlung zu erkennen – was er erst in den Aufzeichnungen tut. Strukturell gesehen passiert ihm das Gleiche in Rom. Die Audienz bei dem Papst zollt ihm endlich die höchste kirchengeistliche Anerkennung, aber wie es sich später herausstellt, hat er sich wieder verblenden lassen, da das scheinheilige Kirchenoberhaupt in Medardus' Lebensgeschichte nur die Bestätigung für seine eigene Skrupellosigkeit sucht. Im Kapuzinerkloster in B. hat der unmäßige Erfolg als Kanzelredner Medardus auf den Gedanken gebracht, ein auf Erden wandelnder Heiliger zu sein. Durch seinen Kollaps am Tage des heiligen Antonius scheint er aber die falsche Einbildung vergessen zu haben. In Rom kehrt der Gedanke jedoch wieder. Was er sich im

Kapuzinerkloster in B. gewünscht hat, als Heiliger erkannt zu werden, passiert zum Teil, als er seine Andachtsübungen in den offenen Straßen der Stadt fortsetzt und vom einfachen Volk – soweit man Medardus' Bericht hier überhaupt trauen kann – als solcher betrachtet wird. „So wie in jenem Capuzinerkloster, hörte ich hinter mir rufen: il Santo! – und schmerzhaft Dolchstiche fuhren durch meine Brust.“ (SW 2/2 298) An diesem Punkt scheint Medardus noch fähig zu sein, die Versuchung durch seinen Hochmut zu erkennen und ihr zu widerstehen. Nach dem Besuch beim Papst bzw. nach dem überlebten Attentat geht er in dem Sinne jedoch einen Schritt weiter, indem er diesmal nicht davon träumt, vom Volk, also äußerlich als Heiliger identifiziert zu werden, sondern seinen eigenen Märtyrertod herbeiwünscht, um definitive einer zu werden. Das ist zugleich als Wiederaufnahme und zugespitzte Weiterführung des Gedankenganges aus dem Kapuzinerkloster in B. zu verstehen. Erst die im Traum vermittelte Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit – im Bilde der eigenen „Leiche mit weitaufklaffender Wunde in der Brust, aus der *jenes unreine Wasser in Strömen* floß“, welches er nicht fähig ist, in Blut umzuwandeln und noch stärker in der Vorstellung: „das Licht ist die Feuertaufe durch das Rot, *das du zu vergiften trachtest*“ (SW 2/2 S. 314, Hervorhebungen von T.P.) – bringt ihn sowohl semantisch als auch topographisch zur Umkehr. Das ist in Renners Sinne der Extrempunkt des semantischen Feldes *Klostergeistlich*. Vergleicht man die beiden Strecken also in diesem Feld, wird ersichtlich, dass Medardus in zwei Anläufen die gleiche Bewegung wiederholt, mit dem Unterschied, dass er sich am Ende der ersten Phase nicht umwendet, sondern ins Feld *Weltlich* wechselt, in dem andere Semantiken dominierend werden.

Im Feld *Klostergeistlich* galt Medardus Interesse bewusst oder unbewusst einer z.T. absurden klostergeistlichen Karriere, deren Extrempunkt die Vorstellung des eigenen Heiligtums bildete. Im Feld *Weltlich* strebt er nach Aurelies Besitz. Seine Vorstellungen von diesem Besitz schwingen zwischen den Extremen Aurelie völlig zu verderben, sogar zu töten und sie als Heilige anzubeten. Ähnlich wie im Feld *Klostergeistlich*, nimmt er auch in diesem Feld zweimal einen Anlauf, um sein Ziel zu erreichen. Der erste Anlauf erfolgt auf dem Schlosse des Barons von F., wo Medardus Aurelie in der eigenen Maske des Kapuzinermönchs Medardus vergeblich zu verführen sucht, bzw. als radikale Lösung den Versuch unternimmt, sie zu vergewaltigen. Das Bewusstsein verliert er zwar nicht, aber entsprechend der gespaltenen Identität des Medardus in der ganzen Episode vertauscht er seine und Viktorins Identität am Ende. Als er den ihm Nacheilenden –

wiederum in entrückter, überheblicher Geste – zuruft: „Wahnwitzige, wollt ihr das Verhängnis fahen, das die frevelnden Sünder gerichtet?“ und so kommentiert: „Nicht fliehen wollt‘ ich mehr, – ja ihnen entgegen schreiten, die Rache Gottes an den Frevlern in donnernden Worten verkündend. Aber – des gräßlichen Anblicks! – vor mir! – vor mir stand Viktorins blutige Gestalt, nicht ich, er hatte die Worte gesprochen.“ (SW 2/2 95) Das ist der Endpunkt des ersten Ereignisablaufes in diesem Feld. Strukturell und nicht zuletzt aufgrund der verwirrten Identität der Figur ist es mit Medardus‘ Kollaps an der Kanzel am Tage des Heiligen Antonius vergleichbar.

Den zweiten Anlauf nimmt die ereignishafte Handlung im Feld *Weltlich* nach einer kurzen Übergangszeit – in der Medardus die Schuldgefühle über seine Missetaten zu verdrängen und eine neue Identität aufzubauen probiert –, mit Aurelies Einführung am Hofe in der Residenz. Auch diesmal ist eine starke strukturelle Ähnlichkeit zur Gestaltung der Ereignisse im Feld *Klostergeistlich* festzustellen. Medardus hat dort gerade konstatiert, dass die Leute ihn wegen seiner auffallenden Andachtsübungen für einen Heiligen hielten und fasst, nachdem er darin die Versuchung erkannt hat, den Entschluss, Rom zu verlassen und in sein Stammkloster zurückzukehren. In der Residenz erfolgt Aurelies Einführung am Hofe direkt auf Medardus‘ Entschluss, die Residenz zu verlassen und seinen Weg nach Rom dem Auftrag des Priors entsprechend fortzusetzen. In beiden Fällen folgt also auf den Entschluss eine noch größere Versuchung – durch die Audienz beim Papst bzw. durch Aurelies Erscheinung –, welche Medardus von seinem ursprünglichen Plan abhält und einen neuen Ereignisablauf einleitet, der auf den Extrempunkt des jeweiligen semantischen Feldes hinführt. In der Residenzepisode ist das die geplante Hochzeit mit Aurelie. Normalerweise ist das die legitime Form des ‚Besitzens‘ der geliebten Frau, in Medardus‘ Fall ist aber eine solche Legitimierung wegen Medardus‘ Bindung als Kapuzinermönch überhaupt nicht möglich. Medardus verfällt zugleich dem anderen Extrem, indem er Aurelie angreift und zu töten versucht. Er meint sie getötet zu haben, wodurch sich das Ziel seiner Bestrebungen erübrigt habe. Nach dem ausgetragenen Kampf mit dem Doppelgänger und der Regenerationsphase, die durch bewusstlose, abwechselnd rasende und apathische Zustände gekennzeichnet war, kehrt Medardus allmählich ins ursprüngliche semantische Feld zurück, wo – wie das vorhin gezeigt wurde – der auf seinem Hochmut basierende, unterbrochene Ereignisablauf zu Ende geführt wird.

Strukturell gesehen geht also Medardus in den Feldern *Klostergeistlich* und *Weltlich* den gleichen Weg, der topologisch als eine aus zwei Strecken bestehende Linie zu erfassen ist. Die semantische Bewegung der Figur ist in den beiden Feldern jedoch auf andere Objekte – klostergeistliche Karriere bzw. Liebe – bezogen, welche dennoch ambivalent bleiben, da Bedeutungsaspekte des entgegengesetzten semantischen Feldes zum Teil in der Vorstellungswelt der Figur latent mitschwingen, zum Teil Denkschemata des einen Feldes auf das andere übertragen werden, wie das am deutlichsten die Stilisierung von Aurelie zur Heiligen zeigt<sup>265</sup>. Betrachtet man also Medardus' Bewegung im semantischen Raum, ergibt sich eine wiederholte Formation, indem er in beiden Feldern nach unerreichbaren Zielen strebt und am Extrempunkt angekommen gezwungen ist umzukehren. Die Parallelität der zwei Bewegungsabläufe zeugt – ähnlich wie die Vorstellung vom Teufelskreis und das äußerst effektiv eingesetzte Konzept der Wiederholung in dem Roman – von der Unfähigkeit der Figur zur Entwicklung und liefert ein weiteres Gegenargument zu Lesarten, die ihn in die Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans zu setzen suchen.

