



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel

„Der Schauerroman der schwarzen Romantik am  
Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“

Verfasserin

**Claudia Madel**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, Dezember 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder



# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Romantik</b>	<b>5</b>
2.1	Schwarze Romantik	9
<b>3</b>	<b>Phantastische Literatur</b>	<b>11</b>
3.1	Der Schauerroman	13
3.1.1	Der Schauerroman „Die Elixiere des Teufels“	17
<b>4</b>	<b>Theorie zur Analyse der Figuren</b>	<b>30</b>
4.1	Mimetisches Figurenverständnis	30
4.2	Strukturalistischer Ansatz	31
4.3	Methoden und Modelle der Figurenanalyse	32
4.3.1	Handlungsmodelle	32
4.3.2	Figurenkonstellationen	33
4.3.3	Figurenkonzeption	34
4.3.4	Figurencharakterisierung	35
4.4	Verbindende Ansätze	35
4.5	Analyse der Figur des Mönchs Medardus	36
<b>5</b>	<b>Theorie zur Analyse der Spannung</b>	<b>40</b>
5.1	Spannungserzeugung auf der Ebene der story	41
5.1.1	Voraussetzungen zur Spannungserzeugung	41
5.1.2	Biologisch fundierte Triebstrukturen	42
5.1.3	Spannung als wiederholbare Lustempfindung	42
5.2	Spannungserzeugung auf der Ebene des discourse	43
5.2.1	Das Rätselspannungsschema	44
5.2.2	Das Konflikt- und Bedrohungsspannungsschema	44
5.2.3	Kombination von Spannungsverlaufsschemata	45
5.3	Analyse der Spannung im Roman „Die Elixiere des Teufels“	46
<b>6</b>	<b>Wolfgang Trautweins Ansatz zur Analyse des Schauers</b>	<b>48</b>

<b>6.1</b>	<b>Schauerelemente</b>	<b>48</b>
<b>6.2</b>	<b>Schauerrelationen</b>	<b>50</b>
<b>6.3</b>	<b>Schauersequenz</b>	<b>51</b>
6.3.1	Der Rahmen	53
6.3.2	Das Anfangsgleichgewicht	53
6.3.3	Der Übergang zum Ungleichgewicht	54
6.3.4	Das Ungleichgewicht	55
6.3.5	Die Auflösung des Ungleichgewichts	55
6.3.6	Das Endgleichgewicht	56
<b>6.4</b>	<b>Analyse von E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“ nach dem Ansatz von Wolfgang Trautwein</b>	<b>56</b>
<b>6.5</b>	<b>Überblick über die Schauergrößen</b>	<b>90</b>
<b>6.6</b>	<b>Überblick über die wichtigsten Schauerszenen</b>	<b>92</b>
<b>7</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>94</b>
<b>8</b>	<b>Anhang</b>	<b>96</b>
<b>8.1</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>96</b>
8.1.1	Primärliteratur	96
8.1.2	Sekundärliteratur	96
<b>8.2</b>	<b>Danksagung</b>	<b>99</b>
<b>8.3</b>	<b>Curriculum Vitae</b>	<b>100</b>

# 1 EINLEITUNG

Die vorliegende Diplomarbeit resultiert aus einem schon lange bestehenden Interesse an der Romantik.

Im Laufe meines Studiums erweiterte ich meine Kenntnisse zu dieser Epoche. Die Schattenseiten der Romantik und besonders E.T.A. Hoffmann mit seiner phantastischen Literatur lockten mich, sodass ich mich weiter in die Thematik vertiefte. So entschied ich, dass meine Diplomarbeit ein Thema in diese Richtung behandeln sollte. Mit dem Schauerroman „*Die Elixiere des Teufels*“ fand ich für mich das perfekte Werk, über das ich meine Abschlussarbeit schreiben wollte.

Bei weiteren Recherchen fand ich heraus, dass sowohl Schauerromane als auch theoretische Literatur zum Thema Schauerroman eher im Englischen zu finden sind, als im Deutschen. In England erfreute sich der Schauerroman größerer Popularität, als in unserem Sprachgebiet.

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich einen Überblick bieten, der bei der Romantik beginnt und bis zur Herausarbeitung der Fragestellung „Worin liegt der Schauer in E.T.A. Hoffmanns Roman und wie wird dieser erzeugt?“ reicht.

Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet eine Analyse des Romans „*Die Elixiere des Teufels*“ in Bezug auf die Schauerlichkeit des Werkes. In dieser Untersuchung möchte ich unter anderem zeigen, welche Mittel Hoffmann verwendet, um Schauer zu erzeugen.

Ich bediene mich hier in erster Linie Wolfgang Trautweins Werk „*Erliesene Angst: Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*“, welches sich sehr gut eignet, um einem Schema bei der Analyse zu folgen.

Des Weiteren enthält die Diplomarbeit einen kurzen Einblick in die Figurenanalyse und die Analyse der Spannung im Allgemeinen. Besonders in Bezug auf diese beiden Kapitel möchte ich darauf hinweisen, dass ich keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhebe, sondern lediglich zur weiteren Vertiefung anregen möchte, da beide Gegenstände sehr ausführlich analysiert werden könnten. Ich habe mich aber entschieden mein Hauptaugenmerk auf Trautweins Ansatz zu legen.

Eingebettet ist der Hauptteil in einen Rahmen, der die Theorie zur Romantik und zum Schauerroman behandelt. Konkret heißt das, dass jeweils vom größeren Kontext in die darunterliegende speziellere Ebene übergegangen wird, sodass sich der Blick

vom großen Äußeren bis ins kleine Innere richten kann. Damit möchte ich erreichen, dass diese Diplomarbeit ein abgerundetes Gesamtwerk darstellt.

Die Arbeit beginnt mit einem kurzen Überblick über die literarische Epoche der Romantik, wobei die schwarze Romantik näher erläutert wird. Innerhalb der schwarzen Romantik finden die phantastische Literatur und der Schauerroman ihren Platz und werden theoretisch beschrieben. Exemplarisch für den Schauerroman wird anschließend zum Hauptteil übergegangen, mit der ausführlichen Behandlung des Werks „*Die Elixiere des Teufels*“ im Bezug auf die oben angeführte Fragestellung.

Die jeweiligen Kapitel sind einheitlich gestaltet, sodass jeweils mit dem theoretischen Überblick begonnen wird und anschließend die exemplarischen Feststellungen in Bezug auf den Primärtext folgen.

# THEORETISCHER TEIL

Der theoretische Teil dieser Arbeit behandelt die Themen Romantik, schwarze Romantik, Phantastische Literatur und Schauerroman. Ziel dieser Abschnitte ist es einen Überblick über diese Grundlagen zu schaffen.

## 2 ROMANTIK

Federführend im Aufbau der Theorie der Romantik waren vor allem die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel.

Friedrich von Schlegel verkündete in seiner Zeitschrift „Athenäum“, welche ein Hauptorgan der frühromantischen Theorie war, folgendes Programm:

*„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr eines und alles; und doch gibt es noch keine Form, die dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollen, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch*

*kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.*<sup>1</sup>

Dieses Programm war auch ausschlaggebend für die in der Romantik typische Auflösung traditioneller Gattungen und die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten.

Wichtig für die Entfaltung dieser romantischen Theorie wurden auch die Vorlesungen der Brüder Schlegel, wobei hier die Wiener Lehrtätigkeit von Friedrich Schlegel besonders hervorzuheben ist, in der er Geschichte als Selbstvergewisserung eines Volkes in der Vergangenheit und Literatur als Zentrum seiner geistigen Existenz darstellte.

---

<sup>1</sup> Von Schlegel, Friedrich: 116. Athenäums-Fragment

Ebenso bezeichnend für den universellen Anspruch der romantischen Theorie ist der Themenkreis der Zeitschrift „Europa“, welche allen Künsten gewidmet war und in der die Brüder Schlegel sowie Friedrichs Ehefrau Dorothea zusammenwirkten.

K.W.F. Solger war einer der bedeutendsten Schüler Schellings in Jena. Auf seine Philosophie geht unter anderem die Idee der „romantischen Ironie“ zurück.

Von Wilpert definiert „romantische Ironie“ wie folgt:

*„Stärkste Ausprägung der subjektiven Ironie ist die sogenannte romantische Ironie als Erhebung über die eigenen Schwächen und Unfähigkeiten, entstanden aus der unsentimentalen, resignierenden Erkenntnis des unüberbrückbaren Zwiespalts von Ideal und Wirklichkeit, Schein/Anspruch und Sein, Erwartung und Ereignis von F. Schlegel und F. Solger im Anschluß an Fichtes Philosophie vom Ich und Nicht-Ich als Lebenshaltung und literarisches Prinzip gefordert, das dem Schöpfergeist die Freiheit zugesteht, sich souverän über seine Schöpfung, sein Ideal zu erheben, diese teils wieder aufzuheben, durch Ironie zu durchbrechen.“<sup>2</sup>*

Ein dichterisches Beispiel für die Anwendung der romantischen Ironie ist zB Tiecks „Der gestiefelte Kater“.

Der Theologe Schleiermacher zählt ebenfalls zu den Theoretikern der Romantik.

Abschließend zur Theorie der Romantik sei hier festgehalten, dass sie trotz ihrer Suche nach einer „neuen Mythologie“ und ihrer Wertschätzung der poetischen Einbildungskraft insgesamt an der aufklärerischen Kritik an überspannter Phantasietätigkeit festhält und um eine Vermittlung zwischen Begriff und Anschauung, Vernunft und Poesie bemüht ist.

Verbreitet wurden die Theorie der Romantik und das damit verbundene Lebensgefühl im so genannten Salon. Ein Salon war ein Treffen von mehreren Frauen, die nicht selten politisch interessiert, auf jeden Fall aber von den schönen Künsten begeistert waren. Die Wichtigkeit dieser Salons beweist, dass den Frauen in der Romantik eine bedeutendere und aktivere Rolle zukam. Madame de Stael,

---

<sup>2</sup> Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur (8. Aufl.). Stuttgart: Körner 2001. S. 381

Caroline Schlegel, Sophie Tieck, Dorothea Schlegel, Karoline von Günderode und Bettina von Arnim waren die bedeutendsten Frauen dieser Zeit.

Der Eingriff Napoleons in die politische Ordnung Europas und Deutschlands hatte zur Folge, dass ein Franzosenhass entwickelt wurde und die kosmopolitische Haltung zu Gunsten nationaler Ziele aufgegeben wurde. Fichte wurde zum Begründer einer „Deutschtumsphilosophie“. Außerdem erschienen eine Fülle von Zeitschriften und Zeitungen mit nationalen Programmen.

Im Verlauf der Epoche Romantik entwickelte sich eine Begeisterung für die Volkspoesie. Ein Grund dafür war der Drang nach der Suche einer ursprünglichen Poesie, sogenannten „Naturformen“ der Dichtung. Die Brüder Grimm verfassten die wichtigste Märchensammlung der Romantik, wobei sie aber die mündlich überlieferten Texte nicht eins zu eins aufzeichneten, sondern bearbeiteten.

Der literarische Schwerpunkt der Romantik liegt im Roman, woher auch die Epochenbezeichnung kommt. Häufig wird der Roman auch nur als Fragment verfasst, was den Ausdruck der Unendlichkeit eines Stoffs darstellen soll. Nicht selten wurden nichtromanhafte Elemente integriert, wodurch die Grenzen zur Lyrik oder zur Novelle ineinander flossen. Das Drama fand nur wenig Beachtung, da es formstreng aufgebaut ist und dadurch nicht in das offene Programm der Romantiker passte. Typisch für die Epoche sind auch die zahlreichen Übersetzungen, die angefertigt wurden, allen voran Übersetzungen der Werke von Shakespeare.

Der Lyrik kam in der Romantik ebenfalls ein hoher Stellenwert zu. Sie durchlief eine Entwicklung, die in der Frühromantik mit einer stark religiösen und ideell bestimmten Phase begann, über eine gefühlsintensive Stimmungslirik in der Hochromantik lief und schließlich in vordrängender Gedanklichkeit in der Spätromantik mündete.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl.: Schlosser, Horst Dieter: dtv-Atlas Deutsche Literatur. München: dtv 1999. S. 179-187

Wichtige Vertreter und Werke der Romantik sind unter anderem:

- Friedrich Schlegel (1772-1829) „*Lucinde*“ (Roman 1799)
- August Wilhelm Schlegel (1767-1845) „*Zeitschrift Athenäum*“ (1798-1800)
- Novalis (Friedrich von Hardenberg 1772-1801) „*Hymnen an die Nacht*“ (1797), „*Heinrich von Ofterdingen*“ (1802)
- Ludwig Tieck (1773-1853) „*Der gestiefelte Kater*“ (1797), „*Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*“ (1797)
- Clemens Brentano (1778-1842) „*Des Knaben Wunderhorn*“ (ab 1805)
- Joseph von Eichendorff (1788-1857) „*Aus dem Leben eines Taugenichts*“ (1826)
- E.T.A. Hoffmann (1776-1822) „*Das Fräulein von Scuderi*“ (1819), „*Die Elixiere des Teufels*“ (1814/15)

## 2.1 Schwarze Romantik

Die schwarze Romantik bildet eine Strömung innerhalb der Romantik, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkam.

Das Sachwörterbuch der Literatur von Gero von Wilpert liefert folgende Definition für diese Bewegung:

**Schwarze Romantik**, Schauerromantik, die irrationale Tendenz der Romantik zum Unheimlich-Gespentischen, Phantastisch-Abseitigen und Dämonisch-Grotesken als Gestaltung von Ängsten, Träumen, Wahnvorstellungen und Nachtseiten des menschlichen, besonders in Schauerroman, Gespenstergeschichte und Satanismus, dt. bei Tieck, Hoffmann, Hauff und Kerner.<sup>4</sup>

Die Faszination des Bösen ist in der Schwarzen Romantik besonders greifbar. Sie zeichnet sich außerdem dadurch aus, dass sie irrationale und melancholische Züge betont. Somit wird in der schwarzen Romantik die Kehrseite der Romantik hervorgehoben.

---

<sup>4</sup> Von Wilpert, Gero: S. 743

Mario Praz verfasste mit „Liebe, Tod und Teufel. Die Schwarze Romantik“ das Standardwerk zur dunklen Seite der Romantik. Er hebt dabei die sexuelle Komponente der Strömung sowie deren Schönheitsideal hervor. Das Schreckliche erscheint als schön, wobei das Schöne zum Schrecklichen wird. Das Düstere und Morbide findet ebenso Einzug in die Literatur, wie ein neuer Umgang mit Leid. Die Erfüllung liegt im Unerfüllten. Der Tod übt eine besondere Faszination auf die Autoren aus und wird deshalb vielfach als Motiv in ihren Werken verwendet. Gesellschaftliche und moralische Werte verlieren ebenso ihren Stellenwert wie Tugend.

Vertreter der Schwarzen Romantik sind beispielsweise:

- Marquis de Sade (1740-1814) „*Juliette*“
- Ludwig Tieck (1773-1853) „*Der Runenberg*“
- E.T.A. Hoffmann (1776-1822) „*Die Elixiere des Teufels*“
- Lord Byron (1788-1824) „*Childe Harold's Pilgrimage*“
- Mary Shelley (1797-1851) „*Frankenstein*“
- Edgar Allan Poe (1809-1849) „*Der Untergang des Hauses Usher*“
- Charles Baudelaire (1821-1867) „*Die Blumen des Bösen*“
- Gustave Flaubert (1821-1880) „*Die Versuchung des heiligen Antonius*“

### 3 PHANTASTISCHE LITERATUR

Gero von Wilpert bietet zum Begriff „Phantastische Literatur“ in seinem „*Sachwörterbuch der Literatur*“ eine Definition im weitesten Sinne und eine Definition im engeren Sinne an.

Phantastische Literatur im weitesten Sinne beschreibt er als einen Sammelbegriff für jede Literatur, außerhalb des religiös-mythischen Kontexts, die die realistische Ebene zugunsten des Irrealen, Surrealen, Wunderbaren, Übernatürlichen, Zaubers, Unheimlichen, Bizarren, Grotesken, Okkulten, Traumhaften, Unbewussten, Halluzinatorischen, Visionären und/oder Gespenstisch-Geisterhaften überschreitet. Die phantastische Literatur geht dabei oft vom Realen aus und eröffnet plötzlich oder allmählich eine phantastische Gegenwelt, die die Realität verfremdet und übernatürliche Mächte und Wesenheiten postuliert. Die Schaffung einer märchenhaften Fluchtwelt vor der als unerträglich empfundenen Alltagswelt spielt dabei ebenso eine Rolle, wie auch die Öffnung des Lebens für die dunklen Seiten, reines Gedankenspiel der Phantasie oder Ausgeburt der Daseinsangst. Phantastische Literatur umfasst zahlreiche Sonderformen wie Schauerroman, Gothic Novel, Gespenstergeschichte, Märchen, Utopie, Fantasy und Science Fiction, die von vornherein in einer irrealen, imaginären Welt spielen.

