

**Die Aufhebung der Entscheidung:
E.T.A. Hoffmanns *Elixiere des Teufels***

von

Jens Szczepanski

Walter Benjamin hat in seiner frühen Schrift *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* wohl als erster die Begriffe der *Reflexion* und der *Kritik* bzw. *Kunstkritik* in das Zentrum seiner Rekonstruktion der frühromantischen Konzeption der Poesie gestellt. Die Reflexion als der "häufigste Typus des Denkens im Denken der Frühromantiker" (BKR 18) ist zunächst "die einer Form und erweist auf diesem Wege die Unmittelbarkeit der in ihr gegebenen Erkenntnis" (BKR 20). Die formale Reflexion ist logisch das erste, sie konstituiert gleichermaßen erst die Instanzen des Flektierten wie des Reflektierenden, denn "weil sie die Form des Denkens ist, ist dieses logisch ohne sie, obgleich sie auf dasselbe reflektiert, nicht möglich. Erst mit der Reflexion entspringt das Denken, auf das reflektiert wird" (BKR 39).

Verschiedene Stufen der Reflexion erlauben eine – aus "terminologischen Gründen" so genannte – Unterscheidung in erste, zweite, dritte etc. Reflexion. Erste Reflexion ist das "bloße Denken mit seinem Korrelat eines Gedachten", wobei das Denken dem Gedachten gegenüber Form ist. Die zweite Reflexion bezeichnet das "Denken jenes ersten Denkens", zur "Form der Form als ihres Gehaltes", eine Reflexion, die "unmittelbar durch eine echte Reflexion" (BKR 27) aus der ersten selbsttätig hervorgeht. Eine dritte Reflexionsstufe, die gegenüber der zweiten "etwas prinzipiell Neues" darstellt, wird im "Denken des Denkens des Denkens (und so fort)" erreicht. In ihr und jeder folgenden Reflexionsstufe erfolgt eine "Zersetzung" (BKR 30) dieser Urform (das Denken des Denkens), und zwar deswegen, weil die Formel vom Denken des Denkens des Denkens eine doppelte Formalisierung erlaubt, die das Denken entweder zum Subjekt oder zum Objekt macht: die dritte Reflexion ist entweder Denken (des Denkens des Denkens) oder (Denkens des Denkens) des Denkens, eine Doppeldeutigkeit, die die "strenge Urform der Reflexion des zweiten Grades" erschüttert und angreift. Diese (Selbst-)Zersetzung in der und durch die Reflexion führt zu einer "Auflösung der eigentlichen Reflexionsform gegen das Absolute", einer schrankenlosen Erweiterung, in der das "in der Reflexion geformte Denken [...] zum formlosen Denken [wird], welches sich auf das Absolute richtet" (BKR 31). Dieses Absolute bestimmt Benjamin als "das Reflexionsmedium": die "Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium" (BKR 37).

Im "Mittelpunkt der Reflexion" steht in der Frühromantik nicht das Ich, sondern die Kunst: "Im also verändert gedachten Absolute wirkt eine andere Reflexion. Die romantische Kunstanschauung beruht darauf, daß im Denken des Denkens kein Ich-Bewußtsein verstanden wird. Die Ich-freie Reflexion ist eine

¹ Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (in: *Gesammelte Schriften I/I*, S. 7 - 122, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1974) Im folgenden unter dem Sigel [BKR] zitiert.

Reflexion im Absolutum der Kunst" (BKR 39 f.). Im Medium der Kunst entspricht der Reflexion die Kunstkritik, die Form der Reflexion ist die "Urzelle der Idee der Kunst" (BKR 40).

Der Begriff der *Kritik* als der "esoterische[] Hauptbegriff der Romantischen Schule" bezeichnet nicht eine beurteilende oder negative "Geisteshaltung", sondern bedeutet "objektiv produktiv, schöpferisch aus Besonnenheit", was die "Verwandtschaft" des kritischen und des reflektierenden Verfahrens ausmacht (BKR 51). Das einzelne Kunstwerk ist eine Selbstbeschränkung der Reflexion in einer bestimmten Form. Die Kritik als Reflexion, die "absolut schöpferisch" und "inhaltlich erfüllt" (BKR 63) ist, ruft als eine Art "Experiment" am Kunstwerk dessen Reflexion wach, "durch das es zum Bewußtsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird" (BKR 65). Das Subjekt dieser kritischen Reflexion ist "im Grunde das Kunstgebilde selbst, und das Experiment besteht nicht in der Reflexion *über* ein Gebilde, [...] sondern in der Entfaltung der Reflexion, d.h. für den Romantiker: des Geistes, *in* einem Gebilde" (BKR 65 f.). Kritik ist demnach eine Selbsterkenntnis des Kunstwerks (BKR 66), die den Leser zum erweiterten Autor und den Kritiker zu einer "personifizierte[n] Reflexionsstufe[]" (BKR 68) des Kunstwerks macht. Die Kritik soll "die geheimen Anlagen des Werkes selbst aufdecken" und seine "verhohlenen Absichten vollstrecken" (BKR 69). Da die Kritik eine "Methode" der Vollendung des selbst durch seine bestimmte Form immer unvollständigen Werkes ist, verschwimmt der Unterschied zwischen Poesie und Kritik, die Kritik setzt fort, was im Werk schon angelegt ist.²

Die Kritik ist jedoch nicht nur Vollendung des Kunstwerks, sie leistet zugleich die Auflösung des Werkes "im Absoluten" (BKR 78), wobei das Absolute hier die Kunst als Reflexionsmedium meint.³ Das einzelne Kunstwerk wird durch die Kritik gegen die Idee der Kunst aufgelöst, indem sie eine "Beziehung des einzelnen Werkes auf die Idee der Kunst und damit die Idee des einzelnen Werkes selbst" darstellt (BKR 73). Der Begrenztheit des einzelnen Werkes steht also die Unbegrenztheit der Totalität oder des Absoluten der Idee der Kunst gegenüber, in die die Kritik das einzelne Werk auflöst (cf. BKR 67).

² Die Feststellung, daß das "kritische Werk" nicht "das Abschließende" sein kann, verweist auf eine grundlegende und zugrundegelegte Struktur des Mangels, die nicht nur der Kritik eine supplementäre Rolle in Bezug auf das Werk zuweist, sondern auch die Kritik selbst als eine prinzipiell unabschließbare konstituiert. Dieser Mangel liegt in der "notwendige[n] Unvollständigkeit der Unfehlbarkeit" (BKR 52) der Kritik. Der Begriff der 'Kritik' meint also kein beurteilendes Verfahren, in dem über ein (Kunst-)Werk Gericht gehalten wird und ein abschließendes Urteil gefällt wird.

³ Eine funktionale Bestimmung der gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Poesie gibt Karl Eibl in seinem Buch: *Die Entstehung der Poesie* (Insel Verlag Frankfurt/ Main und Leipzig, 1995).

In diesem Punkt hat Manfred Momberger⁴ die entscheidende Differenz zwischen den Texten der Frühromantiker und denjenigen E.T.A. Hoffmanns erkannt. Während sich in der Frühromantik die platonische Abwertung der Erscheinung vor dem Erscheinenden (Kunstwerke als Abbilder der Wirklichkeit, die selbst wiederum nur Abbild von Ideen ist) wiederholt, zeichnet sich bei Hoffmann angeblich die Möglichkeit eines Endes des logozentrischen Dispositivs ab, dem letztlich auch die Frühromantik als "Aufklärung über die Aufklärung" noch zugehörig sei. Der Abwertung der Erscheinung zugunsten des in ihr Erscheinenden durch die Romantik entspricht laut Momberger die Abwertung des Signifikanten vor dem Signifikat, eine Abwertung, die die romantische Poetik zu einer Poetik des Symbols werden läßt (cf. SuP 8, 27, 54 u. passim.). Hoffmanns Poetik subvertiert hingegen die romantische Poetik. Gerade indem er bestimmte Topoi der Romantik wiederholt und diese in der Wiederholung dezentriert (cf. SuP 72), schreibt er sich "im Akt des Schreibens" von der Frühromantik weg (SuP 76), auch wenn er in gewissem Sinn ihr Archivar bleibt (SuP 86). Hoffmann stellt sich in seiner textuellen Praxis auf die Seite des "Nicht-Identischen, Multiplen, Disparaten" (SuP 77) und unterläuft die Abwertung der Erscheinung und die einheitsstiftende Funktion des *logos*. Seine literarische Praxis zielt nicht mehr auf einen positiven Verweis aufs Absolute, sondern auf das Spiel der Signifikanten selbst, das eine Fülle von intra- und intertextuellen Spiegelungen generiert, die nicht nur die Signifikanten weder auf ein einheitliches noch gar auf ein transzendentes Signifikat mehr verweisen läßt, sondern auch die Einheit von Signifikant und Signifikat infragestellt (SuP 150). Schließlich sieht Momberger in der Hoffmannschen Konzeption des Humors das Moment der Überschreitung der romantischen Poetik (SuP 208), der das Leiden am "Primat der Identität" in ein spielerisches Verhältnis zu irreduzibel multiplen Identitäten umkehrt (SuP 198 ff.). Die Poetik E.T.A. Hoffmanns läßt sich daher als eine Poetik der "Simulakren" ohne Original beschreiben (SuP 8, 163 ff. u. passim.).

Abgesehen von der Fragwürdigkeit solch einfach gebauter Gegenüberstellungen und der zugrundegelegten Historisierung des logozentrischen Dispositivs, die am Horizont die Möglichkeit seiner historischen Überwindung aufscheinen läßt, eine Fragwürdigkeit, die hier aus Platzgründen weder näher dargestellt noch diskutiert werden kann⁵, scheinen Mombergers

⁴ Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann* (Wilhelm Fink Verlag München, 1986). Im folgenden unter dem Sigel [SuP] zitiert.

⁵ Ein Einsatzpunkt einer Kritik wäre wohl zum einen in der indifferenten Gleichsetzung von Ambivalenz, Polysemie und Dissemination zu finden. Die Dissemination ist entgegen jener Gleichung weder eine Polysemie noch eine Ambivalenz, deren Sinnvielfalt immer reduzierbar bleiben. Zum anderen verhält sich Momberger indifferent zu der Frage, ob die Dezentrierung des logozentrischen Dispositivs ein historisches Projekt sein kann oder ob sie dessen Nachtseite

Ausführungen insofern plausibel zu sein, als daß bei Hoffmann das Kunstwerk nicht mehr durch seine kritische Auflösung auf ein wenn auch unbestimmtes Absolutes – etwa die Idee der Kunst – verweist, sondern sein Werk gerade Kategorien oder Topoi wie das Absolute, Selbstidentität, Totalität, Ursprung, Zentrum, zirkuläre Wiederaneignung eines Sinns oder eine Identität von *arche* und *telos* sabotiert. Entgegen dem positiven Begriff des Absoluten in der Frühromantik, hat das Absolute bei Hoffmann nur noch den negativen Status radikaler Abwesenheit, während die Kunst zum "Schauplatz der Differenz" (SuP 91) wird. Hoffmanns Schreibweise sei daher die genaue Umkehrung der frühromantischen Schreibweise (die Momberger in erster Linie für Schlegel, Novalis und Tieck reserviert):

[B]estand diese [die frühromantische Schreibweise, J.S.] darin, den Signifikanten aufzuheben, um die unendliche Bedeutung in ihrer unmittelbaren Präsenz aufleuchten zu lassen, so besteht Hoffmanns Schreibweise darin, durch ein Spiel der Signifikanten den Sinn in einen Prozeß der Dissemination hineinzuziehen, der verhindert, daß die Ambiguität sich wieder in einer Identität aufhebt. Hoffmanns Phantastik wird, indem sie die durchaus alltägliche Welt als Phantasmagorie darstellt, zu einer sehr viel radikaleren Infragestellung der Ideologie der Identität und des bürgerlichen Diskurses, als das die Romantik jemals sein konnte. Die Sehnsucht nach der Identität im Absoluten, nach der unendlichen Bedeutung, kann sich sehr leicht, wie ja auch geschehen, mit der erreichten Identität des bürgerlichen Staates in der reaktionären Version der metternichschen Restauration und des Katholizismus oder auch mit der realen Verwirklichung der Vernunft im preußischen Staat, wie Hegel in der Rechtsphilosophie nahelegt, zufriedengeben. Was aber soll das geschlossene System der bürgerlichen Ideologie anfangen mit einer Textpraxis, welche die Grundlage der Identität, die Geschlossenheit des Diskurses und die Eindeutigkeit der Repräsentation in Frage stellt? (SuP 107 f.)

In der Tat läßt sich Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* als gelungenes Beispiel einer 'totalen' Dissemination lesen, die keine der beteiligten Instanzen – den Autor, den oder die Erzähler, das Romanensemble, die Requisiten, den Leser – unbeschädigt läßt. Schon eine erste Lektüre des Romans weckt ein Gefühl irreduzibler Vieldeutigkeiten und Verdoppelungen, die keine nachträgliche Reduktion zu gestatten scheinen und selbst den Versuch eines bloßen Nacherzählens vor immense Probleme stellen.

markiert, also strukturell unablösbar mit dem Ausmaß seiner Geltung verbunden bleibt.