Medardus' Aufzeichnungen handeln zumindest nach der Intention des fiktiven Ich-Erzählers von seinem Leben als Mönch und entsprungener Mönch, also von seinem Leben im Feld Klostergeistlich und Weltlich. Wie darauf bereits verwiesen, zeichnet sich aber im Hintergrund seiner Aufzeichnungen durch die weniger betonten oder sogar in achronischen Sprüngen ausgeblendeten Zuständen und Phasen auch die Geschichte einer psychopathologischen Entwicklung ab. Diesmal geht es topologisch um die Formation einer ansteigenden Linie, deren Anfangspunkt nicht ganz genau zu bestimmen ist bzw. durch die Einbettung der Familiengeschichte über mehrere Generationen zurückliegen könnte. In Medardus' Fall ist es auch nicht klar und auf den Gesamttext bezogen eine Deutungsfrage, ob die berichteten Kindheitserlebnisse – z.B. die Gespräche mit dem alten Maler in der Heiligen Linde bzw. die Besuche des alten Pilgers mit dem kleinen, später als das Christuskind identifizierten Jungen – als übernatürliche Erscheinungen, als Ausgeburten einer besonders empfindsamen kindlichen Fantasie oder als mahnende

---

<sup>265</sup> Die gegensätzlichen Semantiken werden bei ihrer Einkleidung gewissermaßen zusammengeführt, indem die Braut des verkappten Mönches zur Christusbraut wird und durch ihren Tod –laut Medardus' Aufzeichnungen – in die Sphäre der Heiligen entrückt wird. Da die Szene nur von Medardus berichtet wird, ist indes auch nicht auszuschließen, dass die Überhöhung von Aurelies Figur in erster Linie das Produkt seiner eigenen Fantasie und Vorstellungswelt ist, indem er die vorhin mehrfach auf sich bezogene Denkfigur der Erhebung im dreidimensionalen semantischen Raum auf sie appliziert.

Vorzeichen psychischer Labilität zu deuten seien.<sup>266</sup> Die erhöhte Sensibilität und Einbildungskraft – von welcher auch die Stelle zeugt, als Medardus die gemeinsame Wirkung der Kirchenmalerei und der Kirchenmusik mit Gesang auf sein jugendliches Ich im Zisterzienser Nonnenkloster beschreibt<sup>267</sup> – können jedenfalls als Voraussetzungen der späteren psychotischen Entwicklung aufgefasst werden. Erste deutlichere Zeichen darauf werden noch konjunktivisch wiedergeben, seinen Zustand nach der Blamage vor den jungen Damen im Hause des Konzertmeisters beschreibt er mit den Worten:

Ich war wie vernichtet, ein Eisstrom goß sich durch mein Inneres – *besinnungslos stürzte ich fort* ins Collegium – in meine Zelle. Ich warf mich, *wie in toller Verzweiflung* auf den Fußboden – glühende Tränen quollen mir aus den Augen, ich verwünschte – ich verfluchte das Mädchen – mich selbst – dann betete ich wieder und *lachte dazwischen, wie ein Wahnsinniger! Überall erklangen um mich Stimmen, die mich verspotteten, verhöhnten*; ich war im Begriff, mich durch das Fenster zu stürzen, zum Glück verhinderten mich die Eisenstäbe daran; *mein Zustand war in der Tat entsetzlich.* (SW 2/2, 30. Hervorhebungen von T.P.)

Deutlicher ist der nächste, aus Medardus' Perspektive geschilderte Fall, als er bei seiner Predigt in der Kirche die Gestalt des alten Malers zu sehen wähnt und in höchster Angst ihn mit dem Widersacher identifiziert: „Da schrie ich auf *in der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung*. »Ha Verrucher! hebe dich weg! – hebe dich weg – denn ich bin es selbst! – ich bin der heilige Antonius!«“ (SW 2/2, 42. Hervorhebung von T.P.). Bezeichnenderweise folgt darauf erst Bewusstseinschwund, dann ein siecher, matter Zustand. Nach der Liebesbekenntnis der Fremden, welche er mit der heiligen Rosalia identifiziert, befindet er sich wiederum in einem mit dem Wahnsinn vergleichbaren Zustand: „Da lag ich stundenlang, *wie von verderblichem Wahnsinn befangen*, niedergeworfen auf den Stufen des Altars und stieß heulende, entsetzliche Töne der Verzweiflung aus“ (SW 2/2, 52. Hervorhebung von T.P.) Die Tendenz setzt sich fort, nach Viktorins Sturz vom Teufelssitz wird die eigene Stimme als eine fremde wahrgenommen, nach dem Doppelmord an Euphemie und Hermogen wird er rasend, wovon sein grässliches Lachen, die Einbildung das Verhängnis selbst zu sein und die Vision von Viktorins Gestalt zeugen.<sup>268</sup> Ähnlich reagiert er später in der Handelsstadt, als ihn der Alte der Morde auf dem Schlosse des Barons von F. bezichtigt. Er schreit ihn wieder als den Satan aus und greift ihn mit einem Messer an, während er selbst von den

---

<sup>266</sup> Hoffmann verwendet nicht nur in diesem Roman, sondern in zahlreichen weiteren Erzählungen eine Technik, indem aus verschiedenen Aspekten unterschiedliche, miteinander konkurrierende Deutungsmöglichkeiten generiert werden können, ohne dass sich daraus eine Synthese ergeben würde, wodurch seine Texte in vielen Fällen die Möglichkeit monologischer Deutung widerlegen.

<sup>267</sup> Vgl. SW 2/2, S. 22.

<sup>268</sup> Vgl. SW 2/2, 95.

umgebenden Menschen als „Ein betrunkenener, ein Wahnsinniger!“ (SW 2/2, 119) bezeichnet wird. Hier wird das Wort wahnsinnig auch als Synonym zu betrunken, also nicht pathologisch, sondern in der erweiterten Bedeutung, vom Normalen stark abweichend verstanden. Das ist der eine Grund dafür, dass der Leser erst allmählich Medardus‘ psychische Bedrohtheit realisiert. Der andere liegt in der homodiegetischen intern fokalisierten Erzählsituation, welche der Subjektivität des Erzählers freien Raum gibt und ohne ergänzende, modifizierende Erzählpositionen nur schwerlich zu objektivieren sei, folglich den Ausbau der Distanz zur erzählten Geschichte erschwert.

Im Laufe der Erzählung treten immer öfter solche Erscheinungen z.T. in gesteigerter Form auf, so dass Medardus‘ eigene Deutung seiner Lebensgeschichte und die des Lesers allmählich zu divergieren beginnen. Am deutlichsten in der Phase der Kerkerhaft, in der – wie darauf bereits mehrmals verwiesen wurde<sup>269</sup> – Medardus nicht einmal nachträglich, als erzählendes Ich fähig ist, seinen psychotischen Zustand wahrzunehmen, während der jeweilige Leser die Szene nicht nur als unerklärliches Eindringen des Doppelgängers in die Zelle, sondern auch als Vision eines psychisch völlig Zerrütteten lesen kann. Nach einer gewissen abklingenden Phase bringt die Konfrontation mit dem leibhaftigen Doppelgänger vor der geplanten Hochzeit Medardus wiederum zur Raserei. Umgekehrt als in der Kerkerszene ist diese und die darauffolgende Kampfszene der beiden Doppelgänger Medardus und Viktorin als innerhalb der Fiktion reales Ereignis zu deuten und erhält ihre Brisanz eben dadurch, dass der Kampf der beiden Doppelgänger diesmal leibhaftig ausgetragen wird und somit die rationale Erklärung für den totalen Kollaps von Medardus liefert. Die Irrenanstalt in Italien, in welcher Medardus die Monate völliger Identitäts- und z.T. Bewusstlosigkeit ganz dem Wahn verfallen zubringt, bildet den Extrempunkt im Feld *Wahnsinn vs. Normalität*. Spätestens an diesem Punkt muss auch Medardus selbst klar werden, welches Ausmaß seine Psychose erreichte, er weigert sich jedoch, diesen Aspekt zu reflektieren. Erst sein Kommentar zu der in spiegelhafter Umkehrung gestalteten Geschichte Viktorins zeugt nachträglich von einer gewissen Reflexion, als er meint:

Der Doppeltgänger stand mir vor Augen. – Nein es war nicht der wesenlose entsetzliche Teufel des Wahnsinns, der hinter mir herrannte, der, wie ein mich bis ins Innerste zerfleischendes Untier, aufhockte auf meinen Schultern; es war der entflohene wahnsinnige Mönch, der mich verfolgte, der endlich, als ich in tiefer Ohnmacht da lag, meine Kleider nahm und mir die Kutte überwarf. (SW 2/2, 330f.)

---

<sup>269</sup> Kapitel 2.3.1. und Kapitel 3.7.3.

Erst die in diesem Kommentar spürbare Erleichterung des Medardus weist auf eine zumindest latent auch vorher existente, unterschwellige Angst vor dem Verrücktwerden hin. An diesem Punkt haben seine Anfälle bereits abgelassen, er hat sogar seinen Hang zur Superbia erkannt und scheint ihn durch die Rückkehr überwunden zu haben.