Im engeren Sinne betrachtet, sieht von Wilpert die phantastische Literatur als Darstellung eines plötzlichen, unvermittelten Einbruch von etwas unbestreitbar Wunderbarem/Unheimlichem. Dieses Wunderbare/Unheimliche dringt in die vertraute, reale Welt ein und verunsichert durch diesen Widerspruch zur Erfahrungswirklichkeit sowohl die Figuren als auch den Leser. Protagonist und Leser werden unschlüssig zwischen der natürlichen und übernatürlichen Erklärung der Ereignisse, sowie zwischen Realität und Imagination. Die phantastische Literatur im engeren Sinne zieht ästhetische Wirkung aus der Aufrechterhaltung dieses Schwebeszustandes bis zum Ende des Werks.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Vgl. Von Wilpert, Gero: S. 607

Einige Hauptvertreter der phantastischen Literatur in Deutschland sind:

- E.T.A. Hoffmann
- Achim von Arnim
- Ludwig Tieck
- Adelbert von Chamisso

Das phantastische Erzählen hat bei allen Völkern in allen Zeiten eine Rolle gespielt. Diese Form des Erzählens gewann immer dann an Bedeutung, wenn eine soziale oder politische Umbruchzeit gegeben war, da die Schriftsteller die phantastische Literatur dazu nutzen, die zeitgenössische Gesellschaft zu kritisieren.

Der Ursprung der phantastischen Literatur im modernen Sinne liegt im frühen 19. Jahrhundert. Als ästhetische Kategorie und literarisches Genre wird das Phantastische von den Romantikern etabliert. Dem nüchternen Rationalismus und dem Vernunftglauben der Aufklärung wurde das Unheimliche entgegengesetzt, was sehr faszinierend wirkte.

Besonders hervorzuheben ist hier E.T.A. Hoffmann, dessen phantastische Werke bis heute als Inspirationsquelle für phantastisches Erzählen gelten. Er schafft es in seinen Texten die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit, Täuschung und Realem, verschwinden zu lassen.

Weitere Spielarten des phantastischen Erzählens bildeten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts heraus. Die Fantasy trat in Erscheinung, welche verstärkt auf alte Sagen und Mythen zurück griff. Ebenso erfreuten sich Science Fiction Geschichten wie Jules Vernes „*Die Reise zum Mittelpunkt der Erde*“, „*In 80 Tagen um die Welt*“ oder H.G. Wells „*Die Zeitmaschine*“, enormer Beliebtheit.

Unter dem Einfluss von Freuds psychoanalytischer Theorien entwickelten sich wiederum neue Formen des Phantastischen. Im 20. Jahrhundert herrschten in der phantastischen Literatur verstörende, zersplitterte oder visionäre Parallelwelten vor. Die Frage nach der Grenze zwischen Realem und Phantastischem wurde von der Unterscheidung zwischen Bewusstem und Unbewusstem sowie zwischen Sagbarem und Unsagbarem zurückgedrängt. Als einflussreiche Vertreter der phantastischen Literatur im 20. Jahrhundert gelten Autoren wie Alfred Kubin („*Die andere Seite*“), Gustav Meyrink („*Der Golem*“), Leo Perutz („*Der Meister des Jüngsten Tages*“), H.P.

Lovecraft („Das Grauen vor der Tür“), J.R.R. Tolkien („Der Herr der Ringe“) und Michail Bulgakow („Der Meister und Margarita“).

### 3.1 Der Schauerroman

Historisch gesehen ist die Gothic Novel der Vorläufer der heutigen Horrorliteratur wie sie beispielsweise von Stephen King verfasst wird. Im deutschsprachigen Raum wird die Gothic Novel „Schauerroman“ genannt und gehört der Trivilliteratur an.

Den Ursprung des Schauerromans findet man in England. Horace Walpole veröffentlichte im Jahr 1764 seine Gothic Novel mit dem Titel „The Castle of Otranto“. Walpole schildert darin die grausamen und übersinnlichen Erlebnisse seiner Figuren in Romanform und legt damit den Grundstein für die Gattung. Es wird mit den Ängsten der Leser gespielt, was ein typisches Element im Schauerroman ist.

Gothic steht für Gotik, einen Begriff der an das Mittelalter erinnert, was auch gewollt ist. Viele Schauerromane spielen im Mittelalter.

Die erzählerische Basis in der Gothic Novel bilden unschuldige Frauen, die von Bösewichten begehrt, verführt und gejagt werden. Düstere Kloster, Labyrinth, furchterregende kalte Burgen, finstere dichte Wälder und gefährliche Schluchten gehören ebenso zum Repertoire des Schauerromans, wie übersinnliche Wesen, Geister und Dämonen. Ein Held muss gegen sie kämpfen.

Ebenso kann die Erotik in einer Gothic Novel eine wichtige Rolle spielen.

Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Schauerromane, weil sie dem Leser die Möglichkeit der Flucht aus dem Alltag boten. Während in der Wirklichkeit alles Voranschritt und neue Errungenschaften die Welt in Atem hielten, zog sich der Rezipient des Schauerromans in eine andere (vergangene) Welt zurück, in der das Unmögliche möglich wird. Der nüchterne Alltag rückte dabei in weite Ferne.

Auf dem Höhepunkt der ersten Gothic Novel Welle steht in England das Werk „Melmoth der Wanderer“ von Charles Maturin. Aufgrund des Verkaufserfolgs des Schauerromans ergoss sich eine Flut dieser Literatur über die Rezipienten, die ständig nach mehr verlangten.

Die Leserschaft in Frankreich und Deutschland gierte ebenso nach den Schauergeschichten und wollte bedient werden. Autoren wie Goethe („*Faust*“), Friedrich Schiller („*Geisterseher*“), E.T.A. Hoffmann („*Die Elixiere des Teufels*“), Achim von Arnim („*Isabella von Ägypten*“) usw. lieferten den begehrten Lesestoff und trugen damit zur Weiterentwicklung der Gothic Novel bei.

Französische Schriftsteller der Schauerliteratur sind unter anderem Jean Charles Emmanuel Nodier, Pétrus Borel und Victor Hugo.

Die zweite Gothic Novel Welle umfasst in England Werke wie „*The Woman in White*“ von Wilkie Collins, „*The House by the Churchyard*“ von Sheridan le Fanu, „*The Mystery of Edwin Drood*“ von Charles Dickens, Mary Shelley's „*Frankenstein*“, Oscar Wildes „*The Canterville Ghost*“ und reicht bis Bram Stokers „*Dracula*“.

In der modernen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts herrscht ein wesentlich härterer Schreibstil vor, als es noch in den Ursprüngen üblich war. Es gibt kaum mehr ein Tabu, das noch nicht gebrochen wurde.

Heutige Verfasser dieser Horrorliteratur sind in Frankreich Auguste Villiers de L'Isle-Adam, in Österreich Gustav Meyrink und Karl Hans Strobl und in Deutschland Hanns Heinz Ewers. Richtig durchsetzen in diesem Gebiet können sich bis jetzt allerdings nur die angelsächsischen AutorInnen.

Sigmund Freud erklärt das Interesse an Schauerromanen mit verdrängten Ängsten, die ins Unterbewusstsein abgeschoben wurden und durch das Rezipieren wieder ihren Weg in das Bewusstsein finden.

Hans von Trotha beschreibt in seinem Buch „*Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*“ den Schauerroman unter Berücksichtigung der angenehmen Empfindung im Vergleich mit dem Landschaftsgarten, was sich als überaus passend erweist. Er stellt fest, dass empfindsamer Roman und Schauerroman strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen, wohingegen im Schauerroman angepasste narrative Techniken ihre Anwendung finden, denen die Handlungsentwürfe des Schauerromans untergeordnet sind. Des Weiteren hält von Trotha fest:

*„Sie führen Leserinnen und Leser ins abgründige Reich des Unheimlichen, Schrecklichen und Unverständlichen, allerdings nur, um sie am Ende nach Auflösung aller Unsicherheiten und Schrecknisse erlöst und erleichtert wieder in eine gesicherte Erfahrungswelt zu entlassen. Der Schauerroman richtet das ‚Konventions-System‘ des Empfindsamen Romans für die Gestaltung eines Schreckens ein, eines Schreckens allerdings, der immer und ohne Rest überwunden wird. Was am Ende bleibt ist wiedergewonnene, gestärkte Sicherheit, die Sicherheit des angenehmen Schauers. Im Schauerroman wird die Sicherheitsleistung des Erhabenen zur populären literarischen Technik.“<sup>6</sup>*

Von Trotha geht im Gegensatz zu Wolfgang Trautwein von einer „wiedergewonnenen Sicherheit“ am Ende des Schauerromans aus. Dies stimmt nur unter der Voraussetzung, wenn man diese Gegebenheit auf den Leser anwendet. Der Leser befindet sich während des Lesens in einem Spannungs- und Angstzustand, aus dem er sich sofort lösen kann, sobald er mit dem Lesen aufhört. Wolfgang Trautwein, auf seine Theorie wird in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit eingegangen, sieht die „wiedergewonnenen Sicherheit“ bzw. „Endgleichgewicht“, wie Trautwein diese nennt, fakultativ. Laut ihm muss es nicht zwangsläufig zu einer Wiederherstellung der Sicherheit am Ende eines Schauerromans kommen.

Der Schauerroman erhält seinen Schauer unter Mitwirkung des Rezipienten. In diesem Genre soll der Leser unmittelbar mit dem Helden oder der Heldin fühlen, erschrecken, leiden aber auch erleichtert und befreit werden. Der Schauer wird von der Handlung in die Lesesituation verlagert. Von Trotha erklärt die Grundlage, um das zu erreichen:

*„Entscheidend wird die möglichst ungebrochene Vermittlung des Schauers an die Leser, das heißt: die Produktion eines mit einer ‚wunderbaren‘ Wirklichkeit korrespondierenden Affekts. Ein solcher Affekt ist immer momentan. Der Einbruch des Wunderbaren muß sich*

---

<sup>6</sup> Von Trotha, Hans: Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman. München: Fink 1999, S. 260

*also immer wieder ereignen. Die Folge ist eine retardierende Episodenkette auf der Basis wirkungsästhetischer Kategorien wie Schrecken und Kontrast.<sup>7</sup>*

Unter dieser Anleitung betrachtet, ist der Schauerroman nur noch Technik der Erzeugung angenehmen Schauers. Erzähltechnisch sind dafür schauerliche und schauerlösende Effekte notwendig, die für den Leser eindeutig, kontrastreich und überraschend sein müssen.

Die Spannung muss erhalten bleiben und dafür ist eine Verbindung zwischen den einzelnen schauerlichen Ereignissen erforderlich. Von Trotha sieht in dieser Verbindung den Helden der Geschichte und vergleicht ihn mit dem Weg in einem Landschaftsgarten, der für den Besucher die einzelnen Stationen verbindet.

Er hält auch eine genaue Beschreibung des Schauplatzes einer Schauerszene nicht für notwendig, da seiner Meinung nach, der Leser das Bild selbst vervollständigt und dadurch der Schauer erwächst.

Als Voraussetzung für einen gelungenen Schauereffekt sieht von Trotha die Orientierungslosigkeit und den Mangel an Information, die der Erzähler dem Rezipienten vermittelt. Die Aufgabe des Erzählers ist es, die Wiedergabe von Informationen so zu steuern, dass die Spannung möglichst lange erhalten bleibt.

Der Schauerroman ist laut von Trotha geprägt durch die Kombination von Spannung und Konzentration auf die Einzelszene. Ein Teil seiner Botschaft liegt darin, dass, je größer der Schrecken, desto größer anschließend auch das Gefühl von Sicherheit und das Bedürfnis nach ihr ist.

Zum Schluss dieses Kapitels zitiere ich Richard Alewyn, der das Gerüst des Schauerromans sehr gut beschreibt.

*„Entkleidet man ihn seiner nervenzerrüttenden Verpackung..., so bleibt ein Kern, der dem einfachsten Modell des Detektivromans gleicht: Viele unerklärliche und unheimliche Erscheinungen erweisen sich als die Spuren geheimer Zusammenhänge, und diese wiederum enthüllen sich langsam als die Folgen oder Vorzeichen furchtbarer Verbrechen, deren Wurzeln tief in der*

---

<sup>7</sup> Von Trotha, Hans: S. 264

*Vergangenheit begraben sind und vollständig aufgedeckt werden, wenn am Ende der Übeltäter entlarvt und der Gerechtigkeit zugeführt wird.*<sup>8</sup>

### 3.1.1 Der Schauerroman „Die Elixiere des Teufels“

In diesem Kapitel soll praktisch untersucht werden, inwieweit „*Die Elixiere des Teufels*“ ein typischer Schauerroman ist. Dabei stützt sich die Untersuchung auf die Definition des Begriffs „Schauerroman“ aus von Wilperts Sachwörterbuch. Außerdem sollen die typischen Motive eines Schauerromans näher betrachtet werden.

Im Sachwörterbuch von Gero von Wilpert wird der Schauerroman wie folgt erläutert:

**Schauerroman** (engl. Gothic novel, frz. Roman noir), frühromantischer unheimlicher Trivialroman, bewußt auf Schauereffekte angelegter Roman, der sich durch Schauplatz (oft alte Schlösser, Klöster, Friedhöfe und verwahrloste Einzelbauten mit Verliesen, unterirdischen Gängen, versteckten Wandtüren in wildromantischer Landschaft), unheimliche Requisiten (Waffen, Kerzen, ausgestopfte Tiere, Totenschädel, Folter- und Schreckenskabinette, Geheimbünde, schwarze Messen, Doppelgänger), übersinnliche Phänomene und mysteriöse, übernatürliche oder erst später natürlich erklärbare Ereignisse mit raffiniertem Spannungsaufbau in sich steigernden Stufen des Schreckens besonders an die Phantasie der Leser wendet. ...<sup>9</sup>

Voranehend, an eine Aufzählung der typischen Motive eines Schauerromans, soll geklärt werden, wie der Begriff „Motiv“ hier verwendet wird.

---

<sup>8</sup> Alewyn, Richard: Das Rätsel des Detektivromans, in: Adolf Frisé (Hrsg.): Definitionen. Essays zur Literatur. Frankfurt/Main: 1963, S. 132

<sup>9</sup> Von Wilpert, Gero: S. 726

Von Wilpert bietet in seinem Sachwörterbuch drei unterschiedliche Erklärungen für ein und denselben Begriff an:

1. Motiv als Beweggrund für eine Willensentscheidung einer handelnden Person in einem Drama
2. Motiv als ideeller Beweggrund des Dichters für das Aufgreifen eines bestimmten Stoffes
3. Motiv als strukturelle inhaltliche Einheit, die eine typische bedeutungsvolle Situation mit allgemeinen thematischen Vorstellungen umfasst. Diese Art von Motiv kann ein Ansatzpunkt menschlicher Erlebnis- und Erfahrungsberichte in symbolischer Form werden. Zu unterscheiden sind hier Situationsmotive mit konstanter Situation (zB verführte Unschuld), Typusmotive mit konstanten Charakteren (zB Geiziger), sowie Raummotive (zB Ruine) und Zeitmotive (zB Mittelalter).

Ständig wiederkehrende Motive einzelner Dichter nennt man Motivkonstanz.<sup>10</sup>

In dieser Arbeit wird der Begriff „Motiv“ im Sinne der dritten Definition verwendet.

---

<sup>10</sup> Vgl. von Wilpert, Gero: S. 533f

Typische Motive, die in Schauerromanen häufig vorkommen sind:

- Tod, Suizid
- Wahnsinn
- Doppelgänger
- Verzweiflung und Todessehnsucht
- Traum und Wirklichkeit
- Drogen
- Femmes Fatales
- Kirche, Theologie, Religion
- unheimliche Gemäuer
- unheimliche Naturbegebenheiten
- verführte Unschuld
- etc.

Berücksichtigt man die oben angeführte Definition der Gattung „Schauerroman“ und die aufgezählten Motive kann man nach der Rezeption des Romans „*Die Elixiere des Teufels*“ guten Gewissens behaupten, dass hier ein Schauerroman nach allen Regeln der Kunst geschaffen wurde.

Grob gesagt, handelt es sich um einen Roman, der unheimliche Elemente aufweist, mit Schauereffekten gespickt ist und es darauf anlegt beim Rezipienten Schauer zu erzeugen. Typische Motive wie zB Doppelgänger, Wahnsinn, Femmes Fatales, verführte Unschuld usw. sind in die Handlung eingearbeitet.

Wie genau E.T.A. Hoffmann die gegebenen Mittel einsetzt, um Schauer, unheimliches Empfinden und Angst beim Rezipienten auszulösen, wird in Kapitel 6 anhand von Wolfgang Trautweins Ansatz ausführlich besprochen.

Um das Typische des Schauerromans zu unterstreichen wird im Folgenden etwas näher auf drei ausgewählte Motive aus Hoffmanns Romans eingegangen. Den größten Teil dieses Abschnittes nimmt die Behandlung des Doppelgängermotivs ein, da es vom Autor sehr kunstvoll und komplex eingesetzt und effektiv eingearbeitet wurde.

## **Doppelgänger**

Besonders in der Romantik ist das Doppelgängermotiv ein häufig Verwendetes. Der Doppelgänger wird in der Romantik mit Identitätsverlust assoziiert und beschreibt somit eine zentrale Angst der bürgerlichen Gesellschaft.