Die folgende Lektüre wird methodisch den Weg gehen, den Roman von seinen Rändern her lesbar werden zu lassen. Sie beschränkt sich in erster Linie auf den Schluß und den Beginn des Romans. Eine Analyse der 'eigentlichen' Erzählung wird dabei nur am Rande und sehr summarisch erfolgen, auch wenn dies die Gefahr in sich birgt, die vorgeschlagene Textbasis als zur Stützung der Argumentation nicht ausreichend erscheinen zu lassen. Die Konsistenz und die Gründe dieser auf den ersten Blick scheinbar nicht naheliegenden Lektüre werden sich hoffentlich trotzdem im Verlauf der Arbeit erweisen. Der Fokus der Analyse wird zunächst auf der Praxis des *Erzählakts* liegen, der den Roman konstituiert und perspektiviert. In diesem Ansatz, der der Literarizität des Romans gerecht zu werden versucht, werden sowohl die Figurationen des Doppelgängertums als auch die rahmenden *Pererga* als Effekte einer fundamentalen und für den Roman konstitutiven reflexiven Operation lesbar, die nicht mehr derjenigen der Romantik entspricht.

Spiegelungen

Wenn man den 1816 erschienenen Roman *Die Elixiere des Teufels*⁶ von E.T.A. Hoffmann einer Gattung zuordnen wollte, so könnte man ihn als eine fiktive Autobiographie verstehen, die hier die besondere Form der Lebensbeichte eines Icherzählers annimmt. Die Motivation dieser Lebensbeichte wird gegen Ende des Romans vom Icherzähler, dem Mönch Medardus geschildert: es handelt sich um eine letzte Bußübung für im Leben begangene Sünden, die ihm vom Prior seines Klosters auferlegt wird und der ihm aufträgt, nichts von dem auszulassen, "was dir im bunten Weltleben widerfuhr" (EdT 348).⁷ Eingerahmt wird diese Schilderung von einer Art Lebensfazit des Erzählers, das dieser am Ende der rückblickenden Erzählung seines Lebens formuliert, in einem Zustand, in dem sein Geist angeblich fähig war, "das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden" (EdT 346). Diese Passage kreist um die Frage, wie sehr die Determination seines Lebenslaufes zufälligen Umständen oder einem notwendigen Verhängnis geschuldet ist, auf das er keinen Einfluß hatte. Mit im Raum steht daher die Frage, in welchem Maße der Verlauf seines Lebens sich einem freien Handeln verdankt und inwieweit in diesem die Möglichkeit freien Handelns bestand.

Dieses Lebensfazit zeichnet sich jedoch durch eine eigentümliche Indifferenz gegenüber diesen Fragen aus. Zum einen beteuert der Erzähler, daß bei seinem

⁶ E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels* (Könemann Verlag, Köln 1994). Im folgenden wird aus dieser Ausgabe unter dem Sigel [EdT] zitiert.

⁷ Es ist dies eine prototypisch psychoanalytische Szene: das therapeutische Neuerzählen der biographischen Vergangenheit.

jetzt "klaren Bewußtsein [...] jede neue Prüfung des Feindes wirkungslos bleiben" (EdT 346) müsse, ein Feind, den der Icherzähler umstandslos mit dem "Satan" oder dem "Widersacher" identifiziert. Zum anderen räumt er zwei Seiten später ein, daß "vielleicht noch im Tode der Widersacher Macht haben wird, den sündigen Mönch [den Icherzähler, J.S.] zu quälen" (EdT 348). Diese Indifferenz spiegelt sich auch darin, daß er einerseits behauptet, ihm habe sich das "Geheimnis" seiner "Sünden" erschlossen: "und ich erkannte, daß ich, ausgerüstet mit aller Kraft der Tugend und Frömmigkeit, doch wie ein mutloser Feigling dem Satan, der den verbrecherischen Stamm [seine Familie, J.S.] zu hegen trachtete, daß er fort und fort gedeihe, nicht zu widerstehen vermochte" (EdT 345). Während dieser Satz noch eine gewisse Widerstandskraft, eine mögliche Freiheit des Icherzählers betont, die auch in der Klage des Erzählers zum Ausdruck kommt, die ernststen Mahnungen anderer nicht geachtet zu haben, wird dies nur einen Satz später revidiert: "Gering war der Keim des Bösen in mir [...], aber da spielte mir der Satan jenes Elixier in die Hände, das mein Blut wie ein verdammtes Gift in Gärung setzte" (EdT 345). Durch dieses Elixier "brach die Sünde" wie "eine physische Krankheit" hervor (EdT 346). Wenn die Verfehlungen im Leben des Icherzählers tatsächlich einem satanischen Einfluß geschuldet sind und sich mit der gleichen Unabhängigkeit von jedem persönlichen Handeln wie eine physische Krankheit entwickeln, so wäre der Icherzähler für diese nicht verantwortlich zu machen. Diese Projektion des Icherzählers, in der er die Verantwortlichkeit für sein Leben äußeren Instanzen wie dem Elixier oder dem Satan⁸ zuschreibt, hat hier die Funktion, den Icherzähler von der Möglichkeit freien Handelns und damit der Möglichkeit seiner Schuld zu entlasten. Ich werde diese um die moralische oder ethische Frage nach Notwendigkeit, Zufall, Verhängnis, Freiheit und Schuld kreisende Haltung des Erzählers im folgenden als den *Erzählakt* bezeichnen. Dieser Erzählakt ist identisch mit dem erzählenden Ich, das den Rahmen abgibt für die rückblickende Erzählung, in der das erzählende Ich auf der Ebene der 'eigentlichen' Handlung die Erinnerung an die Vergangenheit eines erlebenden Ichs entfaltet.

Paul de Man hat in seinem Aufsatz *Autobiographie als Maskenspiel*⁹ die Unentscheidbarkeit der Frage betont, ob das Leben die Autobiographie oder die Autobiographie das Leben hervorbringe. Da das Verhältnis der Referenz des erzählten Lebens zur autobiographischen Erzählung dasjenige einer Mimesis ist,

⁸ Auch wenn Medardus sein Leben als vom Teufel besessen versteht: Weder der Satan noch der Widersacher treten im Verlauf des Romans auf, außer in der mythischen Legende, die die Herkunft des Teufelelixiers erzählt. Mit der Interpretation dieser Legende als Allegorie entfernt sich der Icherzähler aus der rückprojizierten Harmonie des Klosterlebens.

⁹ cf. Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, S. 132 (in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/ Main 1993, S. 131-146). Im folgenden unter dem Sigel [IÄ] zitiert.

die nur "eine Art der Figuration ist, so fragt sich, ob die Redefigur vom Referenzobjekt bestimmt wird oder ob es sich umgekehrt verhält". Die Unmöglichkeit, den Anteil der Fiktion in einer Autobiographie zu bestimmen, führe dazu, daß die "Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie [...] keine Frage von Entweder-Oder zu sein, sondern unentscheidbar" (IÄ 133) scheint. Der die Lebensbeichte konstituierende Erzählakt in den *Elixieren* scheint es somit zunächst unmöglich zu machen, eine klare Trennung zwischen den Fiktionen des Erzählers und den realen Geschehnissen zu ziehen.

Das Spezifische einer Autobiographie ist, daß sie "eine Lese- oder Verstehensfigur" ist, in dem sich erzählendes Ich und erzähltes Ich "einander gegenseitig durch gemeinsame reflexive Substitutionen bestimmen". Wenn sich ein Autor – in diesem Fall der Mönch Medardus – "zum Gegenstand seines eigenen Verständnisses macht, wird diese Struktur wechselseitiger Reflexion zu einem inneren Textmerkmal" (IÄ 134). Der für den Erzählakt konstitutive Versuch des Mönchs, sein eigenes Leben zu lesen oder zu verstehen, führt also bereits auf dieser Ebene eine reflexive Disjunktion ein, in der sich das erlebende Ich und das dieses Leben verstehende oder erzählende Ich wechselseitig spiegeln:

Das jedem Verstehensprozeß eignende Moment der wechselseitigen Spiegelung offenbart die jeder Erkenntnis, auch der Selbsterkenntnis, zugrundeliegende tropologische Struktur. Die Bedeutung der Autobiographie besteht dann nicht darin, daß sie eine verlässliche Selbsterkenntnis liefert (was sie auch gar nicht tut), sondern darin, daß sie auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert (und das heißt, daß es solche Systeme nicht geben kann).

Denn je mehr die Autobiographien durch ihr thematisches Insistieren auf dem Subjekt, dem Eigennamen, der Erinnerung, der Geburt, der Liebe, dem Tod und der Wechselseitigkeit der Spiegelung ihre kognitive und tropologische Konstitution offenlegen, desto mehr sind sie auch darauf aus, den Beschränkungen dieses Systems zu entkommen. (IÄ 134 f.)

In der Tat spielen die von de Man benannten Motive eine tragende Rolle in der Lebensbeichte des Medardus. Eine der Hauptlinien seines Lebensberichts liegt in einer ambivalent zwischen irdisch-erfüllter und überirdischer Liebe angesiedelten Beziehung zu einer Frau namens Aurelie, die ihrerseits mitunter auch eine Verkörperung der heiligen Rosalie zu sein scheint. Die Geschichte dieser Liebe beginnt mit ihrem im Beichtstuhl ihm gegenüber abgelegten

Geständnis ihrer Liebe zu ihm, zu einem Zeitpunkt, als der Mönch noch im Kloster ist. Im Verlauf dieser Geschichte entgeht Aurelie bei einem ersten Wiedersehen auf dem Schloß des Barons F. nur knapp einer Vergewaltigung, die nur durch ihren herbeieilenden Bruder Hermogen verhindert wird. Ein zweites Wiedersehen unter falschem Namen führt nach einigen Verwicklungen zu einer Zeit erfüllter Liebe und einer im letzten Moment durch das Auftauchen eines Doppelgängers scheiternden Hochzeit, die mit einem Ausbruch des Wahnsinns und einem allerdings mißglückten Mordversuch von Medardus an ihr endet. Als Aurelie am Ende des Romans als Nonne in ein Zisterzienserkloster eintreten will, wird sie während der Zeremonie von einem nur mit den "Lumpen eines Kapuzinerrocks" bekleideten Doppelgänger des Mönchs wirklich ermordet. Kurz bevor sie stirbt, wendet sie sich ein letztes Mal an Medardus:

Ein besonderer Ratschluß des Ewigen hatte uns bestimmt, schwere Verbrechen unseres freveligen 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. [...] Fasse Mut, Medardus! der wahnsinnige Tor [ihr Mörder, J.S.], den der böse Feind verlockt hat zu glauben, er sei du und müsse vollbringen, was du begonnen, war das Werkzeug des Himmels, durch das sein Ratschluß vollendet wurde. (EdT 343)

Diese Interpretation ihrer Liebe spiegelt sich in den abschließenden Reflexionen des Icherzählers, in denen er sein Lebensfazit formuliert und eine etwas merkwürdige Moral aus seiner Geschichte zieht, die er dem Leser mit auf den Weg gibt¹⁰:

Es gibt Höheres als irdische Lust, die meistens nur Verderben bereitet dem leichtsinnigen, blödsinnigen Menschen, und *das* ist jene höchste Sonnenzeit, wenn fern von dem Gedanken freveliger Begier die Geliebte wie ein Himmelsstrahl alles Höhere, alles, was aus dem Reich der Liebe segensvoll herabkommt auf den armen Menschen, in deiner Brust entzündet. (EdT 348)

Einige Seiten zuvor klingt dies in einer Selbstreflexion ganz ähnlich, als er sich fragt:

¹⁰ Momberger liegt daher falsch, wenn er die Exklusion des Lesers aus dem Erzählakt behauptet (cf. SuP, S. 152).

Wie konnte der dem Satan Ergebene das Band erkennen, das die Macht des Himmels als *Symbol* der ewigen Liebe um mich und Aurelien geschlungen?
(EdT 346/Hervorhebung von mir, J.S.)

Ich umgehe die Anspielungen dieser drei Passagen auf die kaum zu entwirrende Familiengeschichte, die Medardus und Aurelie sowohl verbindet als auch trennt, in dem ich einen anderen Aspekt hervorhebe. Abgesehen vom einleitenden Vorwort des Herausgebers, ist diese Passage die einzige, an der explizit vom 'Symbol' gesprochen wird. Das auf der anderen Seite des Textes gelegene Vorwort spiegelt diese Passage:

Nachdem ich [der Herausgeber, J.S.] die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen, [...] war es mir auch, als könne das, was wir insgeheim 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. (EdT 8/ erste Hervorhebung von mir, J.S.)

Man hat in der Aufnahme des Symbolbegriffs bestimmt nicht zu Unrecht einen Reflex auf die 1814 erschienene Schrift *Die Symbolik des Traumes* von Gotthilf Heinrich Schubert gesehen¹¹. Interessanter scheint aber ein anderer Aspekt zu sein, der sich mit der unmißverständlichen Warnung des Herausgebers an den Leser verknüpft. Diese Warnung liest sich als genaue Beschreibung des Fehlers, den Medardus im Verlauf seines Lebens beständig wiederholt. Dieser Fehler liegt zum einen in dem Versuch, sich über die Bedingtheit des eigenen Lebens oder sein Schicksal erheben zu wollen, ein Fehler, der im Lebensbericht eine komplizierte Mechanik von Selbsterhebung und Erniedrigung oder Fall initiiert. Neben dieser Warnung vor der Anwendbarkeit von (Selbst-)Erkenntnis auf das eigene Leben enthält diese Passage jedoch noch einen anderen Aspekt, der sich auf symbolische Erkenntnis überhaupt beziehen läßt. Diesen Aspekt hat Paul de Man in seinem Aufsatz *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*¹² beschrieben, in dem er Symbol und Allegorie gegeneinanderstellt. Die symbolische Sprache besteht demnach in der irrtümlichen Identifizierung des Subjekts mit dem Objekt, der Natur oder einem transzendierenden "positiven Rückgriff auf den göttlichen

¹¹ cf. z.B. Susanne Asche: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst* (Verlag Anton Hain Meisenheim GmbH, Königsstein/ Ts. 1985), S. 158 ff.