Durch die feierliche Einkleidung von Aurelie als Nonne werden jedoch die Motive, die seinem Wahn förderlich waren, wieder heraufbeschworen. Im Angesichte der Äbtissin, der Pflegemutter, von der Medardus wieder eine gewisse Missachtung erlebt, bäumt sich wieder sein Hochmut, seine Rach- und Mordsucht erwachen wieder. Als Christusbraut trägt Aurelie das gleiche Kleid wie am Tage der geplanten Hochzeit mit Medardus, wodurch es eine ambivalente Semantik erhält. Dementsprechend wirkt sich das auch auf Medardus verkehrt aus:

Rasender als jemals flammt in mir die Glut der Liebe – der wilden Begier auf – O Gott – o, all' ihr Heiligen! laßt mich nicht wahnsinnig werden, nur nicht wahnsinnig, rettet mich von dieser Pein der Hölle – Nur nicht wahnsinnig laßt mich werden – denn das entsetzliche muß ich sonst tun, und meine Seele Preis geben der ewigen Verdammnis! – So betete ich im Innern (SW 2/2, 340)

Erst Aurelies Stimme mag für Medardus Eindeutigkeit stiften und soll laut Medardus ihm dazu verholfen haben, die in ihm aufgeloderte Mordsucht zu besiegen. Durch Aurelies Tod wird die Ambivalenz stiftende sinnliche Komponente aus Medardus' Figuren- und Motivauffassung eliminiert und durch das Vergeben der Äbtissin, durch Leonardus' gutmütiges Betragen Medardus gegenüber wird ihm der Nährboden des Hochmuts entzogen. Ein Zeichen dafür ist die wiederkehrte Demut in der Haltung, welche Medardus selbst auch reflektiert: „wie wenig glich mein inneres Gefühl, mein demütiges Flehen, jener leidenschaftlichen Zerknirschung, jenen grausamen wilden Bußübungen im Kapuzinerkloster.“ (SW 2/2, 347). Somit kann Medardus in das ursprüngliche semantische Feld *Klostergeistlich* zurückkehren. Während in diesem Feld somit die vorher gegebenen Widersprüche behoben zu sein scheinen, bleibt der Endzustand auf das Feld *Wahnsinn vs. Normalität* bezogen ambivalent. Insbesondere die von Pater Spiridion vernommenen seltsamen Stimmen – ein „Kichern und Lachen, und während dessen ein dumpfes klägliches Ächzen [und ... die] von einer sehr häßlichen, widerwärtigen Stimme [... gesprochenen Worte] »komm mit mir, Brüderchen Medardus, wir wollen die Braut suchen«“ (SW 2/2, 350) – legen die Interpretation eines erneuten Wahnsinnsanfalls beim Einsetzen der Agonie des Medardus nahe. In diesem Sinne handelt es sich also um die

eigentliche Grenzüberschreitung in Renners Sinne, indem Medardus die Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn überschreitet und dem Feld Wahnsinn verhaftet bleibt.

#### 3.8.4. *Topologie des Textes – Wiederholung und Spiegelung als textstrukturierendes Verfahren*

Die Raumstruktur des Textes wird bereits an der analytischen Erzählweise erfahrbar, als deren Folge der chronologische wie kausale Anfang der Ereignisse erst im zweiten Abschnitt des zweiten Teiles, nach der Wende, eingefügt wird, als Medardus wieder das Gewand der Kapuziner trägt. Die eine Folge dieses Verfahrens besteht darin, dass der Leser in der fortschreitenden Lektüre in der Geschichte des Stammes Medardus' Sünden und Freveltaten gespiegelt sieht, wodurch das Verhältnis von Ursache und Folge, Urgeschehen und Wiederholung verkehrt wird. Darüber hinaus werden durch die wiederkehrenden Schauplätze, Motive, Figuren und Handlungssequenzen, unter denen auf verschiedenen Ebenen des Romans paradigmatische, syntaktische wie andererseits analoge, oppositionelle und spiegelbildliche Verhältnisse festgestellt werden können, im Textraum unterschiedliche, einander teils überlagernde topologische Formationen erstellt.

Als Beispiel soll hier das Paradigma der weltlichen Höfe mit den Gliedern Schloss des Barons von F, die Residenz und das Lustschloss, wo Aurelie sich eine Zeit lang aufhält, näher betrachtet werden. Wiewohl diese Orte auf Medardus' Lebensweg deutlich voneinander abweichen, werden sie, wenn man die Geschichte der Familie, insbesondere die von Franz/Francesco miteinbezieht, zugleich miteinander verbunden. Das Schloss ist der Ort von Medardus' größten Freveln und Sünden. In die Residenz führt ihn danach der Wunsch, durch die Schwester der Äbtissin moralisch und seelisch gestärkt zu werden. Dem Vorhaben bereitet Aureliens, der gewünschten Frau Erscheinung am Hofe ein Ende, so dass Medardus nach den Episoden weltlicher Buße im Kerker, wo er in den Verhören seine neue Identität herauskristallisiert, unter veränderten Umständen und teilweise mit veränderter Attitüde um sie werben kann, wobei aber das sexuelle Begehren im Vergleich mit der Schlossepisode abgeschwächt erscheint. Zwar wird das in der Forschung weniger beachtet, es ist aber sehr wichtig im Zusammenhang mit der Liebeskonzeption der *Elixiere*. Es ist zwar, da Medardus eingeweihter Mönch ist, immer noch eine Sünde, Aurelie zu begehren, allerdings wird hier nunmehr eine harmonischere Bindung angestrebt und der Zwiespalt der in zwei Extreme gespaltenen dualen Liebeskonzeption in

der Opposition von geistiger bzw. seelischer und sinnlicher Liebe<sup>270</sup> gemildert. Ihre Begegnung auf dem Lustschlosse führt beinahe zur gegenseitig gewünschten sexuellen Vereinigung, wovon sie beiderseits durch Hermogens Evokation abgehalten werden, wodurch hier m. E. eine Alternative zum dualen Liebeskonzept – das bei Hoffmann auch in späteren Werken als Künstlerliebe wiederkehrt<sup>271</sup> – gezeigt, aber nicht erreicht wird.

Hier soll mit Hilfe der Rolle der Schauplätze Schloss und Residenz beleuchtet werden, warum diese einmalige Gelegenheit eben auf dem Lustschlosse und nicht in dem Schlosse des Barons oder in der Residenz entstehen kann. Von Bedeutung sind dabei eben die Verbindungslinien, die nur im Kontext der Chronik der Familie einschließlich Medardus' Schicksal sichtbar werden. Diese zwei Orte sind nämlich nicht einfach aufeinander folgende Schauplätze von Medardus' Liebe zu Aurelie. Die Residenz ist zugleich der Ort, wo Medardus' Vater Franz/Francesco ähnlich wie sein Sohn gefrevelt hat. Er hat Prinz Johann, seinen Freund und Halbbruder, in dessen Hochzeitsnacht heimlich getötet und statt seiner den Beischlaf mit der Braut vollzogen. Als er später seine Cousine, die spätere Äbtissin, heiraten wollte, erschien der alte Maler, den der verwirrte Franz mit dem gleichen Messer anfiel, wobei er an der Mordwaffe als des Prinzen Mörder erkannt wurde. Diesen Ereignissen ähnelt Medardus' Geschichte im Schlosse des Barons von F, wo er Euphemie vergiftet und die schlafende Aurelie vergewaltigen will, als er von deren Bruder Hermogen ertappt und angefallen wird, worauf er ihn mit seines Vaters Messer tötet. Eine weitere Verbindung entsteht dadurch, dass Medardus' Vater Franz in Medardus' Geschichte an beiden Plätzen intermedial vertreten ist bzw. war. Auf dem Schlosse in seinem Porträt, von dem eine magische, fast hypnotische Wirkung auszugehen scheint, der sowohl Aurelie wie ihre gleichnamige Mutter zu erliegen scheinen. In der Residenz durch ein kleines Porträt, das der Leibarzt Medardus zeigt, der in seiner Erzählung über die ehemaligen Vorfälle in der Residenz die Parallele mit den Ereignissen im Schlosse des Barons von F selber betont. Die beiden

---

<sup>270</sup> Die Begriffe wurden von Steinwachs übernommen, die in ihren Ausführungen über die Liebeskonzeption in den Elixieren eben diese Szene außer Acht lässt und somit eigentlich nur die dominante, aber nicht die volle Entfaltung des Liebesmotivs in dem Roman beschreibt (Vgl. Steinwachs 2000, 37-55). Aufmerksam ist in dieser Hinsicht Ringel, der diese vorübergehende Phase der Beziehung so beschreibt, dass Medardus „zu einer symbolischen Betrachtungsweise Aureliens [gelangt], in der die zuvor empfundenen Widersprüche zwischen sinnlichem Begehren und Verehrung als einem höheren Wesen zu einer Einheit finden.“ (Ringel 1997, 175). Er hebt auch hervor, dass Aurelie im Nachhinein anders reagiert auf diese leidenschaftliche Szene als Medardus, da es ihr gelinge, ihre irdische Liebe als „endliches Abbild der unendlichen Liebe Gottes“ zu begreifen (ebd., 176).

<sup>271</sup> Auf die Verwandtschaft des Liebeskonzeptes der *Elixiere* mit der der Künstlerliebe haben auch andere hingewiesen (vgl. Steinecke 2004, 279; Nehring 1992, 43; Harnischfeger 1990, 1-14, 12; Steinwachs 2000, 50).

Schauplätze Schloss und Residenz sind also engstens mit Gewalt und Mord konnotiert und symbolisieren damit die ungezähmte Triebhaftigkeit sexuellen Begehrens. Die Chance auf sinnliche Vereinigung zwischen Medardus und Aurelie kann somit nur an einem dritten profanen Ort gegeben sein.