Myriam Noemi Bastian schreibt in ihrem Buch *„Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur“*, dass Hoffmanns Doppelgängermetaphorik oft mit seiner eigenen gespaltenen Existenz in Zusammenhang gebracht wird. Sein mehrfaches Scheitern als Künstler und die Rückkehr in seine bürgerliche Beamtenexistenz sprechen hier für sich.<sup>11</sup>

*„Die Elixiere des Teufels“* ist ein Paradebeispiel schlechthin für den Einsatz des Doppelgängermotivs. Hoffmann zeigt hier am Schicksal eines einzelnen Menschen den Dreiklang der Menschheitsentwicklung vom paradiesischen Urzustand der Unschuld (Kindheit und Jugend Medardus), über den Abfall vom Guten in die Sünde (Mord, Täuschung, Ich-Verliebtheit, usw.) bis zur Läuterung (Erkenntnis, Reue). Natalie Reber bringt es in ihrer Arbeit *„Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann“* auf den Punkt, wenn sie schreibt:

*„‘Die Elixiere‘ sind Hoffmanns eigenstes ‚Schuld-und-Sühne-Werk‘, indem er das Doppelgängermotiv als ausgezeichnetes Gestaltungsmittel des Kampfes von ‚Gut und Böse‘ ausgewertet hat.“<sup>12</sup>*

Das eingesetzte Doppelgängertum hat hier die Funktion den Helden Medardus auf seiner Entwicklungsweise voranzutreiben.

---

<sup>11</sup> Vgl. Bastian, Myriam Noemi: *Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur*. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg: Tectum 2005. S. 81

<sup>12</sup> Reber, Natalie: *Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann*. Gießen: Schmitz 1964. S. 115

In den „Elixieren“ wird der Leser mit drei Doppelgängern des Protagonisten konfrontiert:

- Graf Viktorin
- fremder Maler
- Pietro Belcampo

Jeder von ihnen hat eine andere Aufgabe und gehört einer anderen Art von Doppelgänger an.

Die folgende Tabelle soll die Merkmale der Doppelgänger veranschaulichen:

Graf Viktorin	Fremder Maler	Pietro Belcampo
gleiches Aussehen	Ähnlichkeit im Aussehen	unterschiedliches Aussehen
symbolisiert die dunkle, schuldbeladene Vergangenheit	symbolisiert das Ziel, die lichte, entsühnte Zukunft	symbolisiert die Gegenwart
negativ besetzt	positiv besetzt	Neutral besetzt
psychologischer Doppelgänger	mythischer Doppelgänger	hält zwischen Psychologie und Mythologie die Waage
Doppelgänger der Einzelperson Medardus	Doppelgänger des ganzen Stammes	Kollektivdoppelgänger

Graf Viktorin verkörpert den Doppelgänger par excellence. Medardus und er gleichen sich physisch in jeder Hinsicht. Die Ähnlichkeit reicht sogar bis zur Narbe, die Franz aus seiner Kindheit von der Verletzung des Kreuzes der Äbtissin hat.

Er stellt Medardus dunkle und schuldbeladene Vergangenheit dar und tritt immer dann auf, wenn der Mönch sich dem „Guten“ zuwenden will. Die Figur ist durch und durch negativ besetzt. Man kann auch sagen, dass er das schlechte Gewissen des Klosterbruders darstellt und rückwärtsgerichtet auf die Erbsünde verweist.

Der fremde Maler hat äußerlich auch Ähnlichkeiten mit Medardus, die daher rühren, dass sie der gleichen Familie angehören. Die Ähnlichkeit ist dabei aber nicht so frappierend wie zwischen Medardus und Graf Viktorin. Des Weiteren haben sie den

gleichen Rufnamen und teilen Familienmerkmale in den Grundzügen. Er stellt eine positiv besetzte Figur dar, was aber für den Rezipienten nicht gleich erkennbar ist, da der Leser aufgrund der Form der Ich-Erzählung nur die subjektiven Empfindungen und Deutungen von Medardus geliefert bekommt. Im Verlauf der Geschichte ändert sich das Bild des Mönchs vom fremden Maler aufgrund eines Traumes. Ganz klar positiv besetzt wird die Figur des Malers in Rom, wozu auch der Einschub der Aufzeichnungen des Malers beiträgt. Er stellt die ersehnte Zukunft, die Erlösung aus dem Fluch dar. Im Laufe des Textes fungiert er als Medardus „Schutzengel“ und tritt immer dann auf, wenn der Geistliche vom Bösen so durchdrungen und fehlgeleitet ist, dass er wieder auf die „gute Seite“ gezogen werden muss. Medardus missversteht die Anwesenheit des Malers in diesen Situationen aber und sieht in ihm den personifizierten Teufel.

Pietro Belcampo trifft im Verlauf des Romans drei Mal mit Medardus zusammen. Einmal in der reichen Handelsstadt, einmal in der Irrenanstalt und einmal in Rom. Bei jeder Begegnung rettet er dem verfluchten Mönch das Leben. In der Handelsstadt ist er ihm bei der Flucht behilflich. Im Wald rettet er ihn, indem er ihn ins Irrenhaus bringt und in Rom warnt er ihn vor drohender Gefahr. Belcampo verkörpert somit den instinktiven Erhaltungstrieb eines jeden Menschen. Der Barbier stellt eine neutral gezeichnete Figur dar, die immer am Scheideweg erscheint und die Waage hält zwischen Psychologie und Mystik. Er steht mittendrin, indem er weder vorwärts noch rückwärts blickt.

Belcampo ist der am weitesten entfernte Doppelgänger von Medardus. Als Kollektivdoppelgänger ist er vielmehr ein Doppelgänger der Menschheit schlecht hin, da er den Irren verkörpert und bekanntlich nichts menschlicher ist als das Irren.

Die Figur Pietro Belcampo durchlebt, wie auch Medardus, eine Bewusstseinspaltung. In ihm vereinen sich der Künstler und der Phantast. Einerseits ist er der quirlige, einfallsreiche, neckische, italienische Possenreißer Pietro Belcampo und andererseits der treue, biedere, tiefsinnige, deutsche Peter Schönfeld. Somit trägt er auch in sich selbst ein Doppelgängerelement.

Natalie Reber geht sogar soweit, dass sie in Belcampo, eine überspitze Spiegelung von Hoffmanns eigenem Wesen sieht, der bekanntlich selbst zwischen seinem zivilen Beruf und seiner Berufung als Künstler hin und hergerissen wurde.

Nachdem die drei Doppelgänger nun in ihren Charakterzügen und Doppelgängermerkmalen beschrieben worden sind, möchte ich noch kurz darauf eingehen, wie sie sich in Medardus Leben einflechten und ihn auf seinem Weg im Kampf zwischen „Gut und Böse“ begleiten.

Die Vorbereitung auf das Doppelgängertum, wie es Hoffmann in seinem Werk äußerst komplex einarbeitet, liegt in Medardus selbst. Der Keim ist bereits in der Identitätsverwirrung verborgen, die zu Tage tritt, während sich der Mönch von Stolz und Hochmut getrieben, unter der Tarnkappe des religiösen Eifers, als Redner verwirklicht und sich schließlich selbst für den heiligen Antonius hält. Hier tritt auch zum ersten Mal der fremde Maler in seiner Form als Doppelgänger auf, indem er als warnende Macht vor den Verirrten tritt, was dieser aber missversteht und in ihm den Teufel sieht.

Der Keim des Bösen, der in Medardus gesät wurde, wird durch den Genuss des Elixiers verstärkt und er wird zum willigen Werkzeug des Teufels.

Daraufhin folgt der Eintritt in die Welt, was dem Mönch erst recht die Möglichkeit zur freien Entfaltung gibt und den Beginn seiner Verstrickung in die Sünde und Schuld darstellt. Sein Weggang aus dem Kloster ist gleichzeitig der Beginn und Ausgangspunkt seiner Läuterungsreise.

Die erste Begegnung zwischen Graf Viktorin und Medardus trägt noch nichts Doppelgängerhaftes in sich, aber legt den Grundstein für die folgenden Verwicklungen der beiden Männer. Medardus wird zum vermeintlichen Mörder, weil das Böse in seinem Inneren seine Schritte leitet. Franz beginnt nun als Medardus/Viktorin ein Doppelleben zu führen. Die seelische Störung des Mönchs findet hier ihren Anfang und setzt in Form von abnehmendem Identitätsbewusstsein ein. Ein erstes Stadium dieses Prozesses ist, dass Medardus gleich nach dem Mord sein eigenes, inneres Denken als Stimme seines Doppelgängers wahrnimmt. Seine Identitätsverwirrung geht so weit, dass er schließlich selbst glaubt Viktorin zu sein:

*„Mein eigenes ich, zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden, und in fremden Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt wie in einem Meer all der Ereignisse, die wie tobende Wellen auf mich hineinbrausten. - Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! - ... Ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was*

*ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem ich!*<sup>13</sup>

Medardus wird nun vom Dämon in seinem Inneren beherrscht und geleitet. Sein ursprüngliches unschuldiges Ich wird kurzzeitig wach, als er Aurelie auf dem Schloss des Barons sieht. Gleichzeitig wird dadurch aber auch die dämonische Macht des Verführers in ihm geweckt.

Als er schließlich Euphémie und Hermogen tötet, kommt sein Doppelgänger zum Durchbruch. Viktorin stellt nun den fleischgewordenen teuflischen Willen dar, der in Medardus wohnt und ist sein Spiegel, als er ihm im Schloss entgegentritt. Natalie Reber bezeichnet Graf Viktorin als Medardus personifiziertes Gewissen mit zugleich erschreckender und warnender Wirkung.

Als äußerlich veränderter Mensch flüchtet er und distanziert sich von seinem früheren Ich, indem er die Schuld auf seinen Doppelgänger schiebt. Solange er sich die Existenz seines Doppelgängers und somit der dunklen Seite nicht eingesteht, kann es keine Läuterung geben. Kurzzeitig gelingt Medardus das Vergessen tatsächlich, aber nur, bis sein anderer Doppelgänger, der fremde Maler, wieder in sein Leben tritt und ihn als Stimme seines besseren Ich auf den rechten Weg bringen will. Wieder misslingt die Absicht des Malers. Medardus sieht in ihm nur den Feind und flieht erneut vor seinem eigenen Ich.

Die nächste Begegnung zwischen dem Doppelgänger Viktorin und Medardus findet im Försterhaus statt. Medardus will ihn wieder nicht als sein eigenes Ich anerkennen. Der psychische Zusammenhang der beiden Männer wird aufgezeigt, indem Viktorin Kenntnis über die geheimsten Vorgänge im Inneren seines Bruders hat. Die Ich-Zerstreuung nimm seinen Lauf und wie Medardus sich für Viktorin hält, hält sich dieser für Medardus. Es kommt hier zu einer Bewusstseinsverdopplung, da beide Erscheinungsformen hier als identisch gelten können.

Der Mönch Medardus hat nur eine Möglichkeit seinen Doppelgänger loszuwerden. Natalie Reber beschreibt sie wie folgt:

*„Die erste Vorbedingung zur inneren Umwandlung, Erlösung und Genesung ist das Bewußtwerden der Sünde und deren Anerkennung*

---

<sup>13</sup> Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. München: dtv 2005. S. 76

*als eigene Tat, wodurch erst Reue und Sehnsucht nach Sühne erwachen können. Eine wahre Befreiung vom Doppelgänger bedeutet somit nicht die Flucht vor ihm, nicht leichtsinniges Abwerfen, feiges Verdrängen der Schuld, sondern Anerkennung des Doppelgängers als Teil seiner selbst, das Aufsichnehmen des einmal begangenen Verbrechens und der daraus resultierenden Buße.*<sup>14</sup>

Während seiner dritten Begegnung mit seinem Doppelgänger Viktorin im Kerker, kommt es zu einem ersten Erkennen des Doppelgängers als eigenes Ich:

*„Da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch, bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsenden, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – ich erkannte mich selbst – mir vergingen die Sinne.*<sup>15</sup>

Der sündige Mönch treibt so einer ersten wahrhaften inneren Umkehr entgegen. Sein Gewissen erwacht.

Als dieser erste Schritt, das Anerkennen des Doppelgängers als eigenes Ich, getan ist, tritt der andere Doppelgänger, der fremde Maler, auf und ist zum ersten Mal sanft und mild. Seine Funktion als Schutzengel kommt in folgender Textpassage zum Ausdruck:

*„Ich war es, der überall dir nahe war, um dich zu retten von Verderben und Schmach, aber dein Sinn blieb verschlossen! Das Werk, zu dem du erkoren, mußt du vollbringen zu deinem Heil! - ...Frage nicht weiter! vermessen ist es, vorgreifen zu wollen dem, was die ewige Macht beschlossen. ... Medardus! du gehst einem Ziel entgegen...“<sup>16</sup>*

In Folge dieses Ereignisses steht wieder ein Rückfall, da das Verbrechen erneut auf dem Doppelgänger abgeschoben wird.

In der fünften Begegnung zwischen Medardus und Viktorin kommt es zum Kampf der beiden, der das verzweifelte Ringen eines Menschen mit seinem Unterbewusstsein

---

<sup>14</sup> Reber, Natalie.: S. 125

<sup>15</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 221

<sup>16</sup> Ebda.: S. 226f

veranschaulicht. Bei Medardus kommt es schließlich zu einem völligen Verlust des Identitätsgefühls, bis er in seiner Mönchskutte im Irrenhaus erwacht, womit die endgültige Läuterung eingeleitet wird. Er ist wieder in seiner alten Existenz angekommen und ist der Mönch Medardus, der sich auf einer Pilgerreise nach Rom befindet, womit der Weg für Reue und Sühne frei ist.

Wie schon zu Beginn des Romans kommt es zu einer Selbstverherrlichung des Mönchs, wieder unter dem Deckmantel der Frömmigkeit. Medardus erkennt Chancen, sich im Umfeld des Papstes zu profilieren und sieht sich selbst als Märtyrer. Das Ganze passiert während seiner Bußübungen, womit Hoffmann verdeutlicht, wie nahe die Gegensätze von „Gut und Böse“ beieinander liegen. Schließlich wird er wieder von seinem Gewissen in Form seines Doppelgängers eingeholt und tritt die Heimreise in sein Kloster an.

Im Kloster kommt es zur ehrlichen Reue des Bruders Medardus. In seiner siebenten Begegnung mit seinem Doppelgänger muss Medardus nochmal alle seine Kraft zusammennehmen, um dem Satan zu widerstehen. Unbewusst steigt in ihm abermals der Hochmut auf. Innerlich entschließt er sich Aurelie zu töten. Die Tat führt aber sein Doppelgänger Viktorin an seiner Stelle aus, womit die innere Verbundenheit der beiden ein letztes Mal deutlich zu Tage tritt. Natalie Reber beschreibt die Szene wie folgt:

*„In diesem Augenblick, da Medardus der böse Geist verlassen hat, tritt der Doppelgänger, der dafür um so mehr davon befallen ist, in Aktion und setzt des Medardus Gedanken in die Tat um, führt dessen Wunsch und Willen aus – er ermordet Aurelie.“<sup>17</sup>*

Sein Schutzgeist-Doppelgänger, der Maler, bleibt Medardus erhalten und steht ihm noch in der Stunde seines Todes bei.<sup>18</sup>

### **Femmes Fatales**

Der Begriff „femmes fatale“ beschreibt einen besonders attraktiven und verführerischen Frauentyp. Häufig ist dieser Typ mit magisch-dämonischen Zügen

---

<sup>17</sup> Reber, Natalie: S. 138

<sup>18</sup> Vgl.: Ebda.: S. 114-152

ausgestattet und bindet Männer in erotischer Weise an sich. Sie manipuliert, untergräbt die Moral und stürzt dadurch ihr männliches Gegenüber ins Unglück. Ambivalente Charakterzüge sind häufig an *femmes fatales* zu beobachten.

Die dämonische Verführerin zieht sich in der Literatur durch alle Spaten und Zeiten.

Euphemie kann in Hoffmans Roman wohl als die klassische *femme fatale* angesehen werden. Sie ist von beeindruckender Schönheit und manipuliert ihre Umgebung. Selbst die dämonischen Züge sind an ihr zu erkennen. Dieser Wesenszug wird in der Szene deutlich, in der sie Medardus ihre Ziele und Beweggründe offenbart. Sie hält sich für berufen und möchte Macht erlangen, wofür sie vor keinem Mittel zurück schreckt.

Sie schleicht sich in höhere Kreise ein und nachdem sie bei Hermogen keine Chance hat, weil er sie von Anfang an unheimlich findet, schwenkt sie ohne zu zögern um und wickelt den Baron ein. Als sie Graf Viktorin/Medardus nicht mehr weiter für ihre Zwecke benutzen kann, plant sie seinen Tod. Dieser erkennt ihre Absicht und verwendet den von Euphemie für ihn zubereiteten Todestrunk, um sie umzubringen. Erst viel später im Buch erfährt der Leser, nämlich durch den Einschub der Aufzeichnungen des Malers, dass auch Euphemie ein Abkömmling der Satansbrut ist und in ihr das Böse wuchert.

Wesentlich unscheinbarer, aber in gewisser Hinsicht ist auch Aurelie eine *femme fatale*. Von Anfang an wird sie als das unschuldige Mädchen beschrieben. Bedenkt man aber, dass sie einem Mönch ihre Liebe gesteht, obwohl dieser durch sein Gelübde gebunden ist, sieht die Sache wieder anders aus. Ganz eindeutig zu den *femmes fatales* kann man Aurelie zählen, wenn man berücksichtigt, dass auch sie ein Spross der verfluchten Familie ist.