¹² Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* (in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp Frankfurt/ Main 1993, S. 83 - 130) Im folgenden ebenfalls unter dem Sigel [IÄ] zitiert.

Willen", während die Allegorie durch eine Distanz von ihrem Ursprung oder ihrer Bedeutung getrennt ist. Verbunden ist diese Beschreibung bei de Man mit einem Argument, das die symbolische Sprache als mystifizierende Verkennung des allegorischen Charakters der Sprache erscheinen läßt. So gilt nicht nur für die Romantik, daß

das Vorherrschen der Allegorie über das Symbol der Enthüllung eines eigentlich zeitlichen Schicksals [entspricht]. Diese Enthüllung vollzieht sich in einem Subjekt, das versucht hatte, sich der Einwirkung der Zeit zu entziehen, indem es in der ihm in Wahrheit ganz unähnlichen, in nichts entsprechenden Welt der Natur eine Zuflucht suchte. [...] Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifizierung postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich als Sprachform in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein. Damit bewahrt sie das Ich vor einer illusionären Identifikation mit dem Nicht-Ich, das nun erst, wenn auch unter Schmerzen, ungeschmälert als Nicht-Ich erkannt wird. (IÄ 103 f.)

Begreift man mit de Man die symbolische Sprache oder Erkenntnis als Postulierung einer illusionären Identifikation des Ichs mit einer außerhalb des Ichs gelegenen Instanz, so wirft dies noch ein anderes Licht auf die beiden zitierten Passagen in den *Elixieren*, in denen auf das Symbol bezug genommen wird. Wenn man das Symbol als eine fälschliche Identifikation des Ichs auffaßt, läßt sich der Versuch des Icherzählers, die Ruinen seiner Erinnerung in die Notwendigkeit eines Verhängnisses zu transformieren, auch als eine Verkennung des allegorischen Charakters der Sprache verstehen. Auf der Ebene der Erzählung stellt der Erzähler die gegenteilige Operation als verhängnisvoll dar: die Substitution der Symbole durch Allegorien entspricht einer verfehlenden (Selbst-)Erkenntnis. Der fatale Hang zur Umdeutung von Allegorien in Symbole zeigt sich noch in der Ironie, die darin liegt, daß selbst der Mord an der Geliebten von beiden als Erfüllung eines notwendigen Schicksals verstanden wird. Der Erzählakt bestände demnach in dem Versuch, die Unverfügbarkeit und Kontingenz des gelebten Lebens in die Erzählung einer dieses Leben determinierenden natürlichen Notwendigkeit einzubetten, ein gigantischer Rechtfertigungsakt, besser ein Akt der Selbstentschuldung, der weder die moralische Integrität des Erzählers noch seine Einheit im Verlauf der Erzählung unbeschadet läßt.

In der Erzählung konstruiert der Erzähler seine Erinnerung scheinbar als die Geschichte einer ursprünglichen harmonischen Selbstidentität am Beginn seines Lebens, einem Verlust dieser Identität und einer abschließenden Wiederherstellung dieser Selbstidentität.¹³ Die Struktur dieses kreisförmigen Schemas, das im Erzählakt die Erzählung determiniert, hat tatsächlich einige Interpreten dazu verleitet, der Rhetorik des Icherzählers Glauben zu schenken¹⁴ und den Roman auf eine pseudo-hegelianische Dialektik zu reduzieren.¹⁵ Der Roman läßt sich aber schon deshalb nicht auf ein kreisförmiges Schema (etwa von These/Selbstidentität – Antithese/Identitätsverlust – Synthese/wiedererlangte Identität) reduzieren, weil es keineswegs gesichert ist, daß der Icherzähler am Ende seines Lebens, d.h. im Erzählakt, selbst eine einheitliche Figur abgibt. Auch seinen Doppelgängern ist er noch im Moment des Todes ausgesetzt.¹⁶ Eine solche Interpretation scheint auch dann nicht haltbar, wenn man die Literarizität des Romans ernst nimmt. Die Herstellung einer abschließenden Selbstidentität¹⁷ scheint vielmehr eine Fiktion des Erzählers zu sein, die er einerseits illusionärerweise selbst zu glauben scheint, andererseits durch den Wortlaut seines Lebensfazits unterläuft.

Der Icherzähler interpretiert nicht nur das Band seiner "ewigen Liebe" zu Aurelie als von einem transzendenten göttlichen Willen gestiftetes Symbol, sondern identifiziert sich in seinem Lebensbericht u.a. mit dem heiligen Antonius, mit einem das Überirdische verkündenden Heiligen, mit einem

¹³ Dies zeigt sich in eingeschobenen Bemerkungen des Erzählers: "Ich war es nicht, der sprach" (EdT 54, 59) oder "Ich war hundertfach zerteilt" (EdT 251).

¹⁴ Die Glaubwürdigkeit der Lebensbeichte wird auch dadurch erschüttert, daß der Icherzähler schildert, daß er gegenüber anderen Personen ganze Romane mit gefälschten Autobiographien erfindet und diese sogar aufgeschrieben hat, um "alle Fäden in der Hand zu haben". Schließlich glaubt er selbst an seine Fiktionen (EdT 153 ff., 192 ff., 205).

¹⁵ Dies schlägt eine Autorin vor, die weder davor zurückschreckt, den Werdegang des Medardus mit der Geschichte der Menschheit gemäß einer trivialen Dialektik (harmonischer Urzustand – sündiger Abfall ins Böse – Wiedererlangung der Selbstidentität) gleichzusetzen noch in einer von christlicher Schuld- und Sühneterminologie durchzogenen Gesamtperspektive das Doppelgängertum als äußere Auswirkung eines abgrundtiefen weltanschaulichen Dualismus zu "interpretieren", der irgendwie mit dem "Urkampf" zwischen Gut und Böse zusammenzuhängen scheint. Zurückgewiesen werden muß auch ihre Interpretation des Doppelgängertums, die in diesem die teleologische Funktion eines Unbewußten meint erblicken zu können, das nicht nur den Weg ins Innere des Ichs weist, sondern auch den Prozeß einer Selbstfindung mit einer abschließenden Selbstidentität garantiert (cf. Natalie Reber: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*, Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz, Gießen 1964).

¹⁶ Wie ein nachgeschobener Nachtrag eines anderen Mönchs deutlich macht, der die Umstände des Todes des Medardus schildert und in dessen Schilderung die Figur des Doppelgängers genauso spukt wie in der Erzählung des Medardus (cf. EdT 349 f.). Diese Instanz außerhalb der Autobiographie, die sich für die Realität der Doppelgänger verbürgt, macht es unmöglich, sie einfach der Phantasie des Erzählers gutzuschreiben. Es stimmt daher auch nicht, daß der Tod der Geliebten seine Doppelgänger vertreibt, wie dies Susanne Asche behauptet (cf. l.c., S. 83).

¹⁷ Nach Lothar Köhn hat der Icherzähler am Ende seine Identität wiedergewonnen, indem er seine Vergangenheit annimmt. (cf. Lothar Köhn: *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes* (Max Niemeyer Verlag Tübingen 1966), S. 79).

Freischützen, mit den verschiedenen falschen Identitäten, die er halb gewollt, halb ungewollt annimmt und mit seinen diversen Doppelgängern. Ebenso wird er von anderen Figuren, die in seinem Lebensbericht auftauchen, u.a. mit seinem Vater, mit dem Teufel und mit seinen Doppelgängern identifiziert. Auch seine Doppelgänger identifizieren sich ihrerseits mitunter mit ihm. Es scheint schier unmöglich, die verwirrende und komische Fülle von Verwechslungen, falschen Identifikationen und Verdoppelungen der Gestalten des Romans nachzuzeichnen, da sich diese nicht nur in einer Serie ineinander verschachtelter Spiegelungen unendlich vervielfältigen, sondern auch abhängig von den Perspektiven der beteiligten Personen sind.

Auch das Motiv des Doppelgängertums nimmt der Icherzähler in seinem Lebensfazit wieder auf, indem er nicht zögert, seinen oder seine Doppelgänger, die er zudem für Ausgeburten des Teufels hält, für die Verfehlungen seines Lebens verantwortlich zu machen:

Schadenfroh fesselte mich der Satan an einen Verruchten [den Doppelgänger, J.S.], in dessen Sein mein Ich eindringen, so wie er geistig auf mich einwirken mußte. Seinen scheinbaren Tod, vielleicht das leere Blendwerk des Teufels, mußte ich *mir* zuschreiben. Die Tat machte mich vertraut mit dem Gedanken des Mordes, der dem teuflischen Trug folgte. So war der in verruchter Sünde erzeugte Bruder das vom Teufel beseelte Prinzip, das mich in die abscheulichsten Frevel stürzte und mich mit den gräßlichsten Qualen umhertrieb. (EdT 346)

Die Fülle der verschiedenen Selbstverweise und Spiegelungen im Roman macht es fast unmöglich, die Anspielungen dieser Passage hier darzustellen.¹⁸ Der "scheinbare Tod" seines Doppelgängers, der auf der Ebene der Erzählung nicht als Mord, sondern als Folge einer mißglückten Rettung geschildert wird¹⁹, steht am Beginn der ersten Episode der Reise Richtung Rom, auf die Medardus vom Prior des Klosters geschickt wird. In dieser Episode wird auf der Ebene der Erzählung das Motiv des *Doppelgängers* eingeführt.

¹⁸ In dem "in verruchter Sünde erzeugte Bruder" liegt eine Anspielung auf die Familiengeschichte, die u.a. in einem vom Herausgeber eingeschalteten "Pergamentblatt des alten Malers" erzählt wird, das allerdings eine solche Fülle von Relationen der Personen beschreibt, das sie in die vorliegende Darstellung nicht integrierbar scheint. Auch die Bezeichnung 'Bruder' schillert im Roman zwischen der Bedeutung eines Klosterbruders, einer symbolischen Brüderschaft, etwa des Schicksals und einer echten Brüder- oder Halbbrüderschaft, die den Icherzähler mit einigen seiner Doppelgänger verbindet.

¹⁹ Allerdings werfen diese den Roman abschließenden Passagen die Frage auf, ob es nicht doch ein Mord gewesen sein könnte. Hier zeigt sich, daß auch die Handlungen sich im Verlauf der Erzählung ins Gegenteil verkehren und daher die Frage nach der Realität des Geschehens unentscheidbar gehalten wird. Daher scheint auch die Frage, ob Medardus überhaupt ein justitiales Verbrechen begeht, nicht beantwortbar.

Sigmund Freud hat in seinem Aufsatz *Das Unheimliche*²⁰ (1919) dem Doppelgängertum in seiner Faszette von "Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung" eine Reihe von Funktionen in einer Ökonomie des Ichs zugeschrieben. Nach Freud, der sich hier u.a. auf Otto Ranks Studie *Der Doppelgänger* (1914) bezieht, ist das Doppelgängertum "ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs". Von daher sei es "wahrscheinlich", daß "die 'ursprüngliche' Seele der erste Doppelgänger des Leibes" eine Versicherung des Fortlebens war, "auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht". In späteren Phasen der Ichentwicklung kann der Doppelgänger hingegen auch ein Vorbote des Todes oder die nach außen projizierte Instanz der Selbstbeobachtung und Selbstkritik, des Gewissens sein. Ebenso läßt sich der Doppelgänger als eine Manifestation aller "unterbliebenen Möglichkeiten der Geschicksgestaltung, an denen die Phantasie noch festhalten will, und alle[r] Ich-Strebungen, die sich infolge äußerer Ungunst nicht durchsetzen konnten, sowie alle[r] [...] unterdrückter Willensentscheidungen, die die Illusion des freien Willens ergeben haben"²¹, verstehen.

Alle diese Funktionen des Doppelgängertums können nach Freud "unheimlich" wirken, allerdings mit einer wichtigen Einschränkung, die die Präsomption der bisherigen Lektüre, die Annahme einer ursprünglichen Teilung von erzählendem und erlebenden Ich unterstützt. Nicht unheimlich ist das Doppelgängertum nämlich im "Bereich der Fiktion, der Dichtung". So läßt sich ein "Unterschied machen zwischen dem Unheimlichen, das man erlebt, und dem Unheimlichen, das man sich bloß vorstellt oder von dem man liest"²². Diese Differenz im Unheimlichen spiegelt sich auch im Roman selbst. Während das erlebende Ich unmittelbar von den ihm begegnenden Doppelgängern affiziert wird, die in seinem Inneren "kalte Schauer" oder "Eisströme" auslösen, erlangt der Icherzähler als Leser seines Lebens in der Erzählung die Distanz einer ästhetischen Selbstfiktion.²³ Die Substitution des unmittelbar erlebenden 'realen' Ichs durch eine erzählerische Verdoppelung ist die Abwehr einer Gefahr, die hier in dem Ausgeliefert-sein an undurchschaubare Kräfte besteht, die das eigene Leben, scheinbar zufällig, determinieren. Die Bewegung der Abwehr, die die

²⁰ Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (in. ders. *Studienausgabe*, Bd. IV, Fischer-Verlag Frankfurt/ Main 1970, S. 243 - 274)

²¹ l.c., S. 257 f.

²² l.c., S. 269

²³ Dies wird auch deutlich in den Worten angesprochen, mit denen der Prior ihm die Abfassung seiner Lebensbeichte auferlegt: "Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen [...], aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du wie ein höheres Prinzip über allem schweben und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen" (EdT 348).