Bereits Freud hat in seinem Aufsatz über das Unheimliche auf die Rolle der Wiederholung im Roman hingewiesen und in neueren Arbeiten der Forschung wird in Medardus' Lebensweg wie in der ganzen Geschichte die Wiederholung als grundsätzliche Struktur erkannt, im Gegensatz zu früheren an der Entwicklungsidee des Bildungs- und Entwicklungsromans orientierten Lesarten.<sup>272</sup> Ein interessantes Beispiel dafür liefert die nicht mehrfach erzählte, dennoch in zahlreichen Variationen wiederkehrende Schlossepisode. Einerseits berichtet Medardus davon, dass ihm bald „Träume [...] die Begebenheiten im Schlosse wiederholten“ (SW 2/2, 111), dann dass er in der Ausstellung des Malers durch dessen Bilder wiederum mit dem eigenen Leben konfrontiert wurde, worauf an der Freundestafel im Gasthaus dann sogar die mündliche Erzählung der Begebenheiten auf dem Schlosse folgt. In der Residenz verweist der Hofarzt, nachdem er Medardus seines Vaters Geschichte erzählt hat, auf das Ähnliche der Vorfälle im Schloss, die wiederum in Aureliens Brief nicht nur als Verweis, sondern auch konkret wiederholt erzählt werden. Auf die Beichte im Kapuzinerkloster in Italien folgt die wiederholte Erzählung von Medardus' Freveltaten dem Papst, dann nach seiner Rückkehr nach Deutschland dem Prior Leonard, der ihm die Aufgabe auferlegt, die Geschichte seines Lebens genau aufzuschreiben. Teilweise eben durch so frequentierte Wiederholungen entstehen viele und komplizierte, einander teils überlagernde Beziehungen, die eine labyrinthisch verschlungene oder knotenartig verwirrende Struktur ergeben.

---

<sup>272</sup> Vgl. Freud 1982, 79 und Kremer 2009c, 150; 154 ff.

## 4. Zusammenfassung

Die Dissertation wurde – im Vergleich zu Hoffmanns anderen Erzählungen – einem weniger untersuchten Werk, *Die Elixiere des Teufels* gewidmet. Sie wurde von der Überzeugung motiviert, dass der äußerst komplexe und vielschichtige Roman in besonderem Maße durch den Aspekt des Raumes bestimmt ist, dessen systematische Untersuchung bisher noch nicht unternommen wurde. Wegen der Komplexität des Romans – komplizierte mehrsträngige Handlungsführung, hohe Anzahl an Figuren- und Motivvariationen, mehrere eingebettete Erzählungen, wechselnde Erzählebenen, -instanzen und -haltungen, fragwürdige Glaubwürdigkeit des Erzählers, mehrfache Unterbrechung der linearen Erzählung durch Analepsen usw. – ergab sich zwangsläufig eine mehrfache Zielsetzung.

Erst musste durch eine detaillierte, textnahe Lektüre die Grundlage der Untersuchung geschaffen werden. Das brachte drei relevante Ergänzungen zum üblichen Textverständnis, welches meist auf die Phänomene der Wiederholung und Verdoppelung fokussiert. Dabei fallen vor allem auf: das Figurenpar Medardus – Viktorin; die Figurenketten Medardus – Viktorin – Bel Campo; Medardus – sein Vater Franz/Francesco – der alte Maler Francesco; die verdoppelten Raumelemente Kapuzinerkloster in B. – Kapuzinerkloster vor Rom; das verdoppelte Altarbild der heiligen Rosalia und der doppelte Besuch bedeutsamer Schauplätze durch das Konzept der Wanderung nach Rom und zurück. Die Ergänzungen betreffen Details, durch welche zum Teil diese wiederkehrende Verdoppelungsfigur weiterfacettiert wird, welche aber zum Teil den Blick auf weitere Interpretationsmöglichkeiten lenken. Die erste Ergänzung betrifft mehrere Requisiten und Raumelemente, die miteinander in engem Zusammenhang stehen. Im Laufe der Geschichte wird in Aurelies Brief an die Äbtissin über das Kapuzinerkloster in B. ein weiteres Kapuzinerkloster in der Residenz erwähnt, in nächster Nähe zum Haus, welches Aurelies Familie dort bewohnt. Das ist der Ort der Beichte, in der Aurelie ihre Liebe zu dem Beichtvater gesteht, in welchem sie erst Medardus, später nicht mehr Medardus zu erkennen glaubt. Da der Erzähler Medardus diese Szene auf die von ihm erlebte Beichte der Fremden im Kapuzinerkloster in B. bezieht, könnte der weniger aufmerksame Rezipient die zwei Orte gleichsetzen und einen ‚Zufall‘ für die gegenseitige Liebesinitiation der beiden verantwortlich machen. Für die Interpretation der Szene bedeutet das jedoch, dass es sich hier um eine bzw. um eine

verdoppelte Szene handelt, indem die Figuren in Gesellschaft einer bzw. eines Anderen etwa die gleiche Szene erleben. Je nach Deutungsansatz kann das als telepathische Beziehung, magnetische Beeinflussung, Einwirkung einer höheren Macht usw. verstanden werden.

Ebenfalls mit den Kapuzinerklostern hängt die Vervielfachung der Rosalia-Darstellungen zusammen, welche die zweite Präzisierung betrifft. Die Forschung hat sich immer wieder mit der Verdoppelung der Darstellung, mit dem Bezug von Original und Kopie auseinandergesetzt. Es handelt sich dabei um das doppeldeutige Altarblatt des alten Malers, auf dem die heilige Rosalia als üppige Venus abgebildet ist. Das Bild wurde für das Kapuzinerkloster vor Rom verfertigt, später aber durch eine Kopie ersetzt und das Original dem Kapuzinerkloster in B. verkauft. Durch diesen Tausch wird eine Teilerklärung für Medardus' plötzlich auflodernde sexuelle Gier geliefert. Die Einführung einer dritten, davon abweichenden Darstellung der heiligen Rosalia, des Altarbildes in der Kapuzinerkirche in der Residenz knüpft eng an Aurelies Schicksal. Während sie in der Pubertät dem doppelbödigen Altarbild ähnlich Keusches und Sinnliches in sich vereinigt, wird sie am Ende zur Verkörperung der heiligen Rosalia, was einerseits der Wechsel des roten Kleides – Attribut der Venus-Rosalia-Darstellung – gegen das weiße – wie auf dem eindeutigen Altarbild in der Kapuzinerkirche in der Residenz – andererseits ihr Märtyrertod markieren.

Die dritte Präzisierung betrifft das Requisit des kleinen Messers, welches mal bei Medardus, mal bei Viktorin erscheint. Es handelt sich dabei um das vom Vater geerbte Mordinstrument, mit welchem er wahrscheinlich Prinz Johann ermordet hat und welches Medardus von seiner Kindheit an immer bei sich gehabt haben will. Zuerst erwähnt er es als er sich zum Mord an Euphemie rüstet, schließlich bringt er aber Hermogen damit um. Auch nach der Schlossepisode trägt er es bei sich und fällt in der Handelsstadt den alten Maler damit an. Als der Förster die Geschichte des Wahnsinnigen Mönchs – alias Viktorin – erzählt, berichtet er ebenfalls von einem kleinen Messer, mit dem der Mönch ihn und seine Burschen anfiel. Da dies zeitlich parallel zu Medardus' Aufenthalt auf dem Schlosse des Barons von F. bzw. in der Handelsstadt passieren mag, ist davon auszugehen, dass es zwei Messer gibt. Eine Tatsache, die auch das Messer – welches Medardus' während der Kerkerhaft nach der alptraummäßigen Vision des sich aus dem Boden hocharbeitenden Doppelgängers bei sich entdeckt – in einem etwas anderen Licht erscheinen lässt. Denn sobald es mehrere Exemplare von diesem Delikt gibt, kann

Medardus‘ Folgerung nicht ganz zugestimmt werden, dass er es nur von dem gespenstischen Doppelgänger hätte bekommen können. Besonders vor dem Hintergrund seiner psychischen und physischen Verfassung ist diese Annahme zu bezweifeln.<sup>273</sup>

Ein zweites Ziel der Arbeit bestand in der möglichst vollständigen Beschreibung des vielfältigen Doppelgängernetzes, welches in der Forschungsliteratur bisher nur angedeutet, aber noch nicht entfaltet wurde. Mit Rückgriff auf den Doppelgängerbegriff von Frenzel und Orosz wurden die Doppelgängertypen des Romans als personaler und Phantom-Doppelgänger, strukturelles Doppelgängertum und virtuelle Doppelgänger bestimmt und die verschiedenen Doppelgängerbezüge der einzelnen Figuren beschrieben. Es hat sich dabei herausgestellt, dass die einzelnen Figuren mehrfache und mehrschichtige Doppelgängerbezüge aufweisen können. Viktorin ist z.B. zugleich personaler und Phantomdoppelgänger von Medardus, seine Figur bzw. seine jeweilige Doppelgängerrolle wird im Laufe der Erzählung je nach Kenntnisstand sowohl von Medardus als auch vom Rezipienten mehrfach umgedeutet, ohne endgültig in der einen oder anderen Doppelgängerrolle aufzugehen. Im Zentrum der zahlreichen und vielfältigen Doppelgängerbezüge steht Medardus als erlebendes und erzählendes Ich. Einerseits hat er die meisten Bezüge, andererseits ist er als Erzähler für die Konstruktion dieser Bezüge mitverantwortlich. Das wird besonders an Fällen, wie z.B. der Doppelgängerbezug von Äbtissin und Fürstin ersichtlich. Dieser Bezug wird erstens durch die äußere Ähnlichkeit der Geschwister, zweitens durch die gleichen moralischen Werte, auf die sie bestehen und drittens durch die wechselhafte Präsenz in Medardus‘ Leben begründet. Medardus interpretiert beide Frauen als strenge moralische Instanz, d.h. zugleich, dass sie für ihn auf seinem Lebensweg in den verschiedenen Perioden bzw. semantischen Feldern die gleiche Funktion erfüllen, indem sie ihn zur Reflexion seiner Taten zwingen. In diesem Sinne mag das an Hoffmanns vielzitierten Tagebucheintrag vom 6. November 1809 erinnern: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen“ (SW 1, 375.) Als ob die zahlreichen Figuren des Geschlechtes eine Figur widerspiegeln würden, die vor einem gebrochenem Spiegel steht, dessen Scherben das ursprüngliche Bild in zahlreichen entstellten Varianten reflektieren, so dass die Konturen des Originals allmählich verlöschen.