Die Gemeinsamkeiten von Euphemie und Aurelie sind also ihre Verwandtschaft und ihre Beziehung zum Mönch Medardus bzw. Graf Viktorin. In beiden fließt das verfluchte Blut und beide werden vom Bösen in ihrem Inneren dazu getrieben die Linie fortzuführen und das Verderben weiter auszubreiten. Bei Euphemie tritt das Verruchte und Dämonische allerdings in einer anderen Art zu Tage als bei Aurelie. In Euphemie kommt im ganzen Roman nur der verdorbene Teil zum Vorschein. Sie kann sich mit dem Liebreiz Aureliens nicht messen und wird dem Rezipienten von

Anfang an als kalte, berechnende, unmoralische und unheimliche Frau präsentiert, die Männer als ihren Spielball und Mittel zum Zweck benutzt.

Bei Aurelie kann man die klassischen Charakterzüge einer femme fatale nicht finden. Deshalb ist es leicht möglich die femme fatale in ihr zu übersehen. Im Grunde verfolgt sie aber das gleiche Ziel wie Euphémie. Sie will Medardus ins Verderben stürzen, indem sie mit ihm Nachkommen zeugt und die verfluchte Linie weiterführt. Getrieben wird sie vom bösen Keim in ihrem Inneren, der ihr nicht bewusst ist und von dessen Existenz sie nichts ahnt.

### ***Inzest***

In der Literatur gibt es eine Vielzahl von Erzählungen, die das Thema Inzest behandeln.

Der Inzest in Hoffmanns Werk kann teilweise als auslösendes Moment für die tragische Geschichte gesehen werden. Die Ausrottung des inzestuösen Stammes ist das Ziel des Romans, was der Rezipient aber nicht vom Ich-Erzähler Medardus erfährt, sondern vom Herausgeber, der, wie schon erwähnt, einen Einschub in Form von Aufzeichnungen des fremden Malers macht.

Der Wahnsinn, dem der Doppelgänger und teilweise auch Medardus verfallen, kann als im Inzest begründet gesehen werden. Die beiden wissen nicht, dass sie vom selben Vater abstammen. Es gibt aber die frappierende Ähnlichkeit und eine innere Verbundenheit der beiden.

In dem Verwirrspiel, das durch die Beschreibung des Stammbaums teilweise gelichtet wird, kann der Inzest bis zum fremden Maler zurückverfolgt werden, der mit einem Teufelsweib einen Sohn gezeugt hat. Die Stammbaumkonstellation ist äußerst komplex und erschließt sich dem Rezipienten nicht gleich beim ersten Lesen.

Als wesentlicher Bestandteil des Inzests ist in Hoffmanns Werk die Verfluchung des Geschlechts zu sehen. Es wird ein gesellschaftliches Tabu in den Roman eingeführt. Berücksichtigt man den Inzest, den Doppelgänger Viktorin und die Elixiere wird immer deutlicher, dass es durchaus im Bereich des Deutbaren liegt, dass Medardus nicht aus freien Stücken gehandelt hat, sondern dazu getrieben wurde. Somit stellt sich die Frage nach seiner Schuld. Wenn der auslösende Moment für alles nur der böse Keim ist, trägt er womöglich als Mensch keine Schuld.

Hoffmann klärt mit der Einführung des Inzestmotivs zwar einige Ungereimtheiten im Werk auf, räumt das Übernatürliche aber nicht gänzlich aus dem Feld. Durch nachträgliche Erklärungen erreicht er eine zusätzliche Anregung der Phantasie beim Leser, weil er eben nicht alles aufklärt und das Unerklärte somit umso schauriger wirken kann.

# ANALYTISCHER TEIL

Den Hauptteil dieser Arbeit bildet der analytische Teil. Hier wird auf die Figurenanalyse, die Spannungsanalyse und zuletzt auf Trautweins Ansatz zur Analyse des Schauers eingegangen. Zu Beginn wird jeweils ein theoretischer Überblick über die Analyseverfahren geboten. Am umfangreichsten fällt hier Kapitel 6 über die Schauersequenzen aus, das die Fragen beantworten soll, wie E.T.A. Hoffmann Schauer erzeugt.

## **4 THEORIE ZUR ANALYSE DER FIGUREN**

Das Problem einer Figurenanalyse liegt im Figurenverständnis, da man unter zwei verschiedenen Ausgangspositionen wählen kann. Man unterscheidet hier:

1. Mimetisches Figurenverständnis
2. Strukturalistisches Figurenverständnis

Beim mimetischen Figurenverständnis wird der Text als Nachahmung der realen Welt verstanden. Die darin vorkommenden Charaktere werden als individuelle Personen begriffen und diskutiert, die nach den Regeln der realen Welt leben.

Beim strukturalistischen Figurenverständnis wird der Text als geschlossenes, eigenständiges System angesehen, der nach eigenen Regeln zu behandeln ist. Der Unterschied zwischen realem Charakter und fiktiver Figur wird betont.

In neueren Untersuchungen wird versucht beide Verständnismöglichkeiten miteinander zu vereinen bzw. zu kombinieren, da bei einer Trennung das Problem eines unmittelbaren Wechselverhältnisses zwischen Figuren und ihrer Charakterisierung vorliegt.

### **4.1 Mimetisches Figurenverständnis**

Der Leser eines Textes neigt dazu, die im Text beschriebenen Figuren mit seinen Vorstellungen von realen Personen zu vervollständigen. Hierbei handelt es sich aber

auch um eine notwendige Grundvoraussetzung des Lesens. Stephanie Bachorz beschreibt diese Tatsache in ihrem Aufsatz über die Figurenanalyse so:

*„Die Leserin oder der Leser werden durch impliziere oder explizite Hinweise im Text dazu verleitet, Figuren als ‚Menschen‘ wahrzunehmen, deren Handlungen oder Reaktionen ergänzt werden durch außertextuelle Erfahrungen oder Ansichten, die zusammen mit den textuellen Indizien Aufschluss geben über den ‚wahren‘ Gefühlszustand des Helden oder der Heldin.“<sup>19</sup>*

## 4.2 Strukturalistischer Ansatz

Der strukturalistische Ansatz geht davon aus, dass die Bedeutung auf dem System selbst beruht und somit der Text als Zeichensystem seine eigene Bedeutung konstituiert. Es wird betont, dass wenn man Romanfiguren als autonome, individuelle, real existierende Personen auffasst, die Tatsache verleugnet wird, dass es sich dabei um fiktive Konstrukte handelt, die lediglich auf dem Papier bestehen.

In der Theorie sieht das dann so aus, dass man analog zu grammatischen Systemen vom Subjekt und Objekt einer Handlung ausgeht. Ein Beispiel hierfür wäre, dass zB der Held (Subjekt) auf der Suche nach der großen Liebe (Objekt) ist.

Mit diesem System kann man aber die Wirkung der Figuren auf den Leser in der Analyse nicht berücksichtigen.

---

<sup>19</sup> Bachorz, Stephanie: Zur Analyse der Figuren. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbuch zum Literaturwiss. Studium. Bd. 6). Trier: WVT 2004, S. 53

## 4.3 Methoden und Modelle der Figurenanalyse

In weiterer Folge werden hier vier Möglichkeiten zur Analyse von Figuren vorgestellt:

1. Handlungsmodelle
2. Figurenkonstellationen
3. Figurenkonzeption
4. Figurencharakterisierung

### 4.3.1 Handlungsmodelle

Algirdas J. Greimas hat das am weitesten verbreitete Modell der Figurenanalyse im Zusammenhang mit Handlungsmodellen entwickelt. Er teilt die Figuren anhand ihrer Funktion in der Handlung ein und unterscheidet dabei zwischen der Figur selbst, dem Akteur und dem Aktanten. Dabei differenziert er nochmals zwischen 6 Aktanten:

1. Subjekt
2. Objekt
3. Adressat
4. Opponent
5. Schiedsrichter
6. Helfer

ad 1. Das **Subjekt** ist das, der oder diejenige, das das Objekt begehrt. (Häufig der Held).

ad 2. Das **Objekt**, ist das, was vom Subjekt begehrt wird. (zB die große Liebe, eine bestimmte Frau,...)

ad 3. Der **Adressat** ist der- oder diejenige, für den oder die das Objekt bestimmt ist. Der Adressat und das Subjekt können die gleiche Person sein.

ad 4. Der **Opponent** ist der Gegenspieler, der sich zwischen Subjekt und Objekt stellt. Hierbei kann es sich um einen Bösewicht handeln, es kann aber auch ein Verlangen des Subjekts sein, das mit dem Objekt im Widerspruch steht.

ad 5. Der **Schiedsrichter** entscheidet den Konflikt. Die Rolle des Schiedsrichters kann eine Person einnehmen, die aktiv zur Handlung beiträgt. Es ist aber auch

möglich, dass die Rolle des Schiedsrichters abstrakt oder passiv angelegt ist.

Das ist dann der Fall, wenn zB das Schicksal oder der Zufall entscheidet.

ad 6. Der **Helfer** hat die Möglichkeit direkt ins Geschehen einzugreifen und damit dem Subjekt (oder dem Opponenten) Hilfe zu leisten.

Diese Art der Analyse der Figuren gibt zwar einen guten Überblick über die Funktion der Figuren, führt aber nicht in die tieferen Schichten des Textes, da sie keine Probleme oder Mehrdeutigkeiten aufdeckt.

Wird hier die Handlung der Figuren in die Analyse miteinbezogen, führt dies zu einer detaillierteren Beschreibung der einzelnen Figuren.

### 4.3.2 Figurenkonstellationen

In Bezug auf Figurenkonstellationen werden Paar- und Dreieckskonstellationen unterschieden.

Als klassisches Gegensatzpaar bzw. **Kontrastpaar** ist hier „Gut – Böse“ anzuführen. Eine strikte Trennung zwischen Gut und Böse kann aber dazu führen, dass ein Text schnell als trivial eingestuft wird. Durch gezielt gesetzte Kontraste zwischen zB einem besonders unschuldigem Helden und seinem bösen Gegenspieler verstärken sich diese Divergenzen leicht und spielen eine wichtige Rolle für den Lesenden.

**Dreieckskonstellationen** und **Korrespondenzpaar** sind weitere wichtige Figurenkonstellationen. Dreieckskonstellationen, sie sind besonders zur Erzeugung von Spannung sehr wichtig, bilden wiederum Korrespondenz- und Kontrastpaare.

Figurenkonstellationen werden auf Basis des Textes angelegt, entfalten ihre volle Bedeutung aber erst, wenn sie den Leser dazu anregen, sie durch außertextuelles Wissen zu ergänzen. Der Rezipient wird oft auch absichtlich vom Autor zu Schlüssen verleitet, denen der Text anschließend widerspricht. Die genaue Bestimmung der Position der Figur im Zusammenhang mit den anderen Figuren ist deshalb für eine gute Figurenanalyse unentbehrlich.

### 4.3.3 Figurenkonzeption

Im Rahmen der Figurenkonzeption unterscheidet E. M. Forster in seiner 1927 erschienen Abhandlung *„Aspects of the Novel“* zwischen flachen und runden Figuren. Unter einer **„flachen Figur“** versteht er einen Charakter, der sich im Lauf der Erzählung nicht verändert, auf Basis einer einzigen Idee oder Eigenschaft konzipiert ist und vom Leser leicht eingestuft werden kann. Im Gegensatz dazu ist eine **„runde Figur“** dynamisch und mit mehreren Eigenschaften versehen. Sie überrascht den Leser immer wieder und fordert dadurch erhöhte Aufmerksamkeit ein. Dieses einfach angelegte Modell scheitert allerdings an Figuren, die nicht den jeweiligen Kriterien von „rund“ oder „flach“ entsprechen. Dadurch wären komplexer angelegte Figuren nicht einordenbar.

Manfred Pfister hat deshalb das Modell erweitert und unterscheidet in seiner Typologie vier Oppositionspaare:

statisch	dynamisch
eindimensional	mehrdimensional
völlig definiert	offen, mysteriös
transpsychologisch	psychologisch

Die Gegensätze „statisch“ und „dynamisch“ beziehen sich auf die Veränderbarkeit der Figuren im Text.

Pfister führt die Dimension der Figur als zusätzliches Kriterium ein und ermöglicht dadurch das Einordnen von Charakteren, die zwar eindimensional sind, sich aber dennoch verändern, was bei Forster nicht möglich ist.

„Völlig definiert“ und „offen, mysteriös“ lässt den Rezipienten einordnen, wie die Figur vom Autor angelegt ist.

Die vierte Unterscheidungsmöglichkeit ist bei Pfister die in psychologische und transpsychologische Figuren. Transpsychologische Figuren haben die Eigenschaft aus der Handlung hervorzutreten und das Publikum vor ihren eigenen Fehlern und den daraus resultierenden Handlungen zu warnen.

#### 4.3.4 Figurencharakterisierung

Eine Figur kann **direkt** oder **indirekt** charakterisiert sein. Diese Unterscheidung stammt von Rimmon-Kenan. Eine direkte Charakterisierung stammt vom Erzähler, oder durch die direkte Rede einer anderen Figur. Eine indirekte Charakterisierung ist auf verschiedene Arten möglich, beispielsweise durch beiläufig eingestreute Hinweise, die den Rezipienten zur Urteilsbildung über Figuren zur Verfügung gestellt werden.

**Handlungen** (gewohnheitsmäßige und einmalige) tragen ebenso wie ausgeführte, unterlassene oder in Betracht gezogene Handlungen zur Charakterisierung einer Figur bei.

Bei der **direkten Rede** ist zu beachten, dass nicht nur der Inhalt des Gesagten von Bedeutung ist, sondern auch die Art und Weise, wie es gesagt wird. Es ist auch wichtig hier zu erwähnen, dass eine Charakterisierung durch direkte Rede über den „Berichterstatter“ oft mehr aussagt, als über die Figur, die beschrieben wird, wenn man den Zusammenhang der Aussage miteinbezieht.

Das **äußere Erscheinungsbild** ist ebenso ein wichtiger Blickwinkel auf die Figurenkennzeichnung, wobei Rimmon-Kenan hier zwischen beeinflussbaren (zB Kleidung) und nicht beeinflussbaren Faktoren (zB Körpergröße) unterscheidet. Die Unterscheidung ist deshalb wichtig, weil einfache Kleidung auf der einen Seite für Bescheidenheit stehen kann, während auf der anderen Seite weiche Gesichtszüge bei einem Mann Schwäche symbolisieren kann.

Desweiteren spielt auch die **Umwelt** bei der Figurenanalyse eine Rolle, wobei auch hier, wie beim äußeren Erscheinungsbild, kausale Zusammenhänge zu berücksichtigen sind.

#### 4.4 Verbindende Ansätze

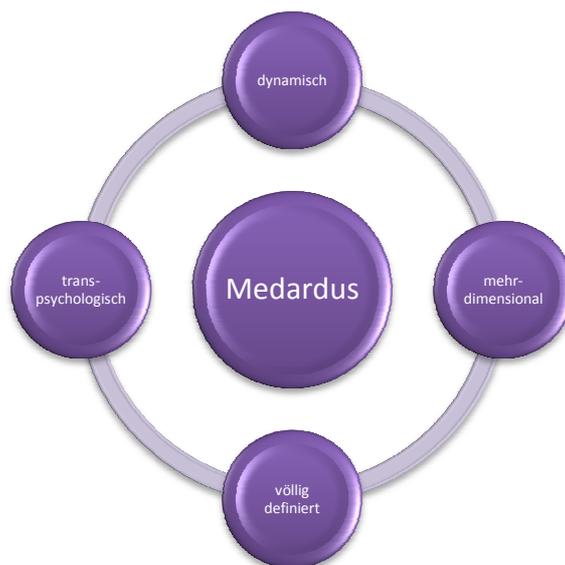
Interdisziplinäre Untersuchungen zeigen eine Möglichkeit den Zusammenhang zwischen einem strukturalistisch-textuellen und einem mimetisch-außertextuellen Figurenverständnis herzustellen. Es wird versucht den Rezeptionsprozess systematisch zu analysieren, da davon ausgegangen wird, dass der Rezipient selbst,

beim Lesen, den Gegensatz zwischen der Figur als textuellem Konstrukt und als lebensweltlicher Realität auflöst. Vertreter dieser Theorie sind unter anderem Ralf Schneider und Jonathan Culpeper. Auf diese Ansätze werde ich hier nicht weiter eingehen, da sie erstens noch nicht ausgereift sind und zweitens keine konkreten Anleitungen zur Figurenanalyse liefern.<sup>20</sup>

#### 4.5 Analyse der Figur des Mönchs Medardus

Eine genaue Analyse der im Roman „*Die Elixiere des Teufels*“ vorkommenden Hauptfiguren würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, da diese Aufgabenstellung in ihrer Fülle ein eigenes Diplomarbeitsthema wäre. Um trotzdem einen Einblick in die Figurenanalyse zu geben, habe ich mich entschieden, mit Hilfe der in diesem Kapitel vorgestellten Theorien, eine Analyse an der Figur „Mönch Medardus“ durchzuführen. Allen voran bediene ich mich hierfür am vorgestellten Modell von Manfred Pfister. Anschließend versuche ich die wichtigsten Figuren in Algirdas J. Greimas sechs Kategorien der Aktanten einzuteilen.