Erzählung konstituiert, gilt auch dem Schrecken einer vermeintlichen Selbsterkenntnis des Icherzählers, das selbstbestimmt geglaubte Leben als Spielball unverfügbarer Kräfte zu durchschauen.²⁴

Der Einschränkung Freuds unterliegt auch ein anderes Motiv, das unheimliche Effekte auszulösen vermag, nämlich "die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherischen Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen"²⁵. In der Tat kehren auch eine Reihe von anderen Elementen an zentralen Stellen der Erzählung wieder: es wird stets dasselbe Messer zum Morden verwendet, das Elixier wird wiederholt von verschiedenen Personen genossen, und auch die Orte der Handlungen wiederholen sich. Das für den Roman konstitutive Formprinzip besteht in der Wiederholung einer teilenden Reflexion oder Spiegelung, die die Gestalten wie Elemente des Romans vervielfacht und sich wiederholen läßt. Diese teilende Spiegelung verdoppelt zum einen das Innere des Romanensembles, insbesondere des Icherzählers, zum anderen teilt es Instanzen des Ichs auf verschiedene Personen auf. Die Vervielfältigungen und Aufteilungen werden zusätzlich dadurch kompliziert, daß sie sich einerseits immer in der Perspektive einer Person entfalten, zum anderen aber diese Perspektiven selbst wechselseitig durchdrungen werden, wenn z.B. ein Doppelgänger vom Erzähler Dinge weiß, die er schlechterdings nicht wissen kann. Schließlich sind die Perspektiven auf das Geschehen auch dadurch kompliziert, daß die eingeschalteten Erzählungen verschiedener Personen oft mehrfach ineinander verschachtelt sind. Allein die Tatsache, daß der Lebensbericht alle anderen Perspektiven auf das Romangeschehen in der Perspektive des Erzählers schildert, die damit selbst eine Art Zerrspiegel der übrigen Personen ist, relativiert die Passagen, in denen auch andere sein Leben als von einem notwendigen Verhängnis determiniert verstehen.

Claudia Liebrand hat u.a. deswegen die psychoanalytische Interpretation einer Vernachlässigung der Literarizität des Textes verdächtigt.²⁶ Die diversen

²⁴ Auf die Versuche psychoanalytischer Deutungen des Doppelgängertums in den *Elixieren* werde ich im folgenden nicht weiter eingehen, und zwar deswegen, weil diese Versuche es offenlassen, wie sehr aus der Perspektive der Psychoanalyse über die *Elixiere des Teufels* oder aber anhand dieser eine Perspektive auf die Psychoanalyse entwickelt wird. cf. hierzu Friedrich Kittler: *'Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan* (in: Friedrich A. Kittler/ Horst Turk (Hrsg): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, S. 139 - 166, Suhrkamp Frankfurt/ Main 1977)

²⁵ Freud, l.c., S. 257

²⁶ cf. Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos* (Rombach Verlag, 1996), bes. S. 63-84. - Ich werde jedoch die von ihr vorgeschlagene Lektüre der *Elixiere des Teufels*, nach der diese ein Kunst- oder Künstlerroman sind, nicht folgen. Liebrand vermeint verschiedene ästhetische Konzepte im Roman identifizieren zu können: zum einen eine negative Ästhetik, die eine Trennung von Kunst und Leben impliziert, zum anderen eine "Verwirbelung" von Leben und Kunst, mit der eine "Entidolatriisierung" der Kunst verbunden ist, deren Vertreter im Roman die Doppelfigur Schönfeld/Belcampo ist. Dieser schaffe es im Unterschied zu Medardus, nicht integrierte Selbstanteile im dialogischen Spiel zu kontrollieren und so durch Zulassung des

Doppelgänger des Romans haben in der Tat einen je nach Situation mehr oder weniger zweifelhaften Status zwischen einer Realität, die auch durch andere Instanzen des Romans verbürgt wird und der erfinderischen Phantasie des Icherzählers. Die diversen Figurationen des Doppelgängers spalten nicht nur die Personen in sich wechselseitig spiegelnde Dualitäten, in der sich nicht mehr klar zwischen originaler Person und ihren Imitaten unterscheiden läßt, sondern das Motiv des Doppelgängers selbst und seine Funktion für das Geschehen bleibt von der Vervielfältigung der Perspektiven oder möglichen Deutungen nicht unberührt. Die Doppelgänger bleiben in ihrer Funktion oder Symbolik im Roman selbst ambig: die Doppelgänger haben einerseits warnenden Charakter, andererseits treiben sie auch das erlebende Ich erst ins Verderben, indem sie Anfälle von Wahnsinn auslösen.

Ein anderes Motiv, das sich in der Erzählung wiederholt, ist der Wechsel oder der Verlust der Kleidung, die mit dem geschilderten Verlust der Identität verbunden ist. Während in der ersten Episode außerhalb des Klosters, die im Schloß des Barons F. spielt, Medardus noch seine eigene Kleidung trägt, versteckt er diese bei seiner anschließenden Flucht. Im Verlauf seiner Reise versucht er mehr und mehr, seine mönchische Prägung abzulegen, bis er zum Zeitpunkt seiner versuchten Hochzeit mit Aurelie vollkommen weltlich gekleidet²⁷ ist, ein Zeitpunkt, an dem er für alle glaubwürdig die von ihm erfundene Identität eines polnischen Adligen einnimmt. Nach der sich an die mißglückte Hochzeit anschließenden Flucht, bei der ihm sein Doppelgänger auf dem Rücken sitzt, verliert er seine Kleidung ganz und wird schließlich bewußtlos im Wald aufgefunden, neben ihm seine versteckte Mönchskutte, die auf verworrenen und kaum glaubwürdigen Wegen dorthin gelangt sein soll. In der sich anschließenden Episode in einem Irrenhaus wird Medardus zum ersten Mal nach langer Zeit durch diese Mönchskutte, auf der sein Name eingraviert steht, wieder als Medardus erkannt. In den folgenden Episoden wird er diesen Namen, der ihm bei seinem Eintritt ins Kloster verliehen wurde, behalten, auch wenn das Spiel der Verwechslungen damit noch nicht beendet ist.

Paul de Man hat die konstitutive Funktion der Kleidung bzw. der Verhüllung für den autobiographischen Erzählakt und für das sich in der Autobiographie spiegelnde Paar von "Autor *von* dem Text" und dem "Autor *in* dem Text, der seinen Namen trägt" (IÄ 136), betont. Der Verhüllung des Erzählers entspricht

Widervernünftigen die Ausbildung jener Zwangssysteme zu verhindern, die einem verdrängten Verbotenen erst seine Herrschaft sichern. Das Paradigma einer "positiven" Ästhetik sei das Marionettentheaterspiel des Belcampo, das in seiner Performanz für die Vision einer nicht verderblichen, sondern produktiven Vermittlung von Kunst und Leben einsteht. Eine Diskussion dieses Ansatzes kann ich hier aber aus Platzgründen nicht leisten.

²⁷ cf. EdT 329 - Zu diesem Zeitpunkt erscheint Medardus als polnischer Adliger in einer fingierten Autobiographie, die sich absurderweise resistent gegen ihre Verifizierung durch gerichtliche Nachforschungen zeigt (cf. EdT 153 - 205).

der "Figur der Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder stimmlosen Entität" ist, eine Maske oder ein Gesicht, die der Entität "die Macht der Rede" sichert. Die Prosopopöie "ist die Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name [...], so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht" (IÄ 140). Die Prosopopöie reiht sich ein in die metaphorische Reihe "Gewand – Körper – Seele": das "Gewand ist die sichtbare Außenseite des Körpers, wie der Körper die sichtbare Außenseite der Seele ist". Als solche unterläuft sie die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen "der Verkörperung eines Gedankens" durch die oder in der Sprache und einer "bloßen" sprachlichen Verhüllung der Gedanken. Als die Trope der Autobiographie ist sie die Maske ihres Autors:

Die Sprache der Tropen (welche die in wechselseitigen Spiegelungen sich vollziehende Sprache der Autobiographie ist) ist in der Tat wie das die Seele verschleiende Gewand des Körpers, ein Schleier wie das Gewand, das der schützende Schleier des Körpers ist. [...] In dem Maße, in dem die Sprache eine Figur (oder Metapher oder Prosopopöie) darstellt, ist sie in der Tat nicht der Gegenstand selbst, sondern seine Repräsentation, das Bild des Dinges, und als solche ist sie still und stumm, so stumm, wie Bilder eben sind. Die Sprache ist als Trope immer privat. [...] Sobald wir die rhetorische Funktion der Prosopopöie als eine setzende begreifen, die mittels der Sprache Stimme oder Gesicht verleiht, begreifen wir auch, daß wir nicht des Lebens beraubt sind, sondern der Gestalt und der Empfindung einer Welt, die nur in der privaten Weise des Verstehens zugänglich ist. Tod ist ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma, und die Wiederherstellung der Sterblichkeit durch die Autobiographie (die Prosopopöie der Stimme und des Namens) beraubt und entstellt genau in dem Maße, wie sie wiederherstellt. Die Autobiographie verschleiert und maskiert eine Entstellung des Geistes, die sie selbst verursacht. (IÄ 144 f.)

Die Wiedererlangung der Mönchskutte mit seinem eingravierten Namen spiegelt die Prosopopöie des Icherzählers als die Gravur des Namens 'Medardus', der im Roman nicht sein einziger bleiben wird. Im Erzählakt versucht der Icherzähler sich dieses Namens, der auch eine Trope der Verschuldung gegenüber anderen ist, würdig zu erweisen, indem er sich in seiner Lebensbeichte als geläutertes Ich präsentiert. Die Prosopopöie ist eine notwendige Figur des Zur-Sprache-bringens des eigenen Lebens, die zugleich die Möglichkeit unverhüllten oder authentischen Sprechens radikal unterläuft und die private Welt des eigenen Erlebens von jedem dieses erzählenden Akt

distanziert. Indem der Icherzähler in der Maske des Erzählakts sein Leben zugleich ent- wie verhüllt, versucht er, einer ursprünglichen Enteignung oder Beraubung des Lebens durch den allegorischen oder tropologischen Charakter der Sprache zu begegnen. Der Versuch, eine authentische Sprache des eigenen Lebens zu sprechen, indem Allegorien zu Symbolen umgedeutet werden, scheitert in dem Maße, wie die Erzählung abhängig bleibt von einem rahmenden (allegorischen) Erzählakt, der die Möglichkeit der Erzählung erst konstituiert.

Hier bestätigt sich, daß die Erzählung des Medardus sich als die Bewegung einer Abwehr gegenüber einem ursprünglichen Schrecken über die Kontingenz des eigenen Lebens konstituiert, die diesen stummen und stimmlosen Schrecken des eigenen Lebens in die Maske eines notwendigen Verhängnisses transformiert und damit erzählbar werden läßt. Die Erzählung konstituiert sich allerdings nur um den Preis einer endgültigen Verstellung des eigenen Lebens und endet mit einem endgültigen Verlust der Geliebten wie schließlich auch des eigenen Lebens des Icherzählers. Dieser Schluß läßt nicht nur die abschließende Moral des Icherzählers als letzte verzweifelte Geste erscheinen, die dem eigenen Leben und dem Tod im letztem Moment noch die Notwendigkeit eines Sinns abzutrotzen hofft, sondern rückt auch eine Interpretation des Romans, nach der dieser mit einer harmonischen Selbstidentität des Erzählers endet, in ein schiefes Licht. Der letzte Versuch des Icherzählers, auch das absolut singuläre Ereignis des eigenen Todes noch in das System ökonomischer Sinnprozesse zu integrieren, zeigt das ganze Ausmaß der illusionären Verstrickungen, in die der Icherzähler durch die symbolische Interpretation seines Lebens verwickelt ist. Wenn sich die Autobiographie nur als Reaktion auf einen Verlust (der Geliebten, der Verfügung über das eigene Leben) konstituieren kann, zeigt dies die ganze Verzweiflung einer Geste, die dem eigenen Leben vergeblich ein ordnendes Schema unterzulegen versucht, das den Erzähler einer Autobiographie für immer vom Text seines Lebens oder von seinem Leben selbst distanziert.

Rahmen/Parergon

Die bisherige Analyse hat sich weitgehend auf der Ebene des Erzählaktes gehalten. Die Literarizität des Textes erschöpft sich jedoch nicht nur darin, denn die *Elixire* sind als Roman ein Teil der Literatur und daher gerade keine 'reale' Autobiographie, sondern nur die literarische Fiktion einer solchen. Der Icherzähler, der sein Leben berichtet, ist daher keineswegs die einzige beteiligte subjektive Instanz im Roman. Einerseits bildet der Erzählakt zwar in der Tat den Rahmen, in dem der Erzähler eine schier unglaubliche Geschichte seines Lebens

auftischt, die vollkommen unwahrscheinlich scheint und in sich unschlüssig bleibt und die man in der Tat für die Geschichte eines Wahnsinnigen oder eines Wahnsinns halten müsste, würde sie nicht durch andere Instanzen kreditiert. Andererseits ist dieser Rahmen nicht der einzige, es gibt andere Instanzen und weitere eingeschaltete oder vorgeschaltete Texte, die die Plausibilität der Geschichte verbürgen und den Lebensbericht glaubhaft machen sollen. So enthält der Roman u.a. ein Vorwort des Herausgebers, einen Brief von Aurelie, einen vom Herausgeber in die Kontinuität des Lebensberichts eingebautes "Pergamentblatt des alten Malers", der selbst durch den Roman spukt und einen "Nachtrag des Pater Spiridion, Bibliothekar des Kapuzinerklosters zu B.", der die Umstände des Todes von Medardus beschreibt. Der Analyse einiger dieser Rahmungen oder Parerga werde ich mich im folgenden widmen.²⁸

Mit dem *Parergon* beschäftigt sich ein Kapitel eines Textes von Jacques Derrida mit dem Titel *Die Wahrheit in der Malerei*²⁹. Die Parerga als ein Titel für den Rahmen eines (Kunst-)Werkes, eine Bezeichnung, die Derrida einer Randbemerkung in der *Kritik der Urteilkraft* von Immanuel Kant entnimmt, sind nicht einfach dem Werk oder dem Ergon äußerlich. Sie bilden weder das Umfeld eines Werkes noch sind sie nur äußerlicher Schmuck³⁰. Andererseits ist das Parergon auch nicht einfach Teil des Werkes, sondern stellt eine Grenzfigur dar, ein Rahmen, der sich zwischen das Werk und das Umfeld setzt: vom Werk aus betrachtet, grenzt es das Werk gegen das Umfeld ab, vom Umfeld aus betrachtet, begrenzt es das Umfeld gegen das Werk. Das Parergon ist also *zwischen* Werk und Umfeld, ob es nun als Rahmen eines Bildes, als Gewand einer gemalten Person, eines Säulenganges um ein Gebäude auftritt wie bei Kant oder in Form eines Vorworts, eingeschalteten Anmerkungen und Nachträgen, wie dies bei den *Elixieren* der Fall ist.