---

<sup>273</sup> Vgl. Kapitel 2.3.1.

Das Hauptanliegen der Arbeit bestand in der detaillierten Untersuchung des Aspektes Raum auf zwei verschiedenen Ebenen, als Aspekt der Geschichte und auf einer abstrakten Ebene in Form von semantischen Feldern. Zuerst wurde die Topographie der zahlreichen Schauplätze nachgezeichnet. Die Beschreibungen folgten in erster Linie dem Lebensweg des Medardus. Da die einzelnen Schauplätze jedoch von verschiedenen Figuren z.T. zu verschiedenen Zeitpunkten sowohl objektiv verändert als auch subjektiv wahrgenommen werden können, wurde anschließend auch auf abweichende Beschreibungen eingegangen bzw. die Verknüpfung der jeweiligen Schauplätze mit bedeutsamen Motiven mitbeachtet. Das erfolgte mit dem Ziel, die Möglichkeit zu prüfen, inwieweit man vom topographischen Raum auf semantische Räume schließen kann. In diesem Zusammenhang wurde auch die Bewegung der Figuren auf der topographischen Ebene untersucht. Aus den Untersuchungen zur topographischen Ebene der Geschichte ließen sich bisher unbeachtete Beziehungen unter den einzelnen topographischen Elementen ableiten. Es wurde gezeigt, dass z.B. im Falle von Äbtissin und Fürstin der auf der Figurenebene etablierte Doppelgängerbezug auf der topographischen Ebene durch Medardus' Route bestätigt wird, indem er auf dem Hinweg nur die Residenz, auf dem Rückweg nur das Zisterzienser Nonnenkloster passiert. Erst wenn man die Bewegung der Figuren mitverfolgt, wird auch der strukturelle Doppelgängerbezug von Viktorin und Bel Campo deutlicher. Beide stehen für gewisse Formen des Wahnsinns und werden nach Medardus' Austritt aus dem Kloster zu seinen ungleichen, einander abwechselnden Begleitern. Anschließend wurden die Semantisierungsmöglichkeiten der Bewegung der Figuren auf der topographischen Ebene gezeigt.

Die dritte Zielsetzung der Arbeit bestand in der Bestimmung der semantischen Felder des Romans und in der Nachzeichnung der Bewegung der Figuren auf der semantischen Ebene. Die semantischen Felder wurden einerseits aus der Thematik und Motivik des Romans, andererseits aus der semantischen Potenz der topographischen Elemente abgeleitet. Aufgrund der Untersuchung wurden vorläufig drei semantische Komplexe ohne Hierarchisierung skizziert: das semantische Feld *Klostergeistlich vs. Weltlich; Leidenschaftliche vs. enthaltsame Liebe* und *Wahnsinn vs. Normalität*. Bei dem semantischen Feld Liebe wurde gezeigt, dass sie eng mit den anderen beiden Feldern verbunden ist.

Die Untersuchung der Elixiere aufgrund der Grenzüberschreitungstheorien von Lotman und Renner bot auch die Möglichkeit, Renners These zu prüfen, wonach die

Grenzüberschreitung auf der topographischen und auf der semantischen Ebene meist parallel verläuft. Es wurde an verschiedenen Beispielen gezeigt, dass es nur eine von mehreren Möglichkeiten ist. So ist z.B. Medardus' Einweihung zum Kapuzinermönch ein Fall von paralleler topographischer und semantischer Grenzüberschreitung, in anderen Fällen jedoch, wie z.B. beim Empfang weltlicher Gäste im Kapuzinerkloster in B. geht die topographische Grenzüberschreitung nicht mit einer semantischen einher. Außerdem gibt es Raumelemente der topographischen Ebene, z.B. die große Wiese vor dem Zisterzienser Nonnenkloster, welche in Abhängigkeit von semantischen Signalen mal als Ausweitung des sakralen Raumes, mal als weltliches Raumsegment fungieren. Am Beispiel der Reliquienkammer und der Semantisierungsmöglichkeiten des Elixiers wurde einerseits gezeigt, dass das gleiche Phänomen in Abhängigkeit von den jeweiligen Figuren, ihrer jeweiligen Situation und ihren Attributen als Grenzüberschreitung, keine Grenzüberschreitung oder Verschiebung der jeweiligen Figur innerhalb des ihm zugewiesenen semantischen Feldes zu bewerten ist. So bedeutet in Cyrillus' Fall der Eintritt in die Reliquienkammer keine semantische Grenzüberschreitung, der Eintritt von Medardus um die Übersicht über die Reliquienkammer zu übernehmen, ebenfalls keine Grenzüberschreitung, während der Eintritt des Medardus in die gleiche Reliquienkammer, um die Elixiere zu kosten, sehr wohl als semantische Grenzüberschreitung zu bewerten ist. Anschließend wurde auch der Bezug zwischen den semantischen Feldern *Klostergeistlich vs. Weltlich*, *Wahnsinn vs. Normalität* und den Motiven Hochmut und Liebe untersucht.

Im Feld *Klostergeistlich vs. Weltlich* werden *Hochmut* und *Liebe* zu den Treibfedern von Medardus' Bewegungen auf der semantischen Ebene. Der Hochmut verschiebt Medardus innerhalb des Feldes *Klostergeistlich*, die Liebe versetzt ihn über die Grenze des Feldes *Klostergeistlich* ins Feld *Weltlich*. Im Bereich *Wahnsinn vs. Normalität* wird die Grenzüberschreitung erst von seinem Hochmut getrieben, dann mit unterschiedlicher Frequenz in die verschiedenen Richtungen wiederholt, quasi als ein Hin- und Herschwingen über diese Grenze vorstellbar. Andererseits wurde gezeigt, dass Medardus seine Bewegung auf der semantischen Ebene in einem dreidimensionalen Raum interpretiert und stets als Überhöhung des Selbst bzw. als Übersteigerung der anderen betrachtet, während diese Bewegung sich von der Ebene des Rezipienten aus eher im Rahmen eines zweidimensionalen Raumes nachzeichnen lässt und als Bewegung vom Zentrum des semantischen Feldes *Klostergeistlich* auf seine Grenze hin verstanden werden

kann. Das ist mit der Grund für die Überlagerung des von Medardus primär gesetzten Interpretationsrahmens *Klostergeistlich vs. Weltlich* bzw. *Sakral vs. Profan* auf der Ebene des Rezipienten von *Wahnsinn vs. Normalität*.

Anschließend wurde die Bewegung der Figuren auf der semantischen Ebene nachgezeichnet, wobei – insbesondere in Medardus‘ Fall – der prozesshafte Charakter der Grenzüberschreitung betont wurde. In Medardus‘ Fall wurde im Hinblick auf die Felder *Klostergeistlich vs. Weltlich* die eigentliche Grenzüberschreitung aus dem Feld *Klostergeistlich* in *Weltlich* und am Ende der Geschichte das nochmalige Passieren dieser Grenze aus der entgegengesetzten Richtung, also die Rückkehr ins originale Feld festgestellt. Zuletzt wurde der Blick auf die topologischen Formationen gelenkt, welchen eine symbolische Funktion zugeschrieben werden kann und es wurde gezeigt, dass sich der Weg von Medardus in den Feldern *Klostergeistlich* und *Weltlich* einerseits als ein sich schließender Kreis, andererseits als zwei parallel verlaufende, jeweils aus zwei Strecken bestehende Linien, und somit als Wiederholung der gleichen Formation ohne Entwicklung beschreiben lässt.

## 5. Anhang

## 5.1. Absztrakt

Paksy Tünde

### „sötét kerengőkön“ – „a lehető legtarkább világon át“

E. T. A. Hoffmann *Az ördög bájitala* című regényének vizsgálata a hasonmás-motívum és a tér aspektusának fokozott figyelembevételével

Kivonat

E. T. A. Hoffmann *Az ördög bájitala. Medardus barát, kapucinus szerzetes hátrahagyott feljegyzései* című 1815-16-ban megjelent rémregényének sokáig nem szentelt különösebb figyelmet az irodalomtudomány. Német nyelvterületen csak a XIX-XX. század fordulóján ébred tudományos érdeklődés a mű iránt, ekkor születnek az első pszichológiai olvasatok, amelyek közül kiemelkedik Siegmund Freud *A kísérteties* [Das Unheimliche] című tanulmánya, amely hosszútávon is meghatározónak bizonyult a regény értelmezési tradícióiban. *Az Ördög bájitaláról* szóló szakirodalom fókuszpontjában többnyire a címszereplő Medardus barát és féltestvére Viktorin ambivalens hasonmásviszonya, az örület motívuma és ábrázolásmódja, az identitás és a főhős fejlődésének kérdése áll, de vizsgálták a kortárs tudományos diskurzusok, főként a magnetizmus és a mesmerizmus kontextusában is. Intertextuális szempontból, legismertebb előszövegéhez, M. G. Lewis *The Monk* (A szerzetes) című regényéhez fűződő viszonyát analizálták és a fejlődésregény és a rémregény műfaji tradícióinak kérdésére is kitérnek a kutatások. A disszertáció három területen kapcsolódik az eddigi kutatási eredményekhez, és ezek pontosítását, árnyalását, kiegészítését célozza.