Als erstes erfolgt die Einordnung des Mönchs in die Tabelle der vier Oppositionspaare. Demnach ist Medardus folgendermaßen zu charakterisieren:



<sup>20</sup> Vgl.: Bachorz, Stephanie: S. 51-67

Medardus lässt sich anhand der Leseerfahrung als **dynamische, mehrdimensionale** Figur einordnen, die **transpsychologisch** agiert und **völlig definiert** angelegt ist.

Im Bezug auf seine Entwicklung in der Handlung ist Medardus klar eine dynamisch angelegte Figur. Er verändert sich im Laufe des Romans immer wieder, bis er schließlich am Ende geläutert und im Reinen mit sich selbst stirbt.

Zu Beginn der Geschichte entsteht der Eindruck, dass man es mit einem Helden zu tun hat, der fromm und von Herzen gut ist. Seiner Berufung als Mönch fühlt er sich sicher, was ihn als zielstrebig ausweist. Sehr früh ist für den Leser aber eine Unsicherheit bei Medardus spürbar, vor allem an der Stelle, wo er sich übereilt dazu entscheidet, dass er früher als Mönch eingekleidet werden will. Ein weiterer Charakterzug wird dadurch sichtbar, nämlich jener der leichten Verführbarkeit. Diese leichte Verführbarkeit spiegelt sich auch darin wider, dass er das Teufelselixier trinkt. In Verbindung mit Medardus Redegewandtheit kommt sein narzisstischer Zug zum Vorschein, wenn er seinen Prior des Neides und der Missgunst bezichtigt. Der Mönch wird im Verlauf des Textes immer lenk- und beeinflussbarer. Ängstliche Züge an ihm kann man entdecken, wenn man miteinbezieht, wie er auf eine mögliche Entlarvung reagiert.

Grob gesagt durchläuft Medardus die Entwicklung von der Frömmigkeit über die Scheinheiligkeit, Verlogenheit bis zur endgültigen Frömmigkeit.

Dass Medardus mehrdimensional angelegt ist, steht außer Frage. Er ist äußerst vielschichtig und kann von verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden. Seine Charakterzüge können auch unter verschiedenen Blickwinkeln untersucht werden. Bezieht man den Einfluss des Teufels durch das Elixier und den bösen Keim des Fluchs mit ein, kommt man zu einem anderen Ergebnis, als wenn man ihn betrachtet, als würden alle seine Charakterzüge ohne diesen Einfluss entstanden sein.

Da in den Elixieren alles aus der Sicht des Medardus erzählt wird, da er der Ich-Erzähler ist, hat der Rezipient einen sehr guten Einblick in seine Gefühle, Gedanken und Handlungsmotive, was ihn zu einer klar definierten Figur macht.

Als Letztes von Pfisters Kriterien stufe ich Medardus als transpsychologisch ein. Durch seine Lebensbeschreibung in allen positiven und negativen Facetten gibt er dem Rezipienten die Möglichkeit aus seinen Fehlern zu lernen, obwohl der Umstand, dass es sich um einen Schauerroman handelt, wohl eher zweifeln lässt, dass der Leser in eine ähnliche Situation im realen Leben kommen wird.

Überblick über einige Charaktereigenschaften Medardus, die sich im Verlauf des Romans aber auch abwechseln bzw. ändern:

- unsicher
- fromm
- zielstrebig
- gelehrt
- leicht beeinflussbar
- ängstlich
- narzisstisch
- scheinheilig
- rachsüchtig
- etc.

Nach Algirdas J. Greimas lassen sich die Hauptfiguren aus Hoffmanns Roman folgendermaßen einteilen:

Subjekt → Mönch Medardus

Objekt → Aurelie

Adressat → Gott

Opponent → Teufel

Schiedsrichter → heilige Rosalia

Helfer → fremder Maler, Pietro Belcampo

Der Mönch Medardus stellt das Subjekt dar, er übernimmt die Rolle des Protagonisten und ist Hauptgegenstand der Handlung.

Aurelie ist das Objekt, sie wird begehrt von Medardus.

Gott bezeichne ich als den Adressaten, weil Aurelie schließlich nicht für Medardus bestimmt ist, sondern für Gott, wenn sie am Ende stirbt.

Die heilige Rosalie sehe ich als die Schiedsrichterin, die sich trotz des ursprünglichen Frevels an ihr, durch den Maler, schützend über die verfluchte Familie stellt und immer wieder im Werk vorkommt.

Der Helfer ist ganz klar der fremde Maler, da er immer eingreift und versucht Medardus auf den richtigen Weg zu bringen. Auch Belcampo tritt als Helfer auf, indem er Medardus drei Mal das Leben rettet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es sich beim Mönch Medardus um einen runden Charakter handelt, der sich im Laufe des Romans erst zum Schlechten und dann wiederum zum Guten hin entwickelt. Er ist auf keinen Fall statisch und lernt aus seinen Fehlern. Vom Autor wurde die Figur sehr komplex gezeichnet, weshalb ich mit der vorangegangenen Analyse keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben möchte, sondern zur weiteren Vertiefung anregen will. Wie schon erwähnt ist der Gegenstand der Figurenanalyse so Vielschichtig und komplex durchführbar, dass er als selbständiges Diplomarbeitsthema bestens geeignet ist.

## 5 THEORIE ZUR ANALYSE DER SPANNUNG

Der Begriff „Spannung“ wird im Sachwörterbuch von Gero von Wilpert auf folgende Weise definiert:

*„dichterisches Kunstmittel, soll Neugier, Erwartung und Interesse des Lesers oder Hörers am Stoff erregen und wacherhalten. Sie wird, wo sie nicht von vornherein dem Stoff anhaftet, durch rezeptionssteuernde Signale wie Anspielungen, Vorausdeutungen (Ahnungen, Träume, Weissagungen, Flüche u. ä.) oder kalkulierte Irreführung des Lesers verstärkt oder durch ein besonders Mißverhältnis zwischen Sein und Schein (Komik, tragische Ironie) in der Schwebelage gehalten. Ihr dient auch z. T. die kunstvolle Technik der Kapitel und Aktschlüsse, die ungelöste Fragen aufwerfen und ihre Beantwortung hinausschieben (Cliffhanger), oder die Retardation. In der Dichtung dient die Spannung jedoch lediglich als Mittel zur Leser-Antizipation; zum Selbstzweck wird sie in der Trivilliteratur.“<sup>21</sup>*

Welche Möglichkeiten der Spannungsanalyse bieten sich nun dem Literaturwissenschaftler und welche Probleme können sich dabei ergeben?

Spannung wird auf den verschiedensten Ebenen eines Werkes entfaltet und sie kann in den unterschiedlichsten Formen wirken, wodurch sie zu einem vielschichtigen und schwer zu fassenden Phänomen wird. Dieses Problem wird auch dadurch unterstrichen, dass es in der englischen Sprache gleich zwei verschiedene Begriffe für die Bezeichnung von Spannung gibt:

1. *tension* → meint die statische, auf Gegensätzen beruhende Spannung
2. *suspense* → bezeichnet die dynamische, auf den Verlauf einer Handlung bezogene Spannung.

---

<sup>21</sup> Von Wilpert, Gero: S. 769f

Desweiteren muss bei der Spannungsanalyse berücksichtigt werden, dass Spannung nicht nur von der Textstruktur, sondern auch von Faktoren abhängt, die in die Leserpsychologie fallen. Nicht jeder Leser findet die gleiche Textstelle spannend. Es hängt vom subjektiven Empfinden des Rezipienten ab, wie erregend eine Szene auf ihn wirkt. Außerdem spielt dabei auch die Lesesituation eine Rolle.

Zu Berücksichtigen ist ebenso, dass für die Spannung sowohl die Ebene der *story* als auch die Ebene des *discourse* von Bedeutung sind, da sie auf beiden Ebenen angesiedelt sein sollte. Es ist sehr wichtig, dass es sich um einen interessanten Stoff handelt und die Art und Weise wie dieser Stoff erzählt wird, ist im Bezug auf die Spannung für den Leser in der Bedeutung gleichrangig.

## **5.1 Spannungserzeugung auf der Ebene der story**

### **5.1.1 Voraussetzungen zur Spannungserzeugung**

Diese sind:

1. offene Fragen, die den Fortgang der Geschichte betreffen
2. begrenzte Zahl an Antwortmöglichkeiten auf die offenen Fragen
3. gleiche Wahrscheinlichkeit der Lösungen
4. Identifikation des Lesers
5. Wichtigkeit der offenen Fragen

ad 1. Offene Fragen sind bei der Spannungserzeugung eine Notwendigkeit, ohne offene Fragen, kann Spannung erst gar nicht entstehen.

ad 2. Ebenso wichtig wie die offenen Fragen, sind aber auch die Antwortmöglichkeiten auf diese. Sie müssen auf jeden Fall limitiert sein. Einige Spannungstheoretiker sind der Meinung, dass schon die Lösungsmöglichkeiten „Erfolg oder Misserfolg“ reichen.

ad 3. Die Lösungsmöglichkeiten sollten so offen angelegt sein, dass eine 50:50 Chance für jede Möglichkeit besteht.

- ad 4. Wenn sich der Leser mit einer Figur identifiziert, verliert die 50:50 Wahrscheinlichkeit an Bedeutung. Dadurch kann der Nervenkitzel für den Leser aber noch erhöht werden, denn wenn seine favorisierte Figur zB nur eine 30%ige Chance hat, wird er sich umso mehr wünschen, dass sein Held trotzdem gewinnt.
- ad 5. Die offenen Fragen müssen auf die Leserzielgruppe den gewünschten Reiz ausüben und Aufmerksamkeit auf sich ziehen, da sie sonst ihre Wirkung verfehlen. Dabei spielen die universalen Triebstrukturen des Menschen eine Rolle.

### 5.1.2 Biologisch fundierte Triebstrukturen

Besonders heftiger und körperlich erfahrbarer Spannung liegen biologisch fundierte Triebstrukturen und Verhaltensmuster zugrunde. Eberhard Späth stellte fest, dass dies intensive, aber als angenehm empfundene Empfindungen körperlicher Art sind, die häufig als Reaktion auf die Darstellung von Gewalt und Sex auftreten. Der Sozialbiologe Walter A. Koch hat solche Muster näher beschrieben und nennt drei Triebe mit unverzichtbarer Bedeutung für das Überleben von Mensch und Tier:

1. Angriff und Flucht (**Crimen**)
2. Nahrungsaufnahme (**Fructus**)
3. Fortpflanzung (**Sexus**)

Jede dieser drei Triebstrukturen liefert der Literatur beliebte Motive wie zB Verfolgung und Flucht, Gewalt, Kampf, Blutrache, Kindesentführung, Liebesromanze usw.

Unter anderem in Schauerromanen tritt diesbezüglich eine der stärksten Formen von Spannung auf, da die festen Grenzen der drei Triebbereiche überschritten werden.

### 5.1.3 Spannung als wiederholbare Lustempfindung

Das Lesen spannungsgeladener Werke ist für den Rezipienten deshalb so reizvoll, weil er sich auf diese Weise Gefahren und Ängsten aussetzen kann, die für ihn aber folgenlos bleiben. Das von Edmund Burkes in seinem Text „*Philosophical Enquiry*

*into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*“ (1757) beschriebene **Angst-Lust Phänomen** kommt hier zum Tragen. Eine Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die spannungsauslösenden Situationen und die in diese Situationen involvierten Figuren detailliert genug beschrieben werden.

## 5.2 Spannungserzeugung auf der Ebene des discourse

Die discourse-Ebene wird in Form von Schemen analysiert. Es gibt ein narratives Grundschema, welches aus drei Stufen besteht:

1. Ausgangssituation
2. Komplikation
3. Lösung

Darüber hinaus gibt es zahlreiche Schemen, die spezifischer angelegt sind und sich auf einzelne Gattungen, Autoren oder Werke anwenden lassen.

Hier werden drei Erzählschemata mittlerer Spezifität unterschieden:

1. Überraschungsschema
2. Rätselspannungsschema
3. Konflikt- und Bedrohungsschema

Das Überraschungsschema enthält dem Leser wichtige Informationen bezüglich des Fortgangs der Geschichte vor, ohne dass dies vom Leser bemerkt wird. Am Schluss des Textes kommt es dadurch zu einer effektvollen Pointe.

Beim Rätselspannungsschema sowie beim Konflikt- und Bedrohungsschema kommt es ebenfalls zu einem Informationsvorbehalt, wobei dieser dem Rezipienten aber klar vor Augen geführt wird. Eine Diskrepanz zwischen den beiden Schemen besteht darin, dass beim Rätselspannungsschema das unbekannte Faktum am Anfang der Geschichte steht, aber erst am Schluss erzählt wird. Beim Konflikt- und Bedrohungsschema laufen Geschichte und Erzähldiskurs parallel ab.

### 5.2.1 Das Rätselspannungsschema

Dieses Schema findet vor allem bei Detektivgeschichten seine Anwendung, da es rückwärtsgerichtet, schrittweise eine Vorgeschichte aufdeckt.

Phase 1: **Wahrnehmungs- und Unbestimmtheitsphase**

In dieser Phase wird das Rätsel festgestellt.

Phase 2: **Reflexphase**

Die Spannung wird in dieser Phase gesteigert, da die Betrachterfigur mit Bestürzung, Verwunderung, Erstaunen etc. reagiert und sich der Leser mit der Betrachterfigur identifiziert.

Phase 3: **analytische Phase**

Verdächtigungen und Mutmaßungen werden angestellt. Hier kommt es sehr häufig auch zu einer Irreführung des Lesers.

Phase 4: **Widerstandsphase**

In dieser Phase kommt es zu Hindernissen, die sich des Rätsels Lösung in den Weg stellen und möglicherweise sogar eine Unlösbarkeit andeuten sollen.

Phase 5: **Klärungsphase**

Sie kann, wie auch alle anderen Phasen, in kleinen Schritten vollzogen werden, indem erst eine Teillösung präsentiert wird bevor eine vollständige Enthüllung des Rätsels folgt.

### 5.2.2 Das Konflikt- und Bedrohungsspannungsschema

Zur Beschreibung des Konflikt- und Bedrohungsspannungsschemas werden hier zwei Ansätze von Lothar Boringo und Walter A. Koch kombiniert, aus denen sich, wie schon beim Rätselspannungsschema, ein Verlaufsschema in fünf Phasen entwickeln lässt.

Phase 1: **Vordisponierungsphase**

Der Handlungsverlauf wird vom auslösenden Ereignis ins Rollen gebracht.

Phase 2: **Erweckung von Anteilnahme**

Durch die Erweckung von Anteilnahme wird die emotionale Einbindung des Lesers in das Geschehen erreicht. Er muss dazu gebracht werden, sich in den Konflikt involviert zu fühlen.

Phase 3: **Wechselspiel von Aussichtslosigkeit und Hoffnung**

Ein Wechselbad der Gefühle wird beim Rezipienten erzeugt, indem ihm immer wieder die Lösungsparadigmen (Sieg oder Niederlage) vor Augen geführt werden.

Phase 4: **Retardierung der Entscheidung**

In dieser Phase kann es zB zu einer Unterbrechung des Erzähldiskurses in einem Augenblick höchster Gefahr kommen. Das Prinzip der zeitlichen Limitierung wird hier angewendet.

Phase 5: **Entscheidung**

Im Rahmen der Entscheidung kann es nochmals zu einer so genannten „last minute crisis“ kommen. Für eine schrittweise Lösung eignet sich das Konflikt- und Bedrohungsspannungsschema nicht.

### 5.2.3 Kombination von Spannungsverlaufsschemata

Eine Kombination verschiedener Spannungsverlaufsschemata ist durchaus sinnvoll, da sich die meisten Erzähltexte nicht auf die Entwicklung eines einzelnen Spannungsbogens beschränken und äußerst komplex sind.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl.: Wenzel, Peter: Zur Analyse der Spannung. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbuch zum Literaturwiss. Studium. Bd. 6). Trier: WVT 2004, S. 181-195

### **5.3 Analyse der Spannung im Roman „Die Elixiere des Teufels“**

Im praktischen Teil der Spannungsanalyse beschränke ich mich auf die Anführung der Voraussetzungen von Spannung, die Hoffmann im Roman liefert, da im folgenden Kapitel eine detaillierte Analyse des Schauers folgt, die mit der Spannung im Werk verbunden ist.