Das Parergon gehört demnach weder einfach zum Innen noch zum Außen eines Werkes (WiM 74) noch wäre er einfach der Hintergrund eines Werkes: "Der parergonale Rahmen hebt sich seinerseits vor zwei Hintergründen ab, aber in bezug auf jeden dieser beiden Hintergründe; er geht im anderen auf. [...] Der

²⁸ Eine Analyse intertextueller Bezüge zu vorgängigen Texten, die hier ausgespart wird, müsste sich vor allem folgenden drei Texten anderer Autoren zuwenden: Zunächst dem Roman von Matthew Gregory Lewis *Ambrosio or the Monk* (1795), der auch im Brief von Aurelie erwähnt wird (EdT 239), zum zweiten das Fragment Friedrich Schillers *Der Geisterseher* (1787/88) und zum dritten *Die Symbolik des Traumes* von Gotthilf Heinrich Schubert (1814). (zur Bedeutung des letzteren für die *Elixiere* cf. Susanne Asche, l.c., S. 158 ff.)

²⁹ Jacques Derrida: *Die Wahrheit in der Malerei* (Wien 1992), S. 56 - 104. Im folgenden unter dem Sigel [WiM] zitiert.

³⁰ l.c., S. 86. Es macht die Pathologie des Parergons aus, zweigeteilt zu sein, sich zum Werk sowohl als Rahmen wie auch als äußerlicher Schmuck verhalten zu können. Die Differenz zwischen dem "normalen Parergon" und bloßem Schmuck liegt in der "schönen Form": nur wenn sich das Parergon durch seine schöne Form an der ästhetischen Vorstellung "beteiligt", kann es mehr sein als rein äußerlicher Schmuck, die dem eigentlichen Kunstwerk sogar Abbruch tun kann, wie dies etwa ein goldener Rahmen mit dem von ihm eingerahmten Bild macht.

Rahmen ist auf keinen Fall ein Hintergrund, wie es das Umfeld oder das Werk sein können, aber seine Randstärke stellt auch keine Gestalt dar. Zumindest ist es eine Gestalt, die von selbst abhebt" (WiM 82). Das, was die Parerga zu Parerga macht, "ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt. Und dieser Mangel ist damit konstitutiv für die Einheit selbst des *Ergon*. Ohne diesen Mangel bedürfte das *Ergon* nicht des *Parergon*" (WiM 80). Das Parergon hat so den Charakter eines "Supplements", das das Innere des Textes bedroht, so daß es unentscheidbar wird, "was an einem Werk wesentlich und was nebensächlich ist" (WiM 84). Das Parergon suspendiert die Grenze zwischen dem Inneren des Werkes und seinem Umfeld, als eine solche Grenzfigur markiert es ein *Zwischen*, das "eine Mischung [von Außen und Innen ist], die nicht eine Vermischung aus Außen und Innen oder eine halbe Maßnahme ist, ein Außen, das ins Innere hineingerufen wird, um es (von) innen zu konstituieren" (WiM 84). Die Grenze, die das Parergon bezeichnet und das den Text wie eine Arabeske umspielt und einrahmt, schreibt sich wie eine sich verschnörkelnde Linie, eine Zeichnung, ins Innere des Werkes hinein und bedroht sein Inneres und seine Innerlichkeit ebenso wie die Möglichkeit einer Grenzziehung zwischen Innen und Außen. Das "*Parergon* schreibt etwas ein, das äußerlich zum eigentlichen Feld [...] hinzu kommt, aber dessen transzendente Äußerlichkeit die Grenze selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt. [...] Da die Vernunft sich 'ihres Unvermögens bewußt ist, ihr moralisches Bedürfnis zu befriedigen', rekurriert sie auf das *Parergon*, auf die Gnade, auf das Geheimnis, auf das Wunder" (WiM 76/Zitat im Zitat von Kant).

Die Parerga werfen also unmittelbar die Frage auf, wo ein Text oder ein Kunstwerk beginnt. Beginnt ein Text mit dem Namen des Autors? Mit seinem Titel? Wo beginnt die Lektüre eines Textes, der, wie im Fall der *Elixiere des Teufels*, bereits im Titelblatt eine verwirrende Vielfalt von Verfassern und Titeln in sich trägt oder sie vor dem *eigentlichen* Text herträgt? Läßt sich hier eine Grenze oder eine Linie ziehen, die das Werk von seinen Rahmungen oder von anderen Werken trennt? Wo endet der Rahmen eines Textes und von wo an läßt sich vom eigentlichen Text, vom Eigentlichen eines Textes sprechen?

Da ist zunächst der Name des Autors *E.T.A. Hoffmann*, der seinen Roman unterzeichnet und der ihm daher, im Sinne des neuzeitlichen Autorenrechtes, literarisch und juristisch zugeschrieben wird. Einem Autor zugeschrieben wird, der in der Zeit geschrieben hat, in der sich allererst der moderne Begriff des Autors in allen ästhetischen (als Garant der Einheit des Werks und seines Sinns,

als Urheber und Schöpfer des Werks)³¹ und juristischen Konsequenzen (als Eigentümer des Textes, als Inhaber der Urheberrechte und des Copyrights, als derjenige, der seinen Text zu verantworten hat) etabliert, und der selbst nicht allein Autor literarischer Texte, sondern auch Jurist gewesen ist.³²

Der Autor, E.T.A. Hoffmann, unterzeichnet also sein Werk, *Die Elixiere des Teufels* und verantwortet es durch diesen Akt. Aber hier erfolgt bereits eine erste Teilung: als reichte der unterzeichnende Name des Autors nicht hin zur Legitimation des Textes oder des Werkes, vermerkt das Titelblatt, daß die *Elixiere des Teufels* "herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier" sind. Als reichte die Autorität des Autorennamens E.T.A. Hoffmann nicht aus, eine gewisse Glaubwürdigkeit zu garantieren, wird zur Legitimation auf den Verfasser eines anderen Textes verwiesen, so als könnte der Verfasser der *Elixiere des Teufels* seine Autorität nur legitimieren, indem er sich als Verfasser eines anderen Textes präsentiert.³³ Bereits auf der Ebene des Autors, Verfassers oder Urhebers des Textes gibt es also eine erste

³¹ Kontrastieren läßt sich der Werkbegriff durch den Begriff des *Textes*, der mit einer Praxis verbunden erscheint, in der *écriture* und *lecture* zusammenfallen. Der Text ist nicht mehr auf eine teleologische Bewegung auf eine Sinneinheit oder -totalität reduzierbar, mit dem Ziel eines das Werk abschließenden hermeneutischen Sinns oder Signifikats: "L'œuvre se ferme sur un signifié. [...] Le Texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié, le Texte est dilatoire; son champ est celui du signifiant [...] l'infini du signifiant ne renvoie pas à quelque idée d'ineffable (de signifié innommable), mais à celle du jeu." (Roland Barthes: *De l'œuvre au texte* in *Le bruissement de la langue* (Éditions du seuil, Paris 1984, p. 69 - 77), p. 72) Während der Autor zum Werk die Position eines Vaters und Eigentümers einnimmt, in der ihm alle Autorenrechte zugesichert bleiben, liest sich der Text nicht nur "sans l'inscription du Père", sondern läßt sich auch nicht mehr auf die biologische oder rhetorische Metapher des Organismus oder der (organischen) Entwicklung (das Ganze entsteht aus einem Keim) reduzieren: "...la métaphore du Texte est celle du réseau; si le Texte s'étend, c'est sous l'effet d'une combinatoire. d'une systématique [...] aucun 'respect' vital n'est donc dû au Texte: il peut être cassé [...]; le Texte peut se lire sans la garantie de son père; la restitution de l'inter-texte abolit paradoxalement l'héritage". Was nicht heißt, daß der Autor nicht in seinen Text zurückkommen kann, sich nicht wieder als ein "titre d'invité" in das Spiel der Signifikanten eingeschrieben ließe: "il s'y inscrit comme l'un de ses personnages, dessine dans le tapis; son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique: il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier [...] le je qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un je de papier" (Roland Barthes, l.c., p. 74 f./ cf. hierzu auch den Vortrag von Michel Foucault: *Was ist ein Autor* (in *Schriften zur Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1988; S. 7 - 31).

³² Das Auftauchen des Autorbegriffs am Beginn der Moderne steht in einer engen Verbindung mit dem Auftauchen des bürgerlichen Individuums und der Entfaltung des neuzeitlichen Kapitalismus. Im Begriff des *Autors* kulminiert nicht nur die Vorstellung eines irreduziblen genialen Schöpfungsaktes als Ursprung des Werks aus dem Nichts heraus, die eine ganze Literaturwissenschaft auf der hermeneutischen Sinnsuche zu psychologisierenden und biographistischen Spekulationen über die Intentionen des Autors angetrieben hat. Er regelt und organisiert auch ein kompliziertes Verfahren der Textzuschreibung, das den literarischen Autor nicht allein zum Urheber und Eigentümer seiner Texte macht, sondern ihn zum Komplementärbegriff des Werkes werden läßt, der seinerseits der Garant einer gewissen Einheit und Totalität eines Textes ist. (cf. dazu Roland Barthes: *La mort de l'auteur* p. 61 f. in *Le bruissement de la langue* (Éditions du seuil, Paris 1984, p. 61 - 67) und Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1974), bes. das neunte Kapitel: *Der Mensch und seine Doppel*, S. 367 - 412).

³³ Zudem ist schon der Verfasser der *Fantasiestücke* ein dezentrierter Verfasser, der sich auf kein einheitliches Subjekt und keine Identität mehr reduzieren läßt (cf. SuP, S. 132 ff.).

Verdoppelung, die die Frage erlaubt, ob die Verfasser zweier Texte, auch wenn sie sich scheinbar in der Einheit einer empirischen Person identifizieren lassen, überhaupt identisch sein können. Was garantiert hier die Einheit einer Person, die sich als Verfasser zweier Texte ausgibt, um daraus eine gewisse Legitimation zu beziehen? Liegt nicht zumindest eine zeitliche Differenz zwischen diesen beiden Verfassern, eine zeitliche Differenz, die die Möglichkeit ihrer Einheit oder Identität per se fraglich werden läßt?³⁴

Das ist jedoch nicht alles. Die bereits verdoppelte, durch eine zeitliche Differenz gespaltene Instanz der Autorschaft wird durch einen dritten Prätext unterminiert: es handele sich bei den Elixieren um die "nachgelassenen Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners", die vom Autor oder dem Verfasser der *Fantasiestücke* lediglich "herauszugeben" versprochen werden. Als der eigentliche Verfasser des eigentlichen Textes erscheint der Bruder Medardus, der sich identisch gibt mit der erzählenden Instanz im eigentlichen Text, eines Icherzählers, der seinen Lebensbericht in Form einer Beichte nachgelassen oder vererbt hat. Auf der Ebene des Textes oder der literarischen Fiktion ist es dieser Icherzähler, der die Instanz der Urheberschaft der Papiere für sich in Anspruch nimmt, die der verdoppelte Verfasser nur noch herausgibt, was diesen jedoch nicht daran hindern wird, sich zuweilen in die Erzählung einzuschalten, um sie zu unterbrechen und einen anderen Prätext, "das Pergamentblatt des alten Malers" (EdT 275 ff.), der sowohl ein Teil der Erzählung als auch ein der Erzählung bereits vorausgehender und diesen sowohl genealogisch wie auch ganz wörtlich³⁵ rahmender Text ist, in die Kontinuität der Erzählung einzuschieben.

Der Herausgeber und Icherzähler sind also nicht identisch, auch wenn der Herausgeber den Text mehrfach einrahmt, in einem Vorwort und in einer eingeschalteten Anmerkung, indem er sich ebenfalls als ein *Ich* vorstellt und Ratschläge zur Lektüre gibt und damit bereits mehr tut, als nur den Text herauszugeben. Ein Herausgeber, der keine Neutralität wahrt, eine Instanz, die ihren Einsatz wagt, indem sie nicht allein den eigentlichen Text bewahrt, sondern ihn mit Anmerkungen umrandet und vor der Herausgabe bearbeitet hat, wie das Vorwort berichtet. Eine zweite Verdoppelung oder Teilung, die zwei Ichs, den Erzähler und den Herausgeber konstituiert oder hinterläßt. Bereits auf dieser Ebene finden sich also die Motive der Verdoppelung, der Teilung des Ichs und des Doppelgängers, die sich in den eigentlichen Text hinein fortsetzen.

³⁴ Zur Problematik der Autorschaft und zur Dezentrierung des Subjektes in Hoffmanns Werk cf. SuP 123 - 144.

³⁵ Die Papiere des Medardus werden vom Herausgeber in den Text des Malers eingeschlagen gefunden (cf. EdT 273 f.).