Szembetűnő, hogy a mind a történet, mind a történetmondás szintjén igen komplex és bonyolult regény értelmezéseiben sorra apróbb pontatlanságok bukkannak fel. Előfordul, hogy bizonyos részleteket figyelmen kívül hagynak, pontatlanul határozzák meg helyüket a kronológiában vagy a számtalan alak közül nem a megfelelőhöz társítják őket. Mivel azonban a szöveg egyes elemei mind az elbeszélte történet, mind a történetmondás szintjén számos szállal kapcsolódnak egymáshoz, különböző összefüggéseket hozva létre, ezen apró pontatlanságok jelentősen befolyásolhatják a szöveg értelmezését. Ebből kifolyólag a dolgozat első célkitűzése egy részletes, szorosan szövegkövető elemzés, amely leírja a számos alkalommal és formában ismétlődő elemek bonyolult viszonyrendszerét. Az elsősorban a Genett-i kategóriák alapján létrehozott narratológiai elemzés egyben a további, specifikus szempontok vizsgálatának alapját is biztosítja.

A dolgozat másik célkitűzése szintén a korábbi kutatások eredményeinek kiegészítését célozza. A regény legismertebb hasonmás párosa, Medardus és Viktorin viszonya már a kezdetektől foglalkoztatja a kutatást, számos tanulmányban vizsgálták, időnként rámutatva, hogy más alakok, főként a féltestvérek felmenői, szintén a hasonmás-

motívum variánsainak tekinthetők, és ezáltal az egész regényt átszövő motívumháló jön létre. Ugyanakkor nem történt meg ennek részletes elemzése és leírása, amelyre jelen dolgozat elsősorban Elisabeth Frenzel és Orosz Magdolna hasonmás-motívum felfogása alapján vállalkozik.

A dolgozat harmadik célkitűzése egy a korábbi kutatásokban csak szórványos megjegyzések formájában érintett aspektusra, a térre fókuszál. Ebből a szempontból a regény egyik legszembeötlőbb vonása a vándorlás koncepciója, a B-i kolostor és Róma között megtett oda-vissza út során visszatérő színhelyekkel. A disszertációban a tér vizsgálata több szinten, az elbeszélésben ábrázolt konkrét tér és az absztrakt szemantikai tér szintjein történik meg. A dolgozat először az elbeszélte történet színhelyeinek részletes leírását és elemzését adja, figyelemmel követve ezek több lépésben illetve módon történő szemantizálást és szemantizálódását. Az elbeszélte történetben megjelenő terek egyrészt topográfiai és topológiai jellemzőkkel bírnak, másrészt számos jelző társul hozzájuk, amelyek egyedi vagy kulturálisan meghatározott értékek és hozzárendelések. Ugyanakkor az egyes térelemek az alakok környezetévé válnak, így azok jellemzői és szándékai, a bennük vagy környezetükben zajló cselekményelemek jelentése szintén hatással van szemantikájukra, mint ahogy az is, milyen módon jeleníti meg őket az elbeszélő. Szintén jelentőségteljes az alakok mozgása a térben, útjuk és mozgásuk jellemzői különböző jelentéseket és értelmezéseket implikálhatnak. A tér ugyanakkor nemcsak az elbeszélte történet egyik aspektusa, hanem Jurij M. Lotman felfogásából kiindulva maga az irodalmi szöveg is értelmezhető absztrakt térként. Lotman az elbeszélést egy elvileg áthághatatlan határvonal által ketté osztott térként modellálja, az eseményt pedig ezen határ átlépéseként értelmezi. A Karl Nikolaus Renner által tovább vitt határátlépés-elmélet azt feltételezi, az elbeszélte történet konkrét és absztrakt (pl. szemantikai, szociológiai stb.) terei olyan szorosan összefüggenek, hogy a határ megsértése az egyik szinten a további szinteken is határsértésekkel jár. A dolgozat ezen tézist kiemelten is vizsgálja, és a határsértések és határátlépések számos variációját mutatja be a különböző szinteken.

Kulcsszavak: E. T. A. Hoffmann; Az ördög bájitala; német irodalom; romantika; hasonmás-motívum; szövegkövető olvasat; térpoétika

## 5.2. Abstract

Tünde Paksy

from dim ambulatories to the colourful, most colourful world

An Analysis of E. T. A. Hoffmann's novel titled *The Devil's Elixirs* with special attention to the motif of the doppelgänger and the aspects of space

Literary scholars have so far devoted relatively little attention to E. T. A. Hoffmann's Gothic novel titled *The Devils Elixirs*, first published in 1815-16. In the German-speaking countries it was only at the turn of the 19th and 20th centuries when any considerable interest arose in the novel. That was the time when the first psychological interpretations appeared. Out of these, Sigmund Freud's essay *The Uncanny* [Das Unheimliche] stands out, as it has had a long-lasting influence and effect on the interpretational traditions of the novel. In the focus of the related literature on *The Devils Elixirs* we usually find the ambivalent doppelgänger relationship of the protagonist, Friar Medardus and his half-brother, Viktorin, the motif and depiction of insanity, identity, and the development of the protagonist of the novel. The work was also examined in the context of contemporary scholarly discourses, particularly mesmerism and magnetism. From an intertextual approach, most analyses focussed on the relationship of the novel to its most well-known pretext, M. G. Lewis' novel, *The Monk*. The observations were also extended to generical traditions of the Bildungsroman and the Gothic novel. The dissertation is connected to the previous research findings and aims at amending and identifying them.

It is noteworthy that there are minor inaccuracies in the interpretation of the novel which is highly complex at the levels of both its plot and its narration. Sometimes small details are simply disregarded, or they are inaccurately placed in the chronology, or they are attached to the wrong character out of the plenty in the novel. Since, however, the various elements of the story are linked to each other at the level of the plot and at the level of narration as well in many different ways, creating a wide range of interrelations, even the minor inaccuracies may significantly influence the interpretation of the text. The primary objective of this essay is to create an analysis that closely follows the text and describes the complex system of relations that appear and are repeated in a number of ways. The narratological analysis, mostly using Genette's categories, also provides the foundation for further, specific analyses.

Another objective of the essay is amending the findings of previous research projects into the subject. The relationship between the most well known doubles in the novel, Medardus and Viktorin, has long intrigued scholars. A number of studies has examined their relationship, sometimes pointing out that other characters, especially the ancestry and extended family of the half-brothers, may also be regarded as variants of the doppelgänger motif. In this way, a network that covers the entire novel emerges. At the same time, a detailed analysis and description of the network of these relationships has not been produced so far. In this thesis, the author wishes to embark on this venture by using the interpretations of the doppelgänger motif of Elisabeth Frenzel and Magdolna Orosz.

The third objective of the essay is concentrating on the spatial aspects of the novel, which have only been sporadically discussed in previous research projects. In this respect, the most conspicuous feature of the novel is the concept of the repeated migration between the monastery of B and Rome, through locations that appear repeatedly in the novel. In the dissertation space is examined at different levels: at the concrete, specific level as used in the narration, and at the levels of the abstract semantical space. In the essay, first a detailed description and analysis of the locations of the story are provided. Then the semantisation of the locations is followed through several stages. The locations appearing in the narration have, on the one hand, topographic and topological characteristics, and they are given a number of adjectives on the other. The adjectives indicate individual or culturally determined values and characteristics. At the same time, the elements of space constitute the environment of the characters, so the intentions, features of the characters also have an effect on the semantics of the space concerned. It is as important as the way the narrator describes them. The movement of the characters in space, their journey, is also important, suggesting different meanings and calling for interpretation. Space is, however, more than one of the aspects of the narration. In the concept of Jurij M. Lotman, it is possible to interpret the literary text itself as an abstract space. Lotman models the narration as a space divided by a – normally – impenetrable borderline, and the action or event is when the character is still able to cross that border. The theory of crossing a border, further developed by Karl Nikolaus Renner, presupposes that the concrete and abstract spaces in the narration (e. g. semantical, sociological, etc.) are so strongly and closely linked that transgressing the border at one level brings about the transgression of the borders at other levels. In the essay, special attention is paid to this concept, and provides a variety of examples for the transgressions and crossings of the borders at the various levels.

Keywords: E. T. A. Hoffmann; *The Devil's Elixirs*; German literature; Romanticism; Doppelgänger motif; close reading; narrative space

### 5.3. Abbildungen

Abbildung 1.