**Welche offenen Fragen stellt E.T.A. Hoffmann in seinem Roman, die für den Aufbau bzw. Erhalt der Spannung wichtig sind?**

- Inwiefern wurde der Vater vom Satan verlockt und welche Rolle spielt das?
- Welche Auswirkungen hat der Genuss des Elixiers für den weiteren Verlauf des Romans?
- Welche Rolle spielt der Mann im violetten Mantel bzw. der fremde Maler?
- Kommen Aurelie und Medardus zusammen nachdem sie ihm ihre Liebe gestanden hat?
- Was wird Medardus auf seiner Reise widerfahren?
- Woher kommt die Stimme in seinem Inneren und wieso weiß er so gut über Graf Viktorin bescheid, obwohl er ihn nicht kennt?
- Wird Medardus auf dem Schloss des Barons entlarvt?
- Warum hat sich Hermogens Seelenleben verändert?
- Wird Medardus Aurelie auf dem Schloss ins Verderben stürzen?
- Was passiert in der reichen Handelsstadt?
- Welche Rolle spielt Belcampo?
- Wieso weiß der fremde Maler über die Ereignisse auf dem Schloss des Barons bescheid?
- Wieso scheint der fremde Maler so gut über Medardus Lebensumstände und Familie Bescheid zu wissen?
- Wenn der Mönch im Försterhaus Graf Viktorin ist, wie hat er den Sturz überlebt?
- Wieso scheinen Medardus und sein Doppelgänger eine innere Verbindung zu haben und genauestens über den anderen Bescheid zu wissen?

- Was wird am Fürstenhof passieren?
- Wird Medardus doch noch enttarnt und gerichtet?
- Finden Aurelie und Medardus doch noch zueinander?
- Erfolgt in Rom die endgültige Läuterung?
- Welche Bedeutung kommt der Szene in Rom mit dem Papst zu?
- Gewinnt der Satan in Medardus Heimatkloster endgültig die Macht über ihn?
- Was passiert letztendlich mit Aurelie?

Ich denke, dass mit dieser Übersicht ein guter Eindruck gewonnen werden kann, wie vielfältig Hoffmann die Spannung im Roman aufbaut und erhält. Er setzt dazwischen immer wieder „Ruhephasen“, in denen der Eindruck gewonnen werden kann, dass sich nichts Ungewöhnliches mehr zutragen wird. Die Klärung der Fragen erfolgt in Schüben, häufig aber nicht durch Medardus selbst. Sehr wichtige Aufklärungsarbeit wird durch einen Einschub des Herausgebers geleistet und durch Erzählungen, die Medardus wiedergibt.

Hoffmann gelingt es sehr gut die Spannung im Roman aufzubauen und zu erhalten. Eine gewisse Unsicherheit bleibt bis zum Schluss erhalten, die dem Werk etwas mystisches, Übernatürliches anhaften lässt.

## 6 WOLFGANG TRAUTWEINS ANSATZ ZUR ANALYSE DES SCHAUERS

Wolfgang Trautwein bietet mit seinem Werk *„Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert“* ein sehr gutes Werkzeug, um eine Analyse des Schauers durchzuführen. Er führt hierfür die Begriffe Schauerelement, Schauerrelation und Schauersequenz ein.

### 6.1 Schauerelemente

Schauerelement heißt nach Trautwein eine semantische Einheit, wenn sie bewirken möchte, dass der Leser eine bestimmte Art von Angst oder Schauer empfindet.

Diese negative Empfindung kann auf zwei Arten erzeugt werden:

- a) Eine Situation als Auslöser bewirkt, dass der Leser automatisch Angst bzw. Schauer fühlt, weil er das Eintreten einer beängstigenden Situation vorwegnimmt bzw. erwartet.
- b) Eine beängstigende Situation wird als solche im Werk dargestellt und löst beim Rezipienten Angst bzw. Schauer aus.

In beiden Fällen ist die literarische Figur hilflos und in ihrer Existenz bedroht. Damit der Leser Schauerelemente aber überhaupt erkennen kann, muss er eine gewisse Vorerfahrung mitbringen. Beispielsweise ist zu erwarten, dass der Rezipient Angst empfinden wird, wenn eine literarische Figur, während eines schweren Gewitters, mitten in der Nacht, auf einer verlassenen Straße, einer dunkel gekleideten Gestalt mit einer Waffe in der Hand begegnet.<sup>23</sup>

Da es eine Vielzahl von Schauerelementen gibt, fasst Trautwein sie in Schauerbereiche zusammen.

---

<sup>23</sup> Vgl.: Trautwein, Wolfgang: *Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. und 19. Jahrhundert*. Systematischer Aufriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München, Wien: Hanser 1980. S. 19f

Diese Schauerantizipationen (Schauerbereiche) lassen sich untergliedern in Befürchtungen mit

- a) unbestimmtem Antizipationsinhalt,
- b) teilweise bestimmten Antizipationsinhalt,
- c) ganz bestimmten Antizipationsinhalt.<sup>24</sup>

ad a) Unbestimmte Schauerantizipationen sind für den Leser beängstigend ohne dass der Leser den genauen Grund dafür kennt. Hier spielt die Stimmung, das Unbekannte, das Gefährliche und das Unheimliche eine große Rolle. Zu diesen unbestimmten Schauerantizipationen zählen:

- Dunkelheit als Privation, Verlassenheit, Stille als Privation
- Verlust der Bewegungsfreiheit
- unheimliche Zeiten, unheimliche Orte
- Gotische Bauwerke, Unwetter.<sup>25</sup>

ad b) Teilweise bestimmte Schauerantizipationen sind dadurch gekennzeichnet, dass der Rezipient den Verursacher kennt, weiß, was er vorhat oder sich über die Auswirkungen des Vorhabens im Klaren ist.

Zu ihnen zählen:

- Bedrohung von Leib und Leben
- Bedrohung von außermenschlichen Wesen, Bedrohung durch überlegene Menschen
- Bedrohung durch ambivalente Figuren.<sup>26</sup>

ad c) Bei Schauerantizipationen mit bestimmten Inhalt sind zwar nicht alle Fakten ganz klar definiert, die wesentlichen Faktoren sind allerdings festgelegt.

Zu den Schauerantizipationen mit bestimmtem Inhalt zählen:

- konkrete Bedrohung durch überlegene Menschen bzw. außermenschliche Wesen
- konkrete Bedrohung unabwendbarer äußerer Umstände
- drohender Ich-Verlust.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 29

<sup>25</sup> Vgl. Ebda., S. 29ff

<sup>26</sup> Vgl. Ebda., S. 38ff

<sup>27</sup> Vgl. Ebda., S.43ff

Der Moment der Antizipation entfällt, wenn das vom Leser befürchtete Unheil bereits präsent ist. Hierfür nennt Trautwein die Beispiele:

- Schädigung durch außermenschliche Wesen, überlegene Menschen oder unabwendbare äußere Umstände
- Ich-Verlust
- Durchbrechung der Naturgesetze ohne direkte Bedrohung.<sup>28</sup>

## 6.2 Schauerrelationen

*„Schauerrelation heißt eine Beziehung, die der Leser zwischen Schauerelementen oder zwischen Schauerelementen und anderen semantischen Einheiten darstellt. Die Werksemantik legt die Schauerrelationen intentional an. Im Schauerelement sind Angstmomente punktuell wirksam. Ist den Schauerrelationen breitet sich die Angst über das ganze Werk aus.“<sup>29</sup>*

Schauerrelationen werden also hergestellt, um den Rezipienten über weite Passagen hinweg bzw. immer wieder, im Verlauf des Textes, mit Unbehagen, Schauer, Angst, etc. zu erfüllen.

Ein Schauerelement bleibt für den Leser so lange präsent, bis es durch eine andere Textpassage aufgelöst wird. Darüberhinaus können sich Schauerelemente aber auch überlagern und überschneiden. Der Autor eines Textes hat die Möglichkeit die eingeführten Schauerelemente zu verstärken und zu erneuern. Das erreicht er zB durch genauere Beschreibung des Schauers oder durch Wiederholung.

Über längere Textpassagen hinweg kann der Schauer durch unheimliche Wiederholung und übersinnlichen Wirkungszusammenhang erhalten werden. Das Gleiche gilt auch für den vorab bzw. nachträglich festgeschriebenen Schauer. Besonders die unheimliche Wiederholung, ist hier hervorzuheben, da sie bei der Analyse von „*Die Elixiere des Teufels*“ eine Rolle spielt.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 46ff

<sup>29</sup> Ebda, S. 51

<sup>30</sup> Vgl. Ebda.: S. 51ff

Eine kurzfristige Intensivierung bzw. Ausweitung des Schauers wird erreicht, wenn der Autor sich Angst-Konnotaten bedient und/oder Angstmomente explizit deutet.<sup>31</sup>

Wie bereits erwähnt, muss der Schauer aber nicht unbedingt eintreten, sondern kann auch aufgelöst werden. Dies kann durch Neutralisierung des Schauers passieren oder aber auch durch das Ausbleiben des Schauergeschehens.<sup>32</sup>

Zu den Schauerrelationen zählen auch die drei Schauergrößen

- a) bedrohliche Räume
- b) Schauergrößen ohne direkte Bedrohung
- c) Bedroher

Diese drei Schauergrößen bilden eine übergeordnete Einheit zu den vorher genannten Schauerrelationen. Sie sind nicht auf einzelne Textpassagen beschränkt, sondern können sich durch den ganzen Text hindurch ziehen und sind dabei dynamisch.<sup>33</sup>

### 6.3 Schauersequenz

*„Schauerelemente zeigen im literarischen Werk einen Zustand des Ungleichgewichts an, der sich vom neutralen Geschehen deutlich abhebt. Indem der Leser das ungestörte Gleichgewicht, das davor bzw. danach herrscht, auf dieses Ungleichgewicht bezieht, entsteht ein übergreifender Zusammenhang: die Schauersequenz.“<sup>34</sup>*

Die Schauersequenz kann sich über ein ganzes Werk erstrecken, sie kann aber auch mit weiteren Sequenzen verknüpft sein.

---

<sup>31</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S.59ff

<sup>32</sup> Vgl. Ebda. S. 67ff

<sup>33</sup> Vgl. Ebda. S. 73ff

<sup>34</sup> Ebda: S. 82

Eine Schauersequenz gliedert sich jeweils in folgende fünf Phasen:

1. Anfangsgleichgewicht
2. Übergang zum Ungleichgewicht
3. Ungleichgewicht
4. Auflösung des Ungleichgewichts
5. Endgleichgewicht

Dabei sind die erste und die letzte Phase fakultativ. Darüber hinaus ist es möglich, die Schauersequenz in einen Rahmen einzubetten, der dem eigentlichen Geschehen übergeordnet ist und selbst keine Schauersequenz darstellt.<sup>35</sup>

Auf den Rahmen, wie auch auf die genauere Beschreibung der fünf Phasen der Schauersequenz wird in der praktischen Analyse des Romans „*Die Elixiere des Teufels*“ nach Trautweins Ansatz eingegangen.

Verschiedene Schauersequenzen liegen vor, wenn es im Werk mehrere, voneinander unabhängige Schauergrößen gibt, oder mehrere, voneinander unabhängige Betroffene auftreten. Die äußere Schilderung bzw. der Rahmen kann diese zusammenführen. Eine weitere Möglichkeit der Verbindung besteht in einem gemeinsamen Thema. Darüber hinaus sind Schauersequenzen über ihre spezifische Bauform verbunden, wenn sie ein und dieselbe Schauergröße oder ein und denselben Betroffenen aufweisen. Eine Verbindung besteht auch, wenn dieselbe Figur das eine Mal Betroffener und das andere Mal Schauergröße ist, oder wenn zwischen den Betroffenen von unterschiedlichen Sequenzen eine Personenverflechtung besteht.<sup>36</sup>

Es folgt nun eine nähere Erläuterung der fünf Phasen einer Schauersequenz, wobei Beispiele aus der übergeordneten Schauersequenz, welche sich über das ganze Werk von E.T.A. Hoffmann zieht, die Theorie veranschaulichen sollen.

Die einzelnen Schauersequenzen werden im Anschluss daran bearbeitet.

---

<sup>35</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 82

<sup>36</sup> Vgl. Ebda.: S.102ff

### 6.3.1 Der Rahmen

Titel, Vorwort, Herausgeberfiktion, Rahmenhandlung sowie Reflexionen und Kommentare aus übergeordneter Sicht bilden laut Trautwein den Rahmen zu einem Schauerroman.<sup>37</sup>

Schon der Titel *„Die Elixiere des Teufels“* schreibt einen gewissen Ansatz von Schauer im Vorhinein fest. Der Leser wird mit dem Wort „Teufel“ konfrontiert, was eine schaurige Erwartungshaltung mit sich bringt, da das Wort negativ besetzt ist. Die teilweise bestimmte Schauerantizipation eines außermenschlichen Bedrohers kann also schon aus dem Titel herausgelesen werden.

In weiterer Folge ist die Lebensgeschichte des Bruder Medardus durch das *„Vorwort des Herausgebers“*<sup>38</sup>, mit einem Rahmen versehen, wie er von Wolfgang Trautwein beschrieben wird. Auch hier weist der Verfasser des Vorworts auf den Schauer hin, der einem beim Lesen der Biographie begegnen wird. Der Rezipient wird in Erwartungshaltung versetzt.

### 6.3.2 Das Anfangsgleichgewicht

Im Anfangsgleichgewicht wird der Leser in das Leben der Figuren und vor allem in deren Geborgenheit eingeführt. Eine Sicherheit wird vermittelt, in der noch keine Schauerelemente zu finden sind. Je ausführlicher ein Autor diese Ruhe vor dem Sturm vermittelt, desto kontrastreicher wird später das Ausmaß der Veränderung für den Rezipienten. Vorausdeutungen sind im Anfangsgleichgewicht möglich, sie haben hier eine retardierende Funktion.<sup>39</sup>

Betrachtet man das Anfangsgleichgewicht in den Elixieren genauer, stellt man fest, dass Trautweins Beschreibung genau zutrifft. Der Ich-Erzähler, schildert seine Kindheit und stellt sie als besonders schön und behütet dar. Er untermalt sie mit schönen Bildern, die einen Eindruck von Geborgenheit und Liebe vermitteln. Der Leser wird aber auch schon sehr früh im Text darauf hingewiesen, dass der Vater

---

<sup>37</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 83

<sup>38</sup> Hoffmann, E.T.A.: *Die Elixiere des Teufels*. München: dtv 2005. S. 7

<sup>39</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 84

von Franz/Medardus vom Satan verlockt wurde und eine Todsünde begangen hat. Kurz darauf folgt eine Vorausdeutung:

*„...,aber die Sünde des Vaters kocht und gärt in seinem Blute,..“<sup>40</sup>*

Man kann herauslesen, dass angenommen wird, dass der Sohn weiter für die Taten seines Vaters büßen muss und deshalb etwas Schreckliches passieren wird. Diese Vorausdeutung ist noch kein Schauerelement, da keine Bedrohung vorliegt, sie verweist aber darauf, dass es möglich sein kann, dass nicht alles so schön und behaglich bleibt, wie es im Moment dargestellt wird.

Im Anfangsgleichgewicht wird nicht nur Franz/Medardus Kindheit, sondern auch seine glückliche Jugend beschrieben, sein Eintritt ins Kloster sowie seine ersten Jahre im Kloster. Die Vorausdeutungen, die darin vorkommen, versuchen Spannung zu erzeugen, indem sie angeben, dass etwas passieren wird, das dem Ich-Erzähler Angst gemacht hat. Konkretisiert wird dabei allerdings nichts.

### **6.3.3 Der Übergang zum Ungleichgewicht**

Der Übergang vom Anfangsgleichgewicht zum Ungleichgewicht kann auf unterschiedliche Arten gestaltet werden. Dieser Übergang kann sehr deutlich markiert sein, aber auch verwischt dargestellt werden. Eine Rolle spielt dabei, ob bereits Vorausdeutungen auf die ersten Schauerelemente gemacht wurden und wenn ja, wie intensiv diese sind.

Gestaltungsmöglichkeiten des Übergangs sind folgende:

- der Betroffene dringt in einen bedrohlichen Raum ein
- die Schauergroße dringt in einen scheinbar sicheren Raum ein
- Vertrautes wird zur Schauergroße, ohne den Ort zu wechseln
- zusätzliche Normüberschreitungen<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 15

<sup>41</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 85ff

Als Übergang zum Ungleichgewicht sehe ich in Hoffmanns Roman die Übergabe der Reliquien an Bruder Medardus. Ab der Übernahme der Verantwortung für das Fläschchen mit dem Elixier des Teufels wird für den Leser eine Veränderung in Medardus spürbar, die aber noch nicht mit dem Teufelelixier oder dem Teufel in Verbindung gebracht werden kann.

Die übergeordnete Schauergroße „Teufel“ wird mit seinem Hilfsmittel, den Elixieren in den sicheren Raum des Klosters eingeführt.

### **6.3.4 Das Ungleichgewicht**

Das Ungleichgewicht stellt die zentrale Phase einer Schauersequenz dar. Die betroffene Figur steht hier vom ersten bis zum letzten Schauerelement im Bann der Schauergroßen. Sollten im Ungleichgewicht mehrere Schauergroßen vorhanden sein, kommt dennoch nur einer ein übergeordneter Status zu, weil ihr Wirkungsbereich den Umfang der Bedrohung insgesamt feststeckt. Den untergeordneten Schauergroßen ist es nicht möglich diese Grenze zu überschreiten. Treten allerdings zwei Schauergroßen auf, deren Wirkungsbereich voneinander getrennt ist, liegen laut Trautwein zwei Schauersequenzen vor.