Diese Verdoppelung der Urheberschaft infiziert noch einen anderen Rahmen, der sich als der Titel gibt: welcher dieser verschiedenen Instanzen, die alle für sich Urheberrechte beanspruchen, legitimiert den Titel *Die Elixiere des Teufels*?³⁶ Der Titel verspricht einen Text oder eine Erzählung *über* ein Elixier oder mehrere Elixiere, die des Teufels sind. Und wenn der Text oder der Roman selbst ein Elixier des Teufels wäre?³⁷

In einem "Vorwort des Herausgebers", einem weiteren Parergon, wendet sich der Herausgeber an den "günstigen Leser", den er direkt – als "Du" – adressiert und den er einlädt, an der sich entfaltenden Szenerie teilzuhaben. Dieses Vorwort hat die Funktion, die Glaubwürdigkeit des Textes zu garantieren, in dem der Herausgeber einen Bezug zu dem nachfolgenden Lebensbericht fingiert, wodurch die Instanz des Herausgebers selbst Anteil an der Fiktion nimmt. Dieses Vorwort liefert zunächst eine heitere Szenerie "unter dunklen Platanen", in der sich "duftige Stauden und bunt glühende Blumen" um eine "halb versteckte, steinernde Bank" ranken, vor der fernen Kulisse "blauer Berge", die sich in "wunderlichen Gebilden hinter dem sonnichten Tal auftürmen" und die der Leser erblicken darf. "Aber" es bedarf nur einer Umwendung in dieser Szenerie, die die friedliche Heiterkeit umschlagen und eine durch "die dunklen Zweige der Platanen" sich zunehmend nähernde Gefahr erkennbar werden läßt, die sich im Stakkato der das Vorwort bedrohlich unterbrechenden Bindestriche nähert. Zunächst ist da ein "gotisches Gebäude", "kaum zwanzig Schritte" entfernt, aus dem "Statuen", "Heiligenbilder" und Fresken mit "klaren, lebendigen Augen" den Leser anschauen, eine Umkehrung nicht nur des Blicks des Lesers, sondern auch der Blickrichtung: die Steine werden lebendig und blicken zurück. Diese Szene einer Verlebendigung steinerner Statuen wird begleitet durch den Einbruch des Abends: die Berge färben sich rot, während sich "der Abendwind erhebt", "überall Leben und Bewegung" ist und fromme, schweigende Männer theatralisch durch die Laubgänge "wandeln". Diese Szene hat einen unmittelbar appellativen Charakter an den Leser: es wird hier nicht nur die Kulisse beschrieben, in der der Herausgeber die nachgelassenen Papiere zum ersten Mal gelesen hat und an der der Leser teilhaben soll, sondern der Leser soll sich in die Stimmung dieser Szene begeben, damit ihm ist, "als geschähe alles vor [seinen] Augen" und er "willig" an die nachfolgende Geschichte glauben mag. Diese Szene, die sich *zwischen* die sonnige Heiterkeit des Tages und die Dunkelheit der Nacht schiebt, in der es keine eindeutige Blickrichtung³⁸ mehr gibt und die

³⁶ Zur Verschränkung des Titels mit Fragen der Legitimation und des Rechtes cf. Jacques Derrida: *Titel (noch zu bestimmen)* (in: *Gestade*, Passagenverlag Wien, 1994, S. 219 - 244), bes. S.222 - 224.

³⁷ Momberger glaubt, die Elixiere des Teufels überhaupt mit Ambivalenz gleichsetzen zu können (cf. SuP 73).

³⁸ Das Auge markiert zudem gerade die Grenze zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit.

von einem Tempuswechsel vom Präteritum zum Präsens und von einem Moduswechsel vom Konjunktiv (Möglichkeit) über den Indikativ (Wirklichkeit/unmittelbare Präsens des vor Augen föhrens) zu einem Imperativ (Appell an den Leser) begleitet ist, gewinnt so den Status einer Lektüeranweisung für den Text, dessen Glaubwürdigkeit anscheinend so bedroht ist, daß es einer besonderen Stimmung 'zwischen' Tag (Vernunft) und Nacht (Wahnsinn) bedarf, um "die sonderbaren Visionen des Medardus für mehr [zu] halten als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft".

Diese erste Beschreibung, die entgegen ihrer Rhetorik durch ihre Kürze eher das Gegenteil einer epischen Veranschaulichung darstellt, läßt den Leser angeblich nicht nur eine allgemeine Vorstellung eines Klosters überhaupt, sondern bereits das besondere Kloster der späteren Handlung unmittelbar "schauen". Durchkreuzt wird die Szenerie durch einen anderen Appell, der den Charakter einer Warnung hat und eine weitere Trope der Glaubwürdigkeit ist, die die Fiktionalität des Textes verhüllen soll. Der Herausgeber konnte die Bedenken des Priors, der dem Kloster vorsteht und in dessen Archiv die Papiere des Medardus aufbewahrt werden, nur "mit Mühe" überwinden, da sie eigentlich verbrannt werden sollten. Diese Bedenken, von denen der Herausgeber fürchtet, sie könnten vom Leser geteilt werden, können sich nicht auf reale oder eingebilddete Elixiere beziehen, sondern sie betreffen den Text, die nachgelassenen Papiere selbst: es wird vor der Lektüre gewarnt, da von den Papieren anscheinend eine Gefahr ausgeht. Diese Gefahr wird dadurch untermauert, daß die nachgelassenen Papiere des Medardus am gleichen Ort aufbewahrt werden wie das Elixier auf der Ebene der Erzählung, nämlich im Archiv des Klosters.³⁹ Der Leser muß sich daher ausdrücklich entschließen, mit dem Medardus durch sein Leben zu ziehen, sich also auf die literarische Fiktion einzulassen. Was macht den Roman *Die Elixiere des Teufels* selbst zu einem Teufelselixier?

Im Rahmen der eigentlichen Erzählung taucht das Elixier zuerst in der Reliquiensammlung des Kapuzinerklosters, in dem Medardus eingetreten ist, auf. Während einer Besichtigung dieser Reliquiensammlung, die Medardus auf die Übernahme der Leitung des Archivs vorbereiten soll, macht der Bruder Cyrillus, dem deren Leitung bisher unterstanden hatte, Medardus zunächst mit den Reliquien selbst "sowie mit den Dokumenten, die über ihre Echtheit und

³⁹ Nur am Rande sei hier vermerkt, daß Jacques Derrida dem französischen *titre* bzw. *titrier*, dessen Bedeutung sich bereits in 'Titel' und 'Feingehalt an Metall in einer Münze' gespalten hat, zwei weitere Bedeutungen hinzufügt, die der altfranzösischen Sprache entlehnt sind: zum einen bezeichnet *titrier* in einem pejorativen Sinn einen Titelfälscher, zum anderen einen Mönch, dem das Archiv der Klostertitel unterstand: Ein Archivar "par excellence, denn wenn jeder Archivar über die Ordnung der Titel zu wachen hat – kein Archiv ohne Titel –, wie archivarisch ist dann erst ein Titelkonservator" (Jacques Derrida: *Titel (noch zu bestimmen)*, in: ders., *Gestade*, Passagenverlag Wien, 1994, S. 219 - 244).

über die Wunder, welche sie bewirkt, vorhanden, bekannt" (EdT 27). Diese Echtheit wird unmittelbar zum Problem, das Medardus und Cyrillus zu erörtern beginnen. Cyrillus gesteht zu, daß ungeachtet der darüber sprechenden Dokumente "wohl wenige dieser Dinge *das* sein dürften, wofür man sie ausgibt". Doch er fügt hinzu, daß es darauf auch gar nicht ankomme. Nicht die verbürgte Echtheit oder die Geschichte der einzelnen Reliquien sichert deren Wirksamkeit, sondern die Möglichkeit, "jene geheimnisvollen Fäden zu erfassen, die das Sinnliche mit dem Übersinnlichen verknüpfen". Den Gläubigen, "der, ohne zu grübeln, sein ganzes Gemüt darauf richtet, erfüllt bald jene überirdische Begeisterung, die ihm das Reich der Seligkeit erschließt, das er hienieden nur geahnet". Die höhere geistige Kraft, die das Übersinnliche im Gläubigen erweckt und die "selbst das Leiden des Körpers zu überwinden" vermag, bewirkt jene Wunder, die "vor den Augen des versammelten Volks geschehen, wohl nicht geleugnet werden können" (EdT 28).

Ohne zu grübeln, läßt sich hier ein dreifacher Zug ausmachen: zunächst impliziert die Verknüpfung der Glaubwürdigkeit an ein Vor-Augen-führen eine Aufwertung des unmittelbaren Erlebens, z.B. von Wundern, gegenüber der Schrift in Form der mitüberlieferten Dokumente, die als bloße "Allegorien" ein zweifelhaftes Verhältnis zu ihrem Ursprung haben. Zum zweiten liegt die Wirksamkeit der Reliquien jedoch weder in diesen selbst noch in den überlieferten Dokumenten, die ihre Geschichte erzählen und verbürgen, sondern in einer Kontemplation seitens des Betrachters, den die Reliquie mit Übersinnlichem affiziert, indem sie einen "Impuls" liefert. Daher scheint die einzelne Reliquie in ihrer singulären Erscheinung, ihrer bestimmten Gestalt beliebig und austauschbar zu sein, da sie nur den Anstoß einer Erfahrung des Übersinnlichen gibt. Dem entspricht eine Abwertung des Sinnlichen zugunsten des Übersinnlichen oder der Erscheinung gegenüber der Idee. Das Aufscheinen des Übersinnlichen im Sinnlichen entspricht drittens dem Modell des Symbols: die Reliquie läßt das Übersinnliche im Sinnlichen erscheinen und kann so ein Erleben des Übersinnlichen ermöglichen.⁴⁰

⁴⁰ Hans-Georg Gadamer hat in seiner Analyse des Symbols in *Wahrheit und Methode* (J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1990, S. 76 - 87) festgestellt, daß das Symbol eine "anagogische Funktion [hat]; es leitet zu der Erkenntnis des Göttlichen hinauf". Das Symbol ist der "Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung" als eine "Vereinigung von Zusammengehörigem", aufgrund einer internen Verknüpfung von Symbolisierten und Symbolisierendem im Symbol, "weil das Symbol keine beliebige Zeichennahme oder Zeichenstiftung ist, sondern einen metaphysischen Zusammenhang von Sichtbarem und Unsichtbarem voraussetzt" (S. 79). Gerade für den religiösen Gebrauch von Symbolen gilt, das es "durch die Gegenwart seines Gezeigt- oder Gesagtwerdens erst seine repräsentierende Funktion" gewinnt (S. 78). Das Symbol konstituiert sich nicht innerhalb einer verweisenden Struktur auf eine vorgängige Bedeutung, die durch eine Konvention gesichert wird, wie die Allegorie, sondern das Allgemeine ist im Besonderen und das Besondere im Allgemeinen: die Bedeutung des symbolischen Kunstwerks liegt in seiner Erscheinung selbst und wird nicht in es hineingelegt (S. 83). Allerdings läßt das Symbol gerade auch das "Mißverhältnis zwischen Form

All dies trifft jedoch auf die "geheimnisvollste, wunderbarste Reliquie" in der Sammlung nicht zu: eine schwarze Flasche mit einer Flüssigkeit, die der heilige Antonius angeblich hinterlassen hat und die in einem Kästchen (einem Rahmen, der vor der Gefahr, die von jener Flasche ausgeht, beschützen soll) verwahrt wird. Entgegen dem fragwürdigen Status der Dokumente bei den anderen Reliquien, haben die Dokumente hier angeblich die Kraft, die Herkunft der Flasche in einer zwischen Historie und Mythos angesiedelten Legende zu belegen. Historisch ist die Herkunft der Flasche: die Dokumente sind hier "so authentisch und genau, daß wenigstens daran, daß die Flasche wirklich nach dem Tode des h. Antonius unter seinen nachgebliebenen Sachen gefunden wurde, kaum zu zweifeln ist" (EdT 30). Mythisch ist jedoch die Erzählung, die den Vorgang schildert, durch den Antonius in den Besitz dieser Flasche gelangte: der "Widersacher" bietet ihm in der Wüste mehrere Flaschen an, die Antonius jedoch ausschlägt. Als sich der "Widersacher" entfernt, läßt er einige von ihnen zurück, die der "h. Antonius schnell in seine Höhle mitnahm und verbarg", um andere, in der Wüste "Verirrte" vor ihrem Genuß zu bewahren. Ein Genuß, der dazu führt, "allerlei scheußliche, sinnverwirrende Bilder der Hölle" und eine innere Unruhe des Geistes hervorzurufen.⁴¹

Das Elixier wird nicht nur mit einer ambigen Herkunftslegende eingeführt, sondern es hat die Funktion, die Einbildungskraft zu beleben und bewirkt in der Erzählung Effekte der Verdoppelung, wenn es genossen wird. Die Verbindung der Belebung der Einbildungskraft mit dem Genuß des Elixiers erhellt auch die enge Verschränkung zwischen der Einführung des Elixiers in die Erzählung mit der Wandlung und Ausbildung des Medardus zu einem leidenschaftlichen Prediger "aus innerer Kraft" (EdT 31), den "die Natur mit allem ausgestattet" hatte, "was zum guten Kanzelredner gehört" (EdT 32). Medardus entfernt sich zunehmend vom vorgeschriebenen Text seiner Predigten und beginnt, frei zu sprechen und "den Eingebungen des Moments" zu folgen, wodurch seine Predigten eine Wirksamkeit gewinnen, die ihn bald zu einem – insbesondere für den "gebildetsten" Teil der Stadtbewohner – berühmten Prediger werden läßt, der die Stadt in einen religiösen Wahn stürzt. Medardus selbst verfällt, in einer gewissermaßen symbolischen Interpretation seiner selbst, darauf, sich für einen Heiligen zu halten, dessen "Geist, in unmittelbarer Berührung mit dem

und Wesen, Ausdruck und Inhalt denken", eine Unangemessenheit oder "Unentschiedenheit zwischen Form und Wesen", der dem Symbol den "Charakter des Schwebens" verleiht (S. 83 f.).