Typen der Grenzüberschreitung nach Karl Nikolaus Renners Grenzüberschreitungstheorie<sup>274</sup>

– i *Eigentliche Grenzüberschreitung*

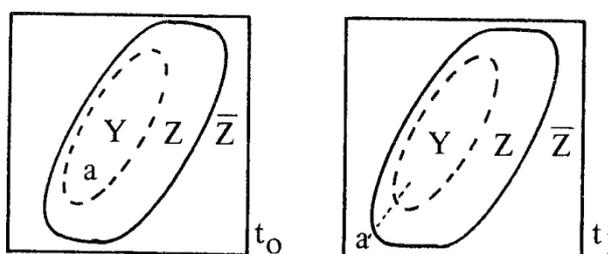
Gegeben sei folgender Ordnungssatz:  $\Lambda x (Yx \rightarrow Zx)$ . Dieser Satz kann nur dadurch verletzt werden, daß eine Situationsbeschreibung zwei elementare Sätze folgender Art enthält:  $Ya, \neg Za$ . Das Individuum  $a$  befindet sich dann in der Menge der Nicht- $Z$ , obwohl es zur Menge  $Y$  gehört, von der eine Teilmengenrelation bezüglich  $Z$  postuliert wird. Diese Ordnungsverletzung ist also ein Verstoß gegen die Raumbindung.

Schema:

GO:  $\Lambda x (Yx \rightarrow Zx)$

SB<sub>0</sub>:  $Ya, Za;$

SB<sub>1</sub>:  $Ya, \neg Za;$



*Anmerkung:*  $\bar{Z}$  bezeichnet die Komplementärmenge von  $Z$ ; dieser Menge entspricht der Satz  $\neg Zx$  bzw.  $\neg Za$ .

– ii *sowohl-als-auch-Ereignis*

Die dem Typ  $\Lambda x (Yx \rightarrow \neg Zx)$  angehörenden Ordnungssätze behaupten, daß alle Individuen, die zur Menge  $Y$  gehören, in der Komplementärmenge von  $Z$  liegen. Sie legen also die Disjunktheit der Mengen  $Y$  und  $Z$  fest.

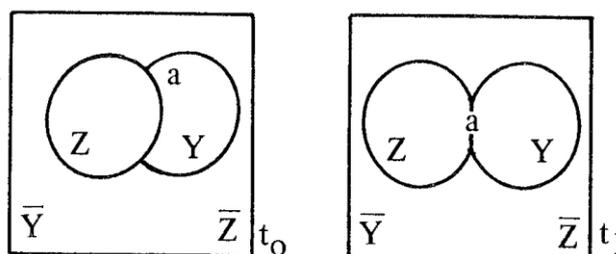
Verletzt werden diese Sätze durch elementare Sätze, die diesem Paar entsprechen:  $Ya, Za$ . Damit wird nicht nur deutlich, daß das Individuum  $a$  der Menge  $Z$  angehört, obwohl es zur Komplementärmenge gehören müßte, sondern daß auch die Disjunktheitsforderung verletzt wird. Das Individuum  $a$  gehört nämlich zugleich zur Menge  $Y$  und zur Menge  $Z$ .

Schema:

GO:  $\Lambda x (Yx \rightarrow \neg Zx)$

SB<sub>0</sub>:  $Ya, \neg Za;$

SB<sub>1</sub>:  $Ya, Za;$



<sup>274</sup> Renner 1983, 38-39.

– iii *weder-noch-Ereignis*

Dieser Ereignistyp ergibt sich als Verletzung von Ordnungssätzen der dritten Kategorie:  $\Lambda x (\neg Yx \rightarrow Zx)$ . Solche Ordnungssätze drücken neben der Zugehörigkeit der Menge Nicht-Y zur Menge Z auch die Totalitätsforderung aus. Demnach gehören alle Individuen entweder zur Menge Y oder zur Menge Z. Ein Widerspruch entsteht zwischen diesen Ordnungssätzen und einer Situationsbeschreibung dann, wenn diese die beiden Sätze  $\neg Ya, \neg Za$  enthält. Damit wird nämlich behauptet, daß das Individuum a weder zu Y noch zu Z gehört.

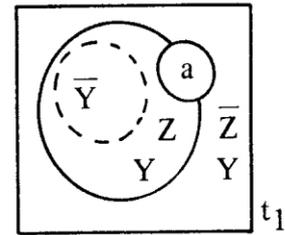
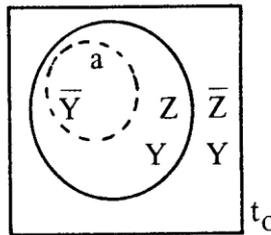
Schema:

GO:  $\Lambda x (\neg Yx \rightarrow Zx)$

SB<sub>0</sub>:  $\neg Ya, Za;$

SB<sub>1</sub>:  $\neg Ya, \neg Za;$

(Beachte:  $\bar{Z} \subset Y$ )



– iv *Eigentliche Grenzüberschreitung*

Im letzten Schema sind beide Teilsätze des Ordnungssatzes indirekt gegeben:  $\Lambda x (\neg Yx \rightarrow \neg Zx)$ . Verletzt werden diese Sätze durch folgende elementaren Sätze:  $\neg Ya, Za$ . Hier ist also wiederum wie im ersten Schema ein Satz negiert und der andere unnegiert. Diese Ähnlichkeit entsteht durch die logische Äquivalenz eines solchen Ordnungssatzes mit folgendem Satz:  $\Lambda x (Zx \rightarrow Yx)$ <sup>38</sup>.

Zieht man nun in Betracht, daß in den Ordnungssätzen kein absolutes sondern nur ein relationales Verhältnis zwischen den Mengen Y und Z festgelegt wird, so wird ersichtlich, daß Ordnungssätze des vierten Typs in Ordnungssätze des ersten Typs umgewandelt werden können. Somit können deren Verletzungen dem gleichen Ereignistyp zugeordnet werden.

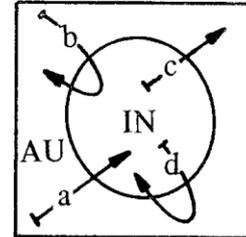
Abbildung 2.

Diachron konstante Raumbindungen und Bewegungsrichtungen von Individuen nach Renners Grenzüberschreitungstheorie<sup>275</sup>

- i Keine diachron konstanten Raumzugehörigkeiten

$$GO: \Lambda x (AU x \leftrightarrow \neg IN x)$$

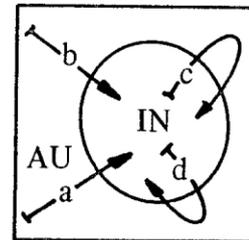
Die Individuen können ungeachtet ihres Ausgangsortes im Gegenfeld aufgehen oder wieder zurückkehren.



- ii Der Innenraum ist diachron raumkonstant

$$GO: \Lambda x (AU x \leftrightarrow \neg IN x); \Lambda x (H IN x \rightarrow IN x)$$

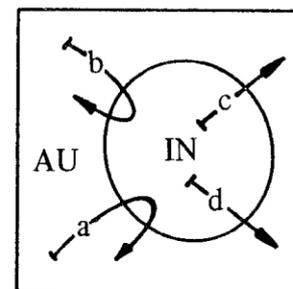
Die Individuen des Innenraumes müssen wieder zurückkehren, die des Außenraumes im Innenraum aufgehen.



- iii Der Außenraum ist diachron raumkonstant

$$GO: \Lambda x (AU x \leftrightarrow \neg IN x); \Lambda (H AU x \rightarrow AU x)$$

Die Bewegungsrichtungen sind gegenüber dem zweiten Fall umgekehrt.



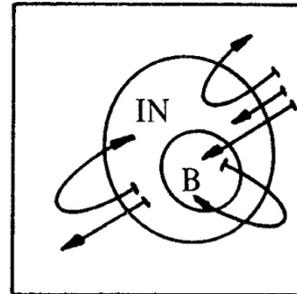
<sup>275</sup> Renner 1983, 44-45.

- iv Eine Konstanzbedingung ist als diachrone Raumkonstanz ausgewiesen

$$\text{GO: } \Lambda x (AU x \leftrightarrow \neg IN x); \Lambda x (Bx \rightarrow IN x);$$

$$\Lambda x (H Bx \rightarrow Bx)$$

Die Bewegungen über die Grenze sind nur hinsichtlich der Menge B geordnet.



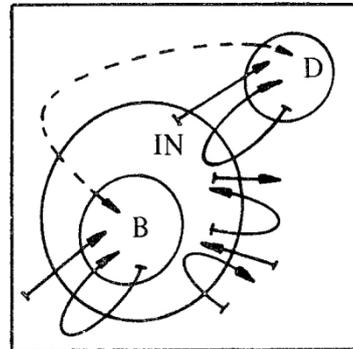
- v Zwei diachron konstante Konstanzbedingungen

$$\text{GO: } \Lambda x (AU x \leftrightarrow \neg IN x); \Lambda x (Bx \rightarrow IN x);$$

$$\Lambda x (H Bx \rightarrow Bx); \Lambda x (Dx \rightarrow AU x);$$

$$\Lambda x (H Dx \rightarrow Dx)$$

Bewegungen über die Grenze sind hinsichtlich der Mengen B und D geordnet. Gerät ein Individuum aus B nach D oder umgekehrt (gestrichelte Bahn), so können die weiteren Widersprüche nur durch eine Ordnungstilgung beendet werden.