Außerdem unterscheidet Trautwein drei Typen des Ungleichgewichts:

1. Bedroher ohne Raumbindung als übergeordnete Schauergroße
2. der bedrohliche Raum als übergeordnete Schauergroße
3. übergeordnete Schauergroßen ohne direkte Bedrohung<sup>42</sup>

### **6.3.5 Die Auflösung des Ungleichgewichts**

Um das Ungleichgewicht aufzulösen stehen dem Autor einer Schauersequenz mehrere Möglichkeiten zur Verfügung. Denkbar ist auch, dass das Ungleichgewicht gar nicht aufgelöst wird. Dies ist dann der Fall, wenn am Ende einer Schauersequenz noch ein weiteres Schauergeschehen möglich ist.

---

<sup>42</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 89ff

Zu einer Auflösung des Ungleichgewichts ist es dann gekommen, wenn alle Schauerelemente aufgelöst sind, die letzten Schauerrelationen abgeschlossen sind und alle Vorausdeutungen auf einen möglichen Fortgang des Schauergeschehens aufgehoben sind.

Folgende Möglichkeiten zur Auflösung sind denkbar:

- Beseitigung der Schauergröße, ohne Schaden für die Betroffenen
- betroffene Figur entzieht sich der Schauergröße, mit nachträglicher Beseitigung der Schauergröße
- Schädigung der betroffenen Figur und der Schauergröße fallen zusammen
- betroffene Figur und Schauergröße bleiben bestehen, es kommt aber zu einer räumlichen Distanz
- betroffene Figur wird geschädigt und Schauergröße hat kein Interesse an einer anderen Figur<sup>43</sup>

### **6.3.6 Das Endgleichgewicht**

Fehlt die Auflösung des Ungleichgewichts, kann es auch kein Endgleichgewicht geben, womit das Endgleichgewicht ebenso wie die Auflösung des Ungleichgewichts fakultativ ist.

Das Endgleichgewicht kann die anfängliche Geborgenheit wiederherstellen, eine Neue aufbauen, den Schauer nachträglich auflösen, beschreiben wie die Figuren das Schreckliche verarbeiten, etc.<sup>44</sup>

## **6.4 Analyse von E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“ nach dem Ansatz von Wolfgang Trautwein**

Nun folgt eine detaillierte Analyse der Schauersequenzen in E.T.A. Hoffmanns Roman *„Die Elixiere des Teufels“*, wobei nicht nur auf die fünf Phasen der Schauersequenzen eingegangen wird, sondern auch auf die verwendeten Schauerrelationen und Schauerelemente.

---

<sup>43</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 96ff

<sup>44</sup> Vgl. Ebda.: S.99ff

E.T.A. Hoffmann beginnt seinen Roman mit einem „Vorwort des Herausgebers“, indem er beschreibt, wie der Herausgeber zum Manuskript des Bruder Medardus gekommen ist und in welchem Umfeld er es gelesen hat. Er versucht auch die Stimmung zu vermitteln, in die ihn das Lesen der Biographie versetzt hat und bringt mit seinen Vorausdeutungen auf den folgenden Schauer den Leser in Erwartungshaltung. Dieser Teil des Textes bildet, wie schon erwähnt, den Rahmen des Romans.

Die Dichtung von E.T.A. Hoffmann ist in zwei Bände unterteilt, die wiederum in Abschnitte untergliedert sind.

Der erste Abschnitt im ersten Band widmet sich der Kindheit und dem Klosterleben des Protagonisten.

Franz erzählt, wie er aufgewachsen ist und was er von seiner Mutter über seinen Vater erfahren hat, den er selbst nie kennengelernt hat. Bereits sehr früh im Text findet sich folgende Passage:

*„...und daß mein Vater, einst durch den Satan verlockt zum verruchten Frevel, eine Todsünde beging, die er als ihn in späten Jahren die Gnade Gottes einleuchtete, abbüßen wollte, auf einer Pilgerreise nach der heiligen Linde im weit entfernten Preußen.“<sup>45</sup>*

Diese Textstelle lässt den Leser bereits ahnen, dass die Vorgeschichte des Vaters im Werk noch eine Rolle spielen könnte. Konkreter wird diese Vorahnung mit der auf Seite 56, in dieser Diplomarbeit, zitierten Passage, in der darauf hingewiesen wird, dass die Sünde im Blut des Sohnes kocht und gärt. Darauf wird Franz Mutter von einem Pilger in der heiligen Linde hingewiesen, der ihr rät, ihren Sprössling geistlich werden zu lassen.

Weiter im Roman erzählt Franz, wie er die Äbtissin im Zisterzienserkloster kennengelernt hat und von ihr als Ziehsohn aufgenommen wurde. Bei der ersten Begegnung wird er von innerem Grauen ergriffen. Seine Angst und sein ungutes Gefühl werden hier explizit benannt.

---

<sup>45</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 13

Durch die Unterstützung der Äbtissin wird es der kleinen Familie möglich ein besseres Leben zu führen, als es sie sonst erwartet hätte. Seine Jugendzeit beschreibt der Ich-Erzähler als glücklich, was in das fünf Phasen Schema von Trautweins Schauersequenz passt und ein Anfangsgleichgewicht darstellt. Jedoch findet sich auch in der Darstellung der schönen Zeit ein in Folge zitierter Einschub der Hauptperson, die erahnen lässt, was noch kommen mag:

*„Ach wie ein fernes herrliches Land, wo die Freude wohnt, und die ungetrübte Heiterkeit des kindlichen unbefangenen Sinns, liegt die Heimat weit, weit hinter mir, aber wenn ich zurückblicke, da gähnt mir die Kluft entgegen, die mich auf ewig von ihr geschieden.“<sup>46</sup>*

Weiter im Text intensiviert sich die Vorahnung auf das Kommende noch:

*„Aber finstere Gestalten steigen auf, und immer dichter und dichter sich zusammendrängend, immer enger und enger mich einschließend, versperren sie die Aussicht und befangen meinen Sinn mit Drangsalen der Gegenwart, daß selbst die Sehnsucht, welche mich mit namenlosem wonnevollem Schmerz erfüllte, nun zu tötender heilloser Qual wird!“<sup>47</sup>*

Dieses Zitat beinhaltet bereits Schauerantizipationen mit unterschiedlichem Antizipationsinhalt.

„Finstere Gestalten“ zählen zu den Schauerantizipationen mit unbestimmtem Inhalt. Man weiß nicht, wer die Gestalten sind. Der Protagonist wird an dieser Stelle an etwas erinnert, das ihm Angst macht. Der Rezipient weiß allerdings noch nicht um wen oder was es sich handelt.

Die Hauptfigur erzählt nun, wie es dazu kommt, dass er sich als Mönch einkleiden lässt und warum dies schneller passiert, als es eigentlich üblich ist. Seine Mutter unterstützt seinen Entschluss, da sie dadurch die Sünde des Vaters gesühnt glaubt. Das Kapuzinerkloster wird als ruhiger Ort beschrieben, indem sich der Ich-Erzähler

---

<sup>46</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 18f

<sup>47</sup> Ebda.: S. 19

sehr wohl fühlt. Auch hier herrscht noch das Gleichgewicht in der Schauersequenz vor.

Zu einem Übergang zum Ungleichgewicht kommt es, als Franz (als Mönch Bruder Medardus genannt) die Reliquien des Klosters übergeben bekommt, über die er wachen soll. Festgeschrieben wird hier der Schauer mit folgenden Worten des Bruders Cyrillus:

*„Ich kann die Kiste nicht ohne inneren Schauer anrühren, es ist als sei darin ein böser Zauber verschlossen, der, gelänge es ihm, den Bann der ihn umschließt und wirkungslos macht, zu zersprengen, Verderben und heillosen Untergang jedem bereiten könnte, den er ereilt.“<sup>48</sup>*

In dieser Textstelle wird die Kiste mit den Flaschen des heiligen Antonius zu einem Gegenstand gemacht, von dem Schauer ausgeht. Dieser Effekt wird noch verstärkt, wenn Bruder Cyrillus berichtet:

*„Übrigens kann ich versichern, lieber Bruder Medardus! daß, sooft ich die Flasche, ja nur dieses Kistchen, worin sie verschlossen, berühre, mich ein unerklärliches inneres Grauen anwandelt, ja daß ich wähne, etwas von einem ganz seltsamen Duft zu spüren, der mich betäubt und zugleich eine innere Unruhe des Geistes hervorbringt, die mich selbst bei den Andachtsübungen zerstreut.“<sup>49</sup>*

Der verstärkte Effekt des Schauers, der von besagter Kiste ausgeht, wird auch durch die Wiederholung erzielt, wie bei Trautwein beschrieben. Auf die Kiste und das sich darin befindende Fläschchen mit dem Teufelselixier wird nicht mehr weiter eingegangen. Medardus verwahrt den Schlüssel zu diesem Schrank an einem gesonderten Platz, da er die Warnungen seines Mitbruders vorerst ernst nimmt.

Bruder Medardus erzählt nun weiter, wie es dazu kam, dass er zum hervorragendsten Prediger des Klosters wurde und dass die Leute von weit her in

---

<sup>48</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 34

<sup>49</sup> Ebda.: S. 36

die Kirche kamen, um ihn zu hören. Medardus genießt seinen Ruhm als Redner und sonnt sich darin.

Beim Lesen merkt der Rezipient, wie eine Veränderung in Medardus vorgeht. Er wird seiner Umwelt gegenüber argwöhnisch und ahnt Neid und Missgunst, wo gar keine vorhanden ist. Eine innere Wandlung vollzieht sich und Medardus wird immer besessener von seiner Rednerkunst. Der Prior Leonardus versucht seinen Schützling wieder auf den rechten Weg zu bringen, was in Medardus aber nur noch mehr Misstrauen auslöst.

Am Tage des heiligen Antonius hält Medardus in der Kirche eine Predigt, wie sie vorher nie zu hören gewesen war. Er berichtet über das Leben des Heiligen und kommt schließlich zu den Verlockungen des Teufels und der Legende von den Elixieren. Hier entwickelt der Text nun ein Ungleichgewicht, das sich in Trautweins Typ „*übergeordnete Schauergrößen ohne direkte Bedrohung*“<sup>50</sup> einordnen lässt. Bruder Medardus erblickt in der Kirche einen Mann:

*„Er hatte auf seltsame fremde Weise einen dunkelvioletten Mantel umgeworfen, und die übereinandergeschlagenen Arme darin gewickelt. Sein Gesicht war leichenblaß, aber der Blick der großen schwarzen stieren Augen, fuhr wie ein glühender Dolchstich durch meine Brust. Mich durchbebte ein unheimliches grauenhaftes Gefühl, ...“*<sup>51</sup>

Der Geistliche meint in der seltsamen Person, den Maler aus der heiligen Linde zu erkennen, der ihm in seiner Kindheit begegnet ist. Weiter im Roman wird das Grauen immer offensichtlicher, wenn es heißt:

*„Ich fühlte mich, wie von eiskalten grausigen Fäusten gepackt – Tropfen des Angstschweißes standen auf meiner Stirn - ... Da schrie ich auf in der Höllenangst wahnsinniger Verzweiflung. ‚Ha Verruchter! hebe dich weg! – hebe dich weg – denn ich bin es selbst! – ich bin der heilige Antonius!‘“*<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Vgl. Trautwein, Wolfgang: S. 89ff

<sup>51</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 41f

<sup>52</sup> Ebda: S. 42

Dieses Ungleichgewicht lässt sich nun wie folgt analysieren:

Hoffmann erzeugt negative Empfindungen beim Leser, indem er die beängstigende Situation als solche darstellt. Medardus ist hilflos und die Ausführungen dazu werden vom Autor durch zahlreiche Schauerantizipationen unterstützt. Auf der semantischen Ebene verwendet Hoffmann zahlreiche negativ besetzte Adjektive wie zB leichenblass, schwarz stierende Augen, unheimlich, zauberisch, eiskalt, grausig, etc. die dem Rezipienten ein deutliches Bild des Grauens zeigen.

Der Maler steht lediglich an einen Pfeiler gelehnt, was ohne die beschriebenen Assoziationen, die das in Medardus auslöst, überhaupt kein Bild von Schauer erzeugen würde. Somit handelt es sich um eine Schauergröße, die ohne Bedrohung agiert. Alleine die Anwesenheit des Mannes mit seiner unheimlichen Wirkung auf Medardus reicht aber aus, dass der Geistliche in einen Wahn verfällt, seiner Sinne beraubt wird und in Ohnmacht fällt.

Aufgelöst wird dieses Ungleichgewicht nur indirekt. Der Maler als „Bedroher“ von Medardus ist nicht mehr da, wird allerdings nicht beseitigt oder dergleichen. Es bleibt also weiter offen, was passieren wird. Der Schauer wird damit nur abgeschwächt, aber nicht aufgelöst.

Der Mönch fühlt sich nun nicht mehr ganz Herr seiner Sinne und unterlässt es auch weiter zu predigen, da er nun Angst bekommt, sobald er die Kanzel besteigt. Das Schauergeschehen wirkt somit nach.

Als Medardus in seiner Funktion als Betreuer der Reliquienkammer einem Grafen und dessen Hofmeister die Reliquien zeigen muss, kommt es dazu, dass die beiden von den Elixieren des Teufels trinken. Medardus kostet zwar nicht, empfindet den Geruch der Flüssigkeit aber als berauschend und fühlt sich das erste Mal, seit der Begegnung mit dem alten Maler, befreit. Er zweifelt an der Gefährlichkeit des Getränks und vermutet, dass der Genuss des Elixieres die Heilung seines geistigen Zustandes und seiner Angst bringen wird. Nach anfänglich zunehmenden Ängsten und Gewissenskonflikten schleicht er sich doch eines Nachts in die Reliquienkammer und trinkt vom unheimlichen Elixier. Sofort spürt der Mönch wieder neue Lebenskraft in sich und eignet sich die Flasche an.

In der darauffolgenden Textstelle wird dem Leser wieder etwas Unbehagen eingeflößt, indem darauf hingewiesen wird, dass Medardus den Schlüssel zum

Reliquienschrank eigentlich in seiner Schublade versteckt hat und er folglich nicht auf seinem Schlüsselbund hat sein können.

Weiter im Text erfreut sich der Geistliche wieder bester Gesundheit und beginnt wieder mit dem Predigen. Trotz einiger Schuldgefühle trinkt er kurz vor einer wichtigen Predigt erneut von dem Elixier. Nachdem sein ursprünglicher Geisteszustand wiederhergestellt ist und er auch die Menschen wieder mit seinen Predigten beeindrucken kann, keimt erneut Misstrauen und Hochmut im Kleriker. Am Berndardustag erhält er die Möglichkeit vor seiner Mutter und der Äbtissin zu predigen und will hier nun besonders beeindrucken. Enttäuscht ist er allerdings anschließend, da seine Mutter traurig ist und die Fürstin ihn nicht sehen will, sondern ihm lediglich einen Brief hinterlässt, indem sie ihm vorwirft, dass er vom rechten Weg abgekommen sei und seiner eigentlichen Berufung als Geistlicher nicht mehr nachgeht, sondern lediglich um des Ruhmes Willen predigt. Medardus wird dadurch noch wütender auf seinem Prior Leonardus, da er vermutet, dass er die Äbtissin zu einer solchen Sichtweise angestiftet hat. Während der Mönch sich die Worte seiner Ziehmutter nicht zu Herzen nimmt, trinkt er weiter von den Elixieren. Eines Tages betritt eine junge Frau den Beichtstuhl und gesteht Bruder Medardus ihre Liebe. Diese Begebenheit stürzt den Geistlichen in weitere Höllenqualen. Das Geständnis der jungen Frau weckt verborgene Gelüste in Medardus, denen er zu entkommen glaubt, indem er sich selbst züchtigt und kasteit. Obwohl er das Gesicht der Verliebten nicht gesehen hat, meint er sie in der heiligen Rosalie wiederzuerkennen. Medardus stürzt wieder in eine Art Wahn, der diesmal von einer konkreten Person ausgelöst wurde und ihn wieder in seiner Existenz bedroht. Nämlich diesbezüglich, dass er an seinen Gelübten zweifelt und keinen Ausweg sieht. Eine Flamme des Verderbens wurde in dem Mönch entzündet. Ohne sichtbaren Ausweg beschließt Medardus aus dem Kloster zu flüchten, die Geliebte zu suchen und seine Gelüste zu stillen. Bevor der Protagonist sein Vorhaben in die Tat umsetzen kann, gibt ihm sein Prior den Auftrag nach Rom zu gehen. Leonardus meint, dass diese Reise Medardus helfen könnte, sein inneres Gleichgewicht wieder zu finden.

Mit dem Abschied aus dem Kloster endet der erste Abschnitt des ersten Bandes. Folgende Textstelle aus diesen letzten Zeilen lässt den Leser allerdings vorausahnen, dass durchaus noch Schlimmes passieren könnte und hält damit die Spannung aufrecht:

*„Er umarmte mich, und es war mir, als wisse er nun meine geheimsten Gedanken, und erteile mir die Freiheit dem Verhängnis nachzugeben, das, über mich waltend, nach minutenlanger Seligkeit mich vielleicht in ewiges Verderben stürzen konnte.“<sup>53</sup>*

Medardus verlässt nun den überschaubaren Raum des Klosters und begibt sich in die Welt hinaus. Der Leser lässt nun die nach Trautwein unbestimmte Schauerantizipation „unheimlicher Ort/gotisches Bauwerk/Kloster“ hinter sich.