⁴¹ Der Icherzähler beschreibt es als einen seiner Fehler, die Legende über die Herkunft des Elixiers für eine "sinnreiche Allegorie" zu halten (EdT 36), anstatt sie wörtlich für wahr zu halten. Dies bestätigt auf der Ebene der Erzählung, daß der Erzählakt sich darin konstituiert, Allegorien für wörtliche Wahrheit zu halten bzw. als Symbole zu interpretieren. Es macht nach Freud einen weiteren Zug des Unheimlichen aus, wenn das Symbol die Leistung des Symbolisierten übernimmt und so die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird (l.c., S. 267).

Himmlischen, sich schon hienieden über das Irdische erhebe" und "nicht der Welt, den Menschen angehöre" (EdT 33 f.). Die Predigten selbst jedoch verwenden zunehmend "mystische Bilder", die um so besser wirken, je weniger sie verstanden werden, und die laut dem Prior des Klosters und Mentor des Medardus, Leonardus, von einem "feindlichen Dunkel" und einem Wahn zeugen, der Medardus ein Trugbild seiner selbst vorspiegelt (EdT 34 f.). In seiner besten Predigt, in der er wiederum die Legende von den Elixieren als "sinnreiche Allegorie darstellen" will, wird der "Strom der Rede" plötzlich dadurch unterbrochen, daß er einen "langen, hageren Mann" im dunkelvioletten Mantel erblickt, dessen Blick "wie ein glühender Dolchstoß" durch die Brust des Medardus fährt. Diese Unterbrechung der Rede führt zu einem Versagen der rednerischen Kraft und einem ersten Zusammenbruch des Medardus, der sich einen Moment lang mit dem heiligen Antonius identifiziert und schließlich bewußtlos wird (EdT 36). Dieses Erlebnis führt zunächst zu einem Verlust der Rednergabe, die seine Predigten "gewöhnlich – steif – zerstückelt" werden läßt, woraufhin sich das gewonnene Publikum wieder zerstreut.

Jedoch nicht für lange: Medardus glaubt eine "geheimnisvolle Verwandtschaft" seines Geistes "mit den in jenem Wein verschlossenen Naturkräften" auszumachen, die ihn in "schlafloser Nacht von tiefem Gram gefoltert" dazu bringt, den Wein oder das Elixier zu kosten, um "auf den Tod alles zu wagen, um die verlorne geistige Kraft wiederzugewinnen oder unterzugehen" (EdT 41). Medardus nimmt seine Predigertätigkeit nach seiner durch den Genuß des Weins "wiedererlangten Kraft" und "gänzlichen Wiederherstellung" (EdT 42 f.) wieder auf, bis er am Bernardustag, dem Tag seines zurückliegenden Eintritts ins Kloster, wie ein "Feuerstrom" predigt. Aber diese Predigt stößt auf Ablehnung, und zwar seitens seiner leiblichen Mutter wie auch einer gewissen Äbtissin⁴² eines benachbarten Zisterzienserklosters, die ihm in einem Billet den "stolzen Prunk" seiner Rede, seine Anstrengung, "nur recht viel Auffallendes, Glänzendes zu sagen", vorhält. Statt zu belehren, habe Medardus Gefühle geheuchelt, die nicht in seinem Innern waren, der "Geist des Trugs" sei in ihn gefahren und er habe "Mienen und Bewegungen erkünstelt, wie ein eitler Schauspieler". Zum einen liegt hier sicher die Wiederholung eines Paradoxons vor, dem sich jede religiöse Rhetorik ausgesetzt sieht. Der Logik dieser Stelle zufolge scheint gutes Predigen schlicht unmöglich zu sein: entweder ist ein Prediger ein schlechter Rhetor und droht sein Publikum zu langweilen und zu verlieren und es damit genau nicht zu Gott zu führen; oder er unterliegt als guter Rhetor einer selbsterhebenden Eitelkeit, die gerade von der Vermittlung des Göttlichen

⁴² Am Beginn seines Lebens wird die leibliche Mutterschaft durch eine institutionelle (die Äbtissin) ersetzt. Auf diesen Aspekt einer Substitution 'wörtlicher' Elternschaft durch eine symbolische kann die vorliegende Arbeit nicht weiter eingehen.

ablenkt und den Prediger als (Wort-)Künstler exponiert. Es ist tatsächlich die – von ihrem Ursprung her griechische, also nicht christliche – Kunst des Redens bzw. Schreibens, die die Kunst ist, die Medardus auch noch im Abfassen der Lebensbeichte oder im Erzählakt selbst beherrscht. Aber darüber hinaus wird die Rhetorik hier auch insgesamt als des Teufels verdächtigt, da sie Trugbilder hervorbringt, die von jeder Eigentlichkeit der Sprache wegführen. Die Rhetorik erscheint hier als eine Redekunst, die von jeder schmucklosen 'Natürlichkeit' der Sprache und ursprünglicher Authentizität des Redners radikal distanziert.⁴³

Setzt man für die Elixiere im Roman den Text des Romans selbst ein, so lassen sich diese um Allegorie, Symbol, Einbildungskraft und Rhetorik kreisenden Anfangspassagen auch als autoreflexive Momente des Romans verstehen. Der Text berührt sich selbst, der Ort des Elixiers in der Erzählung ist der gleiche Ort, an dem sich die Erzählung befindet. Die gleiche Funktion, die die Dokumente für die Beglaubigung der Echtheit des Teufselixiers einnehmen, kommt den beglaubigenden Einschüben des Herausgebers in Bezug auf die Erzählung zu. Indem der Text sich in sich selbst faltet, wird die Gefahr durch die Elixiere, die in der Erzählung das Spiel der Einbildungskraft so sehr erregen, daß der Geist unruhig wird und sich die Erscheinungen teilen und verdoppeln, auch auf die Erzählung selbst übertragen. Die Gefahr liegt in dem Effekt einer Dezentrierung der Identität des Subjektes selbst, und hier liegt einer der Gründe, warum es sowohl unmöglich ist, den Roman nachzuerzählen als auch unmöglich, ihn auf die Einheit eines Sinns zu reduzieren.

Wenn man den Lebensbericht als weiteres Beispiel für die rhetorischen Fähigkeiten des Icherzählers liest, so trifft all das, was in der Erzählung gegen seine Rhetorik eingewendet wird, auch auf die Erzählung zu. Die grundlegende Verdoppelung erfolgt bereits in der erzählerischen Bewegung, in der das erzählende Ich mit der ganzen Autorität seiner Stimme und dem ganzen Aufgebot seiner rhetorischen Fähigkeiten die Erinnerung seines Lebens distanziert. Durch diese interne Verdoppelung präsentiert sich das erzählende Ich als sein eigener geläuterter Doppelgänger, der aus einer scheinbar gesicherten Position, einer zeitlichen Differenz und einer Nachträglichkeit zum eigenen Leben heraus die Genese seines gegenwärtigen Zustands erzählt. Der Erzählakt präsentiert ein erlebendes Ich, dessen Versuche, eine eindeutige Perspektive auf sein Leben zu gewinnen, stets genau in dem Augenblick unterlaufen werden, in dem sich das erlebende Ich seiner Einheit oder Identität versichert glaubt und über die Determination seines Lebens zu stellen sucht. Eine ursprüngliche

⁴³ Von seiten der Rhetorik ließe sich nur einwenden, daß Medardus in seiner Rede einen Kunstfehler begangen hat. Er hat es nicht geschafft, glaubwürdig zu erscheinen und die verwendeten Bilder und gespielten Emotionen natürlich wirken zu lassen und damit das verfehlt, was Aristoteles den "ethos" des Rhetors nennt.

Verdoppelung hat statt zwischen der performativen Geste des Erzählaktes und der Erzählung selbst, die die Wahrheit über das gelebte Leben eben sosehr konstatiert wie konstituiert.

Der Erzählakt ist somit ein konstitutiver Rahmen des Romans, der aus einer normativen oder moralischen Perspektive vom Ende seines Lebens aus eine Art Lebensbeichte oder Autobiographie verfaßt, in der die Vorgeschichte der Irrungen und Versuchungen teleologisch auf den Punkt zuläuft, an dem erzählendes Ich und erlebendes Ich zusammenfallen. Der Text ist vom Ende her geschrieben, er ist Vorlauf bis zu dem Punkt, an dem Erzählakt und Erzählung identisch werden und sich die Möglichkeit oder die Notwendigkeit einer auferlegten Buße eröffnet, die gerade im Abfassen dieser Lebensbeichte besteht.

Der fundamentale Rahmen des Erzählaktes versucht mit aller rhetorischen Finesse, das vom Wahnsinn heimgesuchte erlebende Ich aus der moralischen Perspektive eines geläuterten Ichs und einer gelungenen Überwindung zu beschreiben, und genau dies evoziert die Effekte der Verdoppelung. Der Versuch schlägt allerdings notwendigerweise fehl und greift damit die Einheit des Rahmens selbst an. Lothar Köhn hat bereits gezeigt, daß die Spannung zwischen den Versuchen des Ichs, seine Vergangenheit in der Erzählung wiederanzueignen oder deren Wirklichkeit wiederherzustellen, auch in der Erzählgegenwart nicht gelingt.⁴⁴ Zwar distanziert sich der Erzähler durch die rahmenden moralischen Wertungen vom erzählten Ich, dieser Rahmen wird jedoch weder einheitlich durchgehalten noch bleibt er frei von Fehlern, die innerhalb des Rahmens scheinbar verurteilt werden. Der Erzähler verdammt wiederholt unter "Aufbietung rhetorischer Mittel" die Sünden seiner Jugend, was insofern Zweifel an einer tatsächlichen Überwindung dieser Fehler aufkommen läßt, als u.a. gerade die Beherrschung der Rhetorik Ausdruck und Mittel seiner Hybris ist. Der Erzähler versucht selbst noch kraft seiner Rednergabe, "Andeutungen" aus seinem Leben "unter der Hülle romantischer Dichtung auf anziehende Weise vorzutragen" (EdT 158), wie er an einer Stelle seinen Beitrag zur Unterhaltung einer Abendgesellschaft beschreibt. Der moralische Rahmen unterliegt selbst einer gewissen Zersplitterung⁴⁵, indem seine konstitutive Arbeit vom Text unterlaufen wird.⁴⁶ Die Differenz zwischen den im Erzählakt errichteten Normen

⁴⁴ l.c., S. 47 ff.

⁴⁵ Dies zeigt sich z.B. darin, daß der Erzähler behauptet, einige dem angeblich zuletzt erreichten moralischen Zustand widersprechende Äußerungen nicht bewußt gesprochen zu haben. Hierfür sind Floskeln wie "alles floß mir unwillkürlich von den Lippen" (EdT 157) oder "zu meinem Entsetzen war das, was ich sprach, durchaus nicht das, was ich dachte und sagen wollte" (EdT 209), die sich im gesamten Roman finden, signifikant.

⁴⁶ Der Rahmen "arbeitet" im Werk: er ist nicht nur "Ursprung", der an "der Produktion des Produkts mitarbeitet, es überbortet und sich davon absetzt", sondern in dieser Arbeit "verzieht" er sich auch selbst und "fällt auseinander" (WiM 97): er bleibt dem Werk nicht äußerlich als ein Rahmen, sondern die Einheit des Rahmens selbst ist durch die für das Werk konstitutive Arbeit des Rahmens im Werk bedroht, der Rahmen kann auseinanderfallen: "Ein Rahmen ist im

und den in der Erzählung beschriebenen Verfehlungen kann das erzählende Ich nur behaupten, indem es mit den gleichen Mitteln operiert, die auf der Ebene der Erzählung verurteilt werden.

Daß der Erzähler nicht nur in Bezug auf moralische Urteile keine einheitliche und zuverlässige Instanz mehr ist, wird bereits auf den ersten Seiten des Romans deutlich. Die Möglichkeit einer Beschreibung eines frühkindlichen Zusammentreffens mit einem alten Pilger, der sich als identisch mit dem Maler erweisen wird, wird vom Erzähler zunächst darauf zurückgeführt, daß "nur aus der Beschreibung meiner Mutter sich im Innern sein lebhaftes Bild erzeugt hat" (EdT 10), wie der Erzähler vorgibt zu glauben. Dies hindert ihn jedoch nicht daran, einige Seiten weiter zu behaupten, daß er die "Zeit von jener Begebenheit mit dem alten Pilger [...] in der Tat aus eigener Anschauung weiß, so daß sie meine Mutter nur rücksichts der Reden des Malers und des alten Pilgers ergänzt hat" (EdT 12). Etwas später berichtet der Erzähler von einem Besuch bei der Äbtissin des Zisterzienserklosters, bei dem er "wie von einer höheren Macht inspiriert", nicht nur Bilder des fremden Malers zu beschreiben, sondern auch ganz "in die herrlichen Geschichten der Heiligen [einzugehen vermochte], als sei ich mit allen Schriften der Kirche schon bekannt und vertraut geworden" (EdT 13). Weiter berichtet er problemlos aus der Zeit, an dem er den Pilger sah, daß ihn ein "schöner wunderbarer Knabe" alle Bilder der Kirche erklärt und "noch viele andere heilige Geschichten erzählt hätte" (EdT 13). Besonders eklatant ist dieses Schwanken bezüglich der Herkunft der Erinnerung, weil das erzählende Ich gerade ein Ich präsentiert, von dem es zeitlich differiert. Wenn der Erzähler im Erzählakt schon über keine Stabilität der Erinnerung mehr verfügt, bedroht dies die Konsistenz des Romans auf jeder Ebene. Der Anteil der Illusion in der Selbstfiktion ist nicht bestimmbar.