## 5.4. Literaturverzeichnis

### SIGLEN

**SW** = *E.T.A. Hoffmanns sämtliche Werke in sechs Bänden*. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985ff.

Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794-1813. Hgg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Vlg., 2003.

Bd 2/1: Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Vlg., 2006.

Bd 2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814-1816. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.

Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820. Hgg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2009.

Bd 4: Die Serapions-Brüder. Hgg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.

### Sekundärliteratur:

**BACHELARD**, Gaston (<sup>8</sup>2007). *Poetik des Raumes*. Übers. von Kurt Leonhard. Frankfurt/M.: Fischer Tb.Vlg.

**BACHMANN-MEDICK**, Doris (<sup>5</sup>2014). *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

**BACHTIN**, Michail M. (2008). *Chronotopos*. Übersetzt von Michael Dewey. Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

**BARNICKEL**, Claudia (2015). Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier. In: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. von, Christine Lubkoll; Harald Neumeyer. Stuttgart: Metzler, S. 39-45.

**DENNERLEIN**, Katrin (2009). *Narratologie des Raumes*. Berlin; New York: de Gruyter

**DÖRING**, Jörg; **THIELMANN**, Tristan (2008). Einleitung. Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen. In: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Hgg. von Jörg Döring; Tristan Thielmann. Bielefeld: transcript, S. 7-45.

**FOUCAULT**, Michel (1992). Andere Räume. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hgg. von Karlheinz Barck u.a. Leipzig: Reclam, S. 34-46.

**FRANK**, Michael C. (2009). Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hgg. von Wolfgang Hallet; Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 53-80.

**FREUD**, Sigmund (1982). Das Unheimliche. In: Ders. Studienausgabe. Hgg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. IV. *Psychologische Schriften*. Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag, S. 241-274.

**FRENZEL**, Elisabeth (<sup>5</sup>1999). Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Kröner.

**GRADMANN**, Stefan (1990). *Topographie / Text. Zur Funktion räumlicher Modellbildung in den Werken von Adalbert Stifter und Franz Kafka*. Frankfurt/M.: Anton Hain.

**GÜNZEL**, Stephan (2007). Raum – Topographie – Topologie. In: Ders. (Hg.). *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript, S. 13-29.

**GÜNZEL**, Stephan (Hg.) (2010). *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart; Weimar: Metzler.

**GÜNZEL**, Stephan (2016). Raumtheorie. »er fand Coppelas Perspektiv, er schaute seitwärts – Clara stand vor dem Glase!« Dialektiken des Raums. In: *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns Der Sandmann*. Hgg. von Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam. S. 254-268.

**HALLET**, Wolfgang; **NEUMANN**, Birgit (2009). Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hgg. von Wolfgang Hallet; Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 11-32.

**HARNISCHFEGER**, Johannes (1990). Das Geheimnis der Identität. Zu E.T.A. Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 36, S. 1-14.

**HEIMES**, Alexandra (2009). Metamorphose. In: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. von Detlef Kremer. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 513-516.

**HINDERER**, Walter (2005). Die poetische Psychoanalyse in E.T.A. Hoffmanns Roman Die Elixiere des Teufels. In: *Hoffmanneske Geschichte: zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Hgg. von Gerhard Neumann; Alexander Bormann. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 43-76.

**JENTSCH**, Ernst (1906). Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch – Neurologische Wochenschrift*. Nr. 22., 1906. S. 195-198. und Nr. 23., S. 203-205.

**KAHRMANN**, Cordula u.a. (<sup>4</sup>1996). *Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten*. Weinheim: Beltz.

**KAISER**, Gerhard R. (1988). *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Metzler.

**KREMER**, Detlef (2004). Die Elixiere des Teufels. Das Phantom der Familie oder die Metamorphosen des Mönchs. In: *E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Hgg. von Günter Saße. Stuttgart: Reclam, S. 75-95.

- KREMER**, Detlef (Hg.) (2009a). *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin; New York: Walter de Gruyter,
- KREMER**, Detlef (2009b). Grundzüge der Hoffmann-Forschung. In: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. von Detlef Kremer. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 593-615.
- KREMER**, Detlef (2009c). Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners (1815-1816). In: *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Hgg. von Detlef Kremer. Berlin; New York: Walter de Gruyter, S. 144-160.
- LAMBRECHT**, Horst(2006). Fragen der Definition und Wertung in der Trivialliteratur. In: *Trivialität*. Hgg. von Zoltán Szendi. Pécs, ohne Seitenangaben.
- LAUSSMANN**, Sabine (1992). *Das Gespräch der Zeichen: Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns*. München: tuduv-Verl.-Ges.
- LESSING**, Gotthold Ephraim (1978). Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kulturgeschichte. In: Drs. *Lessings Werke in fünf Bänden*. Bd. 3. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag.
- LIEBRAND**, Claudia (1996). *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- LINDNER** Henriett (2001). „Schnöde Kunststücke gefallener Geister“ *E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LOTMAN**, Jurij M. (<sup>4</sup>1993). *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- LUBKOLL**, Christine; **NEUMEYER**, Harald (Hg.) (2015). *E.T.A. Hoffmann. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler.
- MAGRIS**, Claudio (1980). *Die andere Vernunft*. Königstein/Ts.: Hain.
- MATT**, Peter von (1994). Der Roman im Fieberzustand. E.T.A. Hoffmanns „Elixiere des Teufels“. In: Ders.: *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*. Tübingen: Carl Hanser, S. 122-133.
- NEHRING**, Wolfgang (1992). Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns Die Elixiere des Teufels. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 1, S. 36-47
- NÜNNING**, Ansgar (2009). Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Hgg. von Wolfgang Hallet; Birgit Neumann. Bielefeld: transcript, S. 33-52.
- NÜNNING**, Ansgar: Raum/Raumdarstellung, literarische(r) (<sup>2</sup>2001). In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hgg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler, S. 536-539.
- OROSZ** Magdolna (2001). *Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann*. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.

**PAKSY** Tünde 2011. „Frau Welt“ – das Aufleben eines mittelalterlichen Motivs in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*, XVI/3 (2011), 71-81.

**PAKSY** Tünde 2012. Facetten des Raumes in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*. In: *Studien ungraischer Nachwuchsgermanisten. Beiträge der ersten gemeinsamen Jahrestagung 2010*. Hgg. von Ágnes Fekete; Miklós Fenyves; András Komáromy. Budapest: ELTE Germanistisches Institut, 78-90.

**PAKSY** Tünde 2014. „Die Instrumente Selbst“. Sängerinnen mit tragischem Schicksal in E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. *Publicationes Universitatis Miskolcensis. Sectio Philosophica*, 2014. (tom. 18) fasc. 3, 305-316.

**PAKSY** Tünde 2016. „Heterogenität, Duplizität und Fantasie als Aspekte Hoffmanns poetologischer Erzählungen“. *Werkstatt: Arbeitspapiere zur germanistischen Sprach- und Literaturwissenschaft* 2016. 176-183. (2016)

**PAKSY** Tünde 2016. „Verkettungen und Verzweigungen: Über das Doppelgängermotiv in E. T. A. Hoffmanns Roman: *Die Elixiere des Teufels*“ *Az Eszterházy Károly Főiskola Tudományos Közleményei: Germanistische Studien: Tanulmányok a német nyelv és irodalom köréből*. 45-53. (2016)

**REBER**, Natalie (1964). *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen: Wilhelm Schmitz.

**RENNER**, Karl Nikolaus (1983). *Der Findling. Eine Erzählung von Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink. (Münchner Germanistische Beiträge Bd. 31)

**RENNER**, Karl Nikolaus (2004). Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Festschrift für Michael Titzmann. Hgg. von Gustav Frank; Wolfgang Lukas. Passau: Verlag Karl Stutz, S. 357-381. Hier zitiert nach der im Internet abrufbaren Fassung: <http://www.journalistik.uni-mainz.de/Dateien/Grenze-und-Ereignis.pdf>

**REUCHLEIN**, Georg (1986). *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur. Zur Entwicklung der Wahnsinnsthematik in der deutschen Literatur des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*. München: Fink.

**RINGEL**, Stefan (1997). *Realität und Einbildung im Werk E.T.A. Hoffmanns*. Köln u.a.: Böhlau.

**SASSE**, Sylvia (2010). Poetischer Raum: Chronotopos und Geopoetik. In: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. von Stephan Günzel. Stuttgart; Weimar: Metzler, S. 294-308.

**STEINECKE**, Hartmut (1997). *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Reclam.

**STEINECKE**, Hartmut (2004). *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel.

**STEINWACHS, Cornelia** (2000). Die Liebeskonzeption in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 8, S. 37-55.

**STROBEL, Jochen** (2005). Die Ahnenprobe des Medardus. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*, 13, S. 29-46.

**WEIGEL, Sigrid** (2002). Zum ›topographical turn‹. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. *KulturPoetik*, Hft. 2/2, S. 151-165.

**WEINHOLZ, Gerhard** (1990). *Psychologie und Soziologie in E.T.A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels«*. Essen: Verl. Die blaue Eule.

**WÜRZBACH, NATASCHA** (2004). Raumdarstellung In: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Hgg. von Ansgar Nünning; Vera Nünning. Stuttgart: Metzler, S. 49-71.