Der zweite Abschnitt im ersten Band beginnt mit Medardus Reise. Erstmals seit er Mönch ist, verlässt er das Kloster für eine Reise. Der Autor erzeugt mit der Beschreibung eine abgeschwächte Art eines Anfangsgleichgewichts. Der Geistliche ist gelöster Stimmung und begibt sich in die Welt hinaus. Seinen Wahnsinn schreibt er nun nicht mehr dem Teufel persönlich zu, sondern nennt sie eine Täuschung seiner Sinne. Die Geborgenheit die im Anfangsgleichgewicht zu Beginn des Romans vermittelt wird, wird hier aber nicht mehr im gleichen Ausmaß dargestellt. Das wäre aber auch nicht mehr auf die gleiche Weise möglich, da schon Schauerszenen stattgefunden haben und diese nicht zur Gänze aufgelöst, sondern nur abgeschwächt wurden, indem sich der Bedroher entfernt hat oder als Täuschung gedeutet wurde.

Gleich zu Beginn seiner Reise befindet sich Medardus in einer schauerlichen Umgebung. Von empor getürmten schauerlichen Feldmaßen, reißenden Bächen, immer dichter werdenden Tannenwäldern ist im Roman die Rede.<sup>54</sup>

Diese Beschreibungen läuten eine erneute Schauersequenz ein. Mit der Schilderung der beunruhigenden Umgebung wird der Leser wieder mit Schauerantizipationen versorgt, die ihn in eine Erwartungshaltung versetzen sollen.

Medardus trifft auf eine schlafende Person, die sich in einer gefährlichen Situation befindet. Sie hängt nämlich über einem Abgrund und als der Geistliche den Mann wecken möchte, stürzt dieser in den Abgrund. Hier handelt es sich um eine Schauersequenz, die wiederum genau beschrieben wird. Medardus will sich sofort vom Unglücksort entfernen, wird aber von einem anderen Mann überrascht, der ihn

---

<sup>53</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 56

<sup>54</sup> Vgl. Ebda.: S. 59f

für den verunglückten Grafen hält. Der Mönch erklärt den Unfall nicht, sondern lässt sich auf das Verwechslungsspiel ein. Er erfährt, dass der Graf beabsichtigte, sich als Mönch verkleidet, in ein nicht weit entferntes Schloss einzuschleichen. Bruder Medardus beschließt, trotz anfänglicher Gewissensbisse, die ihn des Mordes beschuldigen, in das Schloss zu gehen und die Rolle des Grafen weiter zu spielen.

In dieser Szene vollzieht sich wieder eine Wandlung in Medardus. War er bis jetzt mehr oder weniger unbescholten durchs Leben gegangen, begeht er hier nun seine erste wirkliche Straftat. Außerdem ist er künftig in Bezug auf die Schauerszenen nicht mehr nur ein Bedrohter, sondern auch selbst ein Bedroher.

Als er im Schloss ankommt, macht er Bekanntschaft mit Reinhold, einem engen Vertrauten des Barons, der ihn als Bruder Medardus erkennt und willkommen heißt. Medardus wird in Kenntnis gesetzt, dass er bereits erwartet wurde, weil Hermogen, der Sohn des Barons, Geistlicher werden will und seinen Frohsinn verloren hat. Die Baroness Euphemie hatte die Ankunft des Mönchs angekündigt. Reinhold weihet den Kleriker in die Familiengeschichte und die Familiengeheimnisse ein. So erfährt er, dass Graf Viktorin ein Verhältnis mit der Baroness haben soll. Niemandem fällt auf, dass Medardus eigentlich nicht weiß, warum er hier sein sollte. Euphemie wird bereits von Reinhold als Frau beschrieben, die unberechenbar ist und ihm Angst macht. Sie wird von einer unheimlichen Aura umgeben und in ihr soll verderbliches Feuer lodern.

Indem Bruder Medardus in die Rolle des Grafen Viktorin schlüpft, von Reinhold aber als Medardus erkannt wird, führt E.T.A. Hoffmann nun das Motiv des Doppelgängers ein. Pater Medardus schreibt in dem Roman selbst über sich:

*„Ich konnte mich selbst nicht wiederfinden! – Offenbar wurde Viktorin durch den Zufall der meine Hand, nicht meinen Willen, leitete in den Abgrund gestürzt! – Ich trete an seine Stelle, aber Reinhold kennt den Pater Medardus, den Prediger im Kapuzinerkloster in ..r, und so bin ich ihm das wirklich, was ich bin! – Aber das Verhältnis mit der Baroness, welches Viktorin unterhält, kommt auf mein Haupt, denn ich bin selbst Viktorin. Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich*

*bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!*<sup>55</sup>

Das Spiel nimmt seinen Lauf. Als die Baronesse am Schloss eintrifft, hat sie Aurelie mit, die Tochter des Barons. Medardus erkennt in ihr das Mädchen aus dem Beichtstuhl wieder und ist sofort in Liebe und Sehnsucht zu ihr entzündet. Euphemie erkennt in Medardus ihren Geliebten Graf Viktorin. Gemeinsam mit dem Grafen hat sie den Plan ausgeheckt, dass er als Geistlicher verkleidet ins Schloss kommen soll, um weiter eine Beziehung mit ihr zu führen, ohne dass sie entdeckt werden. Medardus klärt sie nicht auf, dass Graf Viktorin tot im Abgrund liegt, sondern spielt das Spiel mit.

Der Mönch trifft während seines Aufenthalts im Schloss im Park auf Hermogen, wobei dieser unter anderem folgende Aussage macht:

*„Elender Heuchler, bald kommt die Stunde der Vergeltung, und in den Staub getreten, wie ein giftiger Wurm, zuckst du im schmachvollen Tode vergebens nach Hülfe, nach Erlösung von unnennbarer Qual ächzend, bis du verdirbst in Wahnsinn und Verzweiflung!“*<sup>56</sup>

Diese Worte wühlen den Geistlichen so auf, dass er sich in seiner Angst an Euphemie wendet. In diesem Zusammenhang offenbart sie ihm ihre weiteren Pläne, wodurch die Gesamtheit ihrer Verdorbenheit für Medardus erst so richtig zu Tage tritt. Da Hermogen sie nicht heiraten wollte, machte sie sich den Baron selbst zu eigen und Hermogen wurde für seine Zurückweisung dadurch bestraft, dass sie ihn in den Wahnsinn trieb. Gemeinsam mit Viktorin will Euphemie nun über alle „herrschen“ und sie manipulieren, was dazu führt, dass Medardus sie immer abstoßender findet.

Bruder Medardus wird angehalten mehr Zeit mit Aurelie zu verbringen und seine Gefühle für sie geraten dadurch außer Kontrolle. Immer mehr verzehrt er sich nach ihr und da seine Gelüste nicht gestillt werden können, entwickelt sich in ihm eine Art Hass-Liebe. Der Mönch Medardus wird als Bedroher Aureliens eingeführt, wenn er schreibt:

---

<sup>55</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 76

<sup>56</sup> Ebda.: S. 83

*„Oft kam es mir in den Sinn, durch einen wohlberechneten Gewaltstreich, dem Aurelie erliegen sollte, meine Qual zu enden, aber sowie ich Aurelien erblickte, war es mir, als stehe ein Engel neben mir, als stehe ein Engel neben ihr, sie schirmend und schützend und Trotz bietend der Macht des Feindes. Ein Schauer bebte dann durch meine Glieder, in dem mein böser Vorsatz erkaltete.“<sup>57</sup>*

Zum zweiten Mal wird mit dieser Textstelle Bruder Medardus zum Bedroher einer anderen Person. E.T.A. Hoffmann erzeugt Schauer, indem er schreibt, dass Medardus Aurelie umbringen will, entkräftet den Schauer aber gleich wieder, indem er festhält, dass es ihm unmöglich ist, seine Gedanken in die Tat umzusetzen.

In seiner Begierde kommt es schließlich dazu, dass Medardus versucht sich an Aurelie zu vergreifen. Sie kann zwar fliehen, die ganze Szene wird aber von Hermogen beobachtet.

Wieder wendet sich Medardus an Euphemie, welche den Tod Aureliens beschließt. Viktorin soll ihn ausführen und Hermogen dafür beschuldigt werden. Medardus sieht selbst keinen anderen Ausweg mehr seiner Leidenschaft ein Ende zu setzen, als Aurelie zu töten, Euphemies Hilfe will er dafür aber nicht in Anspruch nehmen. Als Euphemie schließlich erfährt, dass die Tarnung Viktorins aufzufliegen droht, verlangt sie von ihm den Baron zu töten. Medardus macht der Baronesse deutlich klar, dass er den Baron nicht umbringen wird und beschließt insgeheim Euphemie selbst zu töten:

*„...mich selbst als den bösen Geist der Rache verkündend, mußte ich das Ungeheuere vollbringen. – Euphemies Untergang war beschlossen, und der glühendste Haß sollte, mit der höchsten Inbrunst der Liebe sich vermählend, mir den Genuß gewähren, der nun noch dem übermenschlichen mir inwohnenden Geiste würdig.“<sup>58</sup>*

Es folgt eine sehr ausgeprägt dargestellte Schauerszene. Medardus wird von Eupheme in deren Zimmer gelockt. Euphemie will Viktorin vergiften, weil sie Angst vor ihm bekommen hat. Der Mönch kommt seinerseits mit dem Vorsatz zu ihr, sie mit

---

<sup>57</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 91

<sup>58</sup> Ebda.: S. 97

dem Dolch zu töten. Zwei Bedroher treffen in dieser Szene aufeinander. Es kommt schließlich dazu, dass Medardus die Baronesse nicht mit dem Dolch ersticht, sondern ihr den vergifteten Wein unterschiebt, der eigentlich für ihn bestimmt war. Euphemie merkt dies aber nicht. Als sich der Protagonist von ihr entfernt, kommt er an Aureliens Zimmer vorbei. Er möchte sie sich nun zu Eigen machen:

*„Aus dem Kabinett quollen die tiefen angstvollen Seufzer der vielleicht von Verrat und Mord Träumenden, ich hörte sie im Schläfe beten! – ‚Zur Tat, zur Tat, was zauderst du, der Augenblick entfliegt‘ so trieb mich die unbekannte Macht in meinem Inneren.“<sup>59</sup>*

Als Medardus Aureliens Zimmer betreten will, wird er von Hermogen überrascht, den der Mönch aber überwältigen kann und mit dem mitgeführten Dolch tötet. Erst flieht Medardus ängstlich durch die Seitentreppe. Schließlich will er seinen Verfolgern entgegentreten und ihnen Gottes Rache verkünden. Dazu kommt es aber nicht, da die Schauerszene nochmals verstärkt wird:

*„Aber – des gräßlichen Anblicks! – Vor mir! – vor mir, stand Viktorins blutige Gestalt, nicht ich, er hatte die Worte gesprochen. – Das Entsetzen sträubte mein Haar, ich stürzte in wahnsinniger Angst heraus, durch den Park!“<sup>60</sup>*

Nachdem Medardus in den beiden Tötungsszenen selbst den Bedroher darstellt, kehrt sich hier die Ansicht wieder um und er wird zum Bedrohten. Das Doppelgängermotiv wird erneut eingeflochten, indem sein Doppelgänger auftritt. Klar ist hier noch nicht, ob Medardus sich die Erscheinung nur einbildet oder ob sein Doppelgänger leibhaftig vor ihm steht.

Medardus alias Graf Viktorin wird von Viktorins Jäger erwartet und reitet mit ihm in den Wald.

E.T.A. Hoffmann bedient sich in dieser Abschlusszene des zweiten Abschnittes wieder einer sehr anschaulichen Sprache. Aufwallende Gefühle werden beschrieben und ausgedrückt und so ein sehr detailliertes Bild des Schauers gegeben. Eine

---

<sup>59</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 99

<sup>60</sup> Ebda.: S. 100

Steigerung in der Intensität zur Schauerszene am Ende des ersten Abschnittes ist deutlich erkennbar. Wie schon in der Abschlussszene des ersten Abschnittes entfernt sich Medardus wieder vom Ort des Schreckens.

Der dritte Abschnitt im ersten Band beginnt wiederum mit der Neutralisierung des vorangegangenen Schauers. Besonders wird dies durch folgende Textstelle ausgedrückt:

*„Die Kutte hatte ich in einem hohen Baum verborgen, und mit ihr all die feindseligen Erscheinungen auf dem Schlosse in dem finstern Wald gebannt; denn ich fühlte mich froh und mutig, und es war mir, als habe nur meine überreizte Fantasie mir Viktorins blutige gräßliche Gestalt gezeigt, und als wären die letzten Worte, die ich den mich Verfolgenden entgegenrief, wie in hoher Begeisterung, unbewußt, aus meinem Inneren hervorgegangen,...“<sup>61</sup>*

Wie schon am Ende des ersten Abschnittes versucht Medardus wieder die Geschehnisse seiner überhitzten Phantasie zuzuschreiben und die Begebenheiten in ein schöneres Licht zu rücken.

Bald wird vom Autor wieder Schauer eingeführt. Auf seiner Reise begegnet dem Kapuziner nämlich ein altes Bettelweib, welche ihn nicht aus dem Dorf reiten lassen will, wenn er ihr kein Geld gibt. Sie sagt:

*„Der Blutbruder hat mir keinen Groschen gegeben, sehr ihr nicht den toten Menschen vor mir liegen? Über den kann der Blutbruder nicht wegspringen, der tote Mensch richtet sich auf, aber ich drücke ihn nieder, wenn mir der Blutbruder einen Groschen gibt.“<sup>62</sup>*

Die Begebenheit regt den Mönch sehr auf und macht ihm bewusst, dass Geschehenes nicht ungeschehen gemacht werden kann:

---

<sup>61</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 103

<sup>62</sup> Ebda.: S. 107

*„Das Leben lag vor mir, wie ein finstres undurchschauliches Verhängnis, was konnte ich anders tun, als mich in meiner Verbannung ganz den Wellen des Stroms überlassen, der mich unaufhaltsam dahinriß.“<sup>63</sup>*

Medardus kommt schließlich in eine Handelsstadt, in der er zum ersten Mal auf Pietro Belcampo (Peter Schönfeld) trifft, als er seine äußere Erscheinung durch eine neue Frisur und angepasste Kleidung ändert. Medardus gibt sich dort als Leonard aus. Er genießt seinen Aufenthalt sehr:

*„Aber jener Kanzelredner war der Mönch Medardus, der ist gestorben und begraben in den Abgründen des Gebürges, ich bin es nicht, denn ich lebe, ja mir ist erst jetzt das Leben neu aufgegangen, das mir seine Genüsse bietet.“<sup>64</sup>*

Ganz kann er seine Vergangenheit aber nicht verdrängen, da er nachts immer noch von den Geschehnissen im Schloss träumt. Außerdem kann er Aurelie nicht vergessen.

Es kommt schließlich dazu, dass sich ein Maler in der Stadt aufhält, von dessen Bildern alle begeistert sind. Auch Leonard alias Medardus besucht die Ausstellung. Er sieht dabei auch ein Portrait, indem er die Äbtissin erkennt. In dieser Szene beginnt der Autor wieder den Schauer zu verstärken, indem er beschreibt, wie der Sünder vor dem Gemälde zusammenbricht und seine Verfehlungen offenbart. Des Weiteren wird er zu einem ganz neuen Werk des Malers geführt, auf dem Aurelie verewigt ist. Während er das Bild betrachtet, beschließt er sein Werk zu vollenden und Aurelie doch noch ins Verhängnis zu stürzen:

*„Ja es ist gewiß, daß sie noch mein wird, denn das Verhängnis waltet, dem sie nicht entgehen kann; und bin ich nicht selbst dieses Verhängnis? ... Der Gedanke an Aurelie, die Hoffnung, die nur aufgeschobene böse Tat noch zu vollbringen, erfüllte mich so ganz und gar, daß ich forteilte ohne nach dem fremden Maler zu fragen, und so*

---

<sup>63</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 108

<sup>64</sup> Ebda.: S. 117

*vielleicht näher zu erforschen, was für eine Bewandnis es mit den Gemälden haben könne, die wie in einem Zyklus Andeutungen über mein ganzes Leben enthielten.*<sup>65</sup>

In der zitierten Textstelle wird Medardus nicht nur erneut zum potenziellen Bedroher für Aurelie, sondern er beginnt auch das Geschehen komplexer werden zu lassen. Der Verweis, dass der Maler scheinbar über sein Leben Bescheid weiß, hält den Schauer bzw. die Spannung für den Leser aufrecht.

Der Protagonist begibt sich schließlich in eine Gesellschaft zu der im Verlauf des Abends auch der Maler hinzukommt. Damit tritt für Medardus ein Bedroher in sein unmittelbares Umfeld, da er in ihm jenen Mann erkennt, der ihm am Antoniustag in der Kirche begegnet ist. Die Angst von Medardus wird auf der semantischen Ebene wieder sehr gut mit Adjektiven ausgeschmückt, sodass dem Leser ganz klar vor Augen geführt wird, welche Gefühle in dem Mönch hervorbrechen.

Während sich der Maler in der Gesellschaft befindet, erfährt der Mönch, dass es sich bei dem gemalten Mädchen tatsächlich um Aurelie handelt. Außerdem beginnt der Maler eine Erzählung mit den Worten:

*„Haben Sie schon den