Die Erzählung konstituiert daher kein einheitliches Ich mehr, sondern häuft Reflexe eines zersplitterten Egos aufeinander, unendliche Reflexionen einer ursprünglichen Zerrissenheit, die durch keine Geschichte und keine Ursprungslegende mehr eine Distanz vermindern kann, die es für immer von seinem Ursprung und einer Verfügbarkeit über sein Leben trennen wird. Der Erzählakt konstituiert sich als letzte Wiederholung eines zum Scheitern verurteilten Versuchs, die Identität der eigenen Person gegen die disseminierende Bewegung der Sprache oder die Unabschließbarkeit des tropologischen Systems in einer Autobiographie herzustellen. Die Erzählung ist nur noch die Krypta eines ursprünglichen Verlustes und nur noch Zeichen einer

wesentlichen zusammengesetzt und deshalb zerbrechlich, das ist das Wesen oder die Wahrheit des Rahmens; wenn es eine solche gibt. Aber diese 'Wahrheit' [...] bestimmt nicht mehr die Transzendentalität als vielmehr die Akzidentalität des Rahmens, das heißt allein seine Parergonalität" (WiM 94).

radikalen Abwesenheit jeder Identität und jeden Ursprungs. Die Frage, inwieweit das Leben des Icherzählers von einem notwendigen Verhängnis und einem Geschlechterfluch bestimmt ist, und wieviel dem Zufall oder der Freiheit des erlebenden Ichs geschuldet bleibt, ist nicht entscheidbar. Diese Unentscheidbarkeit verleiht den Geschehnissen eine Doppelbödigkeit, die sie ins Unendliche verdoppelt und jeden Versuch der Deutung im Inneren unterminiert.

Reflexion und Wiederholung

Ausgehend von der vorigen Analyse läßt sich folgendes Ergebnis festhalten:

1. Auf der Ebene der Erzählung lassen sich drei verschiedene Grundoperationen unterscheiden: Teilung, Verdoppelung und Wiederholung. Während Teilung und Verdoppelung sich als Effekte der reflexiven Funktion im Sinne der Romantik verstehen lassen, fügt die Wiederholung dem ein Moment hinzu, das die frühromantische Konzeption der Reflexion in der Tat überbietet. Hoffmann führt durch die exzessive Wiederholung der reflexiven Teilung das Prinzip der Reflexion selbst ad absurdum. Wenn es stimmt, daß die frühromantische Konzeption der *Reflexion* und der *Kritik* darin besteht, daß sie das Kunstwerk in das Absolutum der Kunst als ein Reflexionsmedium auflösen, so verweist die Reflexion bei Hoffmann auf kein Absolutes mehr, der Platz des Absoluten bleibt verwaist. Man könnte vielmehr sagen, daß es die Reflexion selbst ist, die im Roman auf eine Weise absolut wird, die keine Hierarchisierung verschiedener Reflexionsstufen oder -zentren mehr zuläßt.

2. Das Prinzip der Spiegelung und Teilung, das sich bis in den formalen Aufbau des zweigeteilten Romans hinein wiederholt, konstituiert nicht nur die dualen Dichotomien als Effekt, sondern spiegelt und vervielfältigt auch die dualen Oppositionen selbst auf allen (hermeneutischen und formalen) Ebenen. Die Wiederholung unentscheidbarer Dichotomien und unauflösbarer Gegensätze auf verschiedenen Ebenen bringt diese in ein schwebendes Wechselspiel, das sich mit jeder Spiegelung weiter verschiebt. Der Text öffnet sich so für ein *Zwischen*, in dem die Dualität gegensätzlicher Dichotomien ins Gleiten gerät und sich in einem unentwirrbaren Wechselspiel von Spiegelungen vervielfältigt. Die Unentscheidbarkeit der kontradiktorischen Dichotomien (Freiheit oder Notwendigkeit, Allegorie oder Symbol, Realität/Erkenntnis oder Wahnsinn, Illusion oder Fiktion, Mythos oder Historie) ist der Algorithmus, der sich über die Parerga ins Innere des Textes hinein fortsetzt und ihn konstituiert. Literaturwissenschaftliche Fragen eines reduktiven Typus, die eine hermeneutische Interpretation des Romans unternehmen und die eine

Entscheidung hinsichtlich eines Pols jener Dualismen verlangen, vermögen einer Literatur nicht gerecht zu werden, die wesentlich mit der Suspension der solchen Fragen zugrundegelegten dichotomischen Ordnung beschäftigt ist.

3. Die Teilung und Verdoppelung der Personen führt zu einer Aufsplitterung des Romans in eine Fülle unvereinbarer Perspektiven, die sich noch über den Roman hinaus fortsetzt, indem der Herausgeber sich als derjenige anderer Texte präsentiert. Die Exzessivität der Reflexion bedroht alle Positionen, nicht nur der Personen im Roman, sondern auch die des Erzählers und des Lesers – aus keiner gesicherten Perspektive läßt sich mehr ein eindeutiges Romangeschehen rekonstruieren oder ein eindeutiges und stabiles Urteil über die handelnden oder nichthandelnden Personen gewinnen. Der Roman entwickelt sich geradezu als Unmöglichkeit, Aufschub und Aufhebung der Entscheidung oder des Urteils. Jede mögliche Position evoziert in der Erzählung ihr Gegenteil, so daß sich die moralischen oder (selbst-)erkennenden Urteile, die Phänomene selbst, die Personen, ihre Handlungen und deren Bewertungen durch die Personen verdoppeln, ohne das noch die Möglichkeit einer Auflösung in ein Zentrum oder eine Identität der Bedeutungen bestände. Damit ist auch die Möglichkeit eines Urteils gleich welcher Art nicht nur auf der Ebene der Protagonisten, sondern auch auf der Ebene des Lesers subvertiert, es bleibt kein Ort, von dem sicher zu urteilen wäre. Wenn sich ein *Thema* des Romans ausmachen ließe, wäre es die Darstellung einer fundamentalen Verunsicherung der Idee der Identität und des Subjekts selbst. Damit wird nicht nur die Möglichkeit der Vernunft und einer vernünftigen Ordnung selbst bedroht, sondern mit im Raum steht die Frage nach der (Un-)Möglichkeit einer Moral, der Freiheit und einer Verfügbarkeit des Subjekts über sein Leben.

4. Das Spiel der Erzählung entfaltet die wiederholten Versuche des Ich-Erzählers, die Kontingenz seines Lebens in die Notwendigkeit eines Verhängnisses zu transformieren. Der Roman erzählt die Geschichte eines gigantischen Scheiterns dieses Versuchs und wird so auch lesbar als Manifestation eines dezentrierten Subjekts und als eine Persiflage auf jeden Versuch, einen ursprünglichen Verlust der Eigentlichkeit des Subjekts in die mystifizierende Ordnung eines Entwicklungsromans oder eine Autobiographie zu transformieren.

Was damit auch auf dem Spiel steht, ist die Möglichkeit hermeneutischer Sinnsuche selbst, die hinter den Erscheinungen das ihnen konstitutive kausale Gesetz, die Regel ihrer Notwendigkeit oder ihren tieferen – z.B. symbolischen – Sinn sucht. Die Denunziation der hermeneutischen Sinnsuche, die der Roman sowohl darstellt wie auch in der Darstellung durchführt, unterläuft auch den Begriff einer letztlich hermeneutisch einholbaren Polysemie, einer bloßen

Vielfalt der Bedeutungen, die je für sich konsistent wären. Die Fülle der möglichen Zusammenhänge oder Verkettungen im Roman und die sich unendlich spiegelnde Durchdringung der Personen und des Geschehens läßt sich nicht mal mehr auf eine Mannigfaltigkeit von Bedeutungen, eine bloße Polysemie oder eine Ambivalenz reduzieren. Die Unendlichkeit des Zusammenhangs zerstreut die Elemente des Romans in einer Fülle möglicher Deutungen, die sich wechselseitig überborden und ausschließen.

5. Das, was – nicht nur – den Figuren Hoffmanns und in ihnen erscheint, ist nicht mehr ein Signifikant, der Erscheinung eines Signifikats oder einer Idee wäre, sondern bleibt eingebettet in ein Feld irreduzibler inter- und intratextueller Bezüge. In diesem disseminierenden Spiel der Signifikanten und in der Fülle der (Selbst-)Bezüge des Textes wird die Möglichkeit einer Unterscheidung von Original und Abbild, Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit hinfällig, die Romangestalten sind nunmehr Simulacren oder Kopien ohne Original und ohne einheitliche Identität. Der technische Aspekt der Schreibpraxis Hoffmanns besteht in einer Dekontextualisierung und Rekontextualisierung der Signifikanten, die die Einheitlichkeit des Signifikats und die Stabilität der Relation von Signifikant und Signifikat zerstört. Die Signifikanten verweisen nur wiederum auf andere Signifikanten. Die Kollisionspunkte divergierender Reihen von Signifikanten – die Namen, die Orte, die Requisiten etc. – lösen den Roman in ein horizontales Spiel auf, das sich auf der Grenze zwischen oder der Differenz von Kunst und Realität, Phantasie und Wirklichkeit, Fiktion und Illusion entfalten kann.

In der Affirmation dieses Spiels mit Identitäten und Differenzen liegt vielleicht eine Chance, für die man die Doppelfigur Belcampo/Schönfeld im Roman eintreten lassen kann, eine spielerisch angelegte Grenzfigur zwischen Vernunft und Wahnsinn. Die "Sprache, die bis zu einem gewissen Grad immer Instanz des *logos* ist, verweigert sich der Differenz als solcher, sie steht auf der Seite der Identität; *es sei denn, man versteht, sie dazu zu bringen, ihren eigenen Doppelgänger zu machen*" (SuP 207/Hervorhebung von mir). Das Spiel anzunehmen, seinen Einsatz zu wagen, indem man mit einem gewissen Lachen Doppelgänger seiner selbst in der Sprache produziert und seine Identität vervielfältigt, das könnte in der Tat das Angebot sein, das Hoffmann seinen Lesern unterbreitet. Ein Spiel allerdings, das man authentisch nur spielen kann, wenn man den ganzen Einsatz seiner selbst wagt, wenn man sich selbst ohne metaphysischen Rückhalt aufs Spiel setzt (wie auf der Ebene der Erzählung die Spieler beim Farospiel).

Literaturliste und Siglenverzeichnis [...]:

Susanne Asche: *Die Liebe, der Tod und das Ich im Spiegel der Kunst. Die Funktion des Weiblichen in Schriften der Frühromantik und im erzählerischen Werk E.T.A. Hoffmanns* (Hain Verlag, Königsstein/ Ts. 1985)

Roland Barthes: *La mort de l'auteur* (in: ders., *Le bruissement de la langue*, Éditions du seuil, Paris 1984, p. 61 - 67)

ders.: *De l'œuvre au texte* (in: ders., *Le bruissement de la langue*, Éditions du seuil, Paris 1984, p. 69 - 77)

Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [BKR]* (in: ders., *Gesammelte Schriften I/I*, S. 7 - 122, hrsg. von R.Tiedemann und H.Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1974)

Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel [IÄ]* (in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt/ Main 1993, S. 131 - 146)

ders.: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit [IÄ]* (in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Suhrkamp Frankfurt/ Main 1993, S. 83 - 130)

Jacques Derrida: *Titel (noch zu bestimmen)* (in: ders., *Gestade*, Passagenverlag Wien, 1994, S.219 - 244)

ders.: *Die Wahrheit in der Malerei [WiM]* (Passagen-Verlag, Wien 1992)

Karl Eibl: *Die Entstehung der Poesie* (Insel Verlag Frankfurt/ Main und Leipzig, 1995)

Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* (in: ders., *Schriften zur Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt 1988; S. 7 - 31)

ders.: *Die Ordnung der Dinge* (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1974)

Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (in: ders., *Studienausgabe*, Bd.IV, Fischer-Verlag Frankfurt/ Main 1970, S. 243 - 274)

Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1990)

E.T.A.Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels [EdT]* (Könemann Verlag, Köln 1994)

ders.: *Die Elixiere des Teufels* (Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt/ Main 1988)]

Friedrich A. Kittler: *"Das Phantom unseres Ichs" und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann - Freud - Lacan* (in: Friedrich A. Kittler/ Horst Turk (Hrsg.): *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, S. 139 - 166, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1977)

Lothar Köhn: *Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E.T.A.Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes* (Max Niemeyer Verlag Tübingen 1966)

Detlef Kremer: *E.T.A.Hoffmann zur Einführung* (Junius Verlag Hamburg, 1998)

ders.: *E.T.A.Hoffmann. Erzählungen und Romane* (Erich Schmidt Verlag, Berlin 1999)

ders.: *Romantische Metamorphosen. E.T.A.Hoffmanns Erzählungen* (J.B. Metzler, Stuttgart/ Weimar 1993)]

Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos* (Rombach Verlag, 1996)

Manfred Momberger: *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A.Hoffmann [SuP]* (Wilhelm Fink Verlag München, 1986)

Natalie Reber: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojevskij und E.T.A.Hoffmann*
(Kommissionsverlag Wilhelm Schmitz Gießen 1964)

Hartmut Steinecke: *E.T.A. Hoffmann* (Reclam, Stuttgart 1997)

(1999/2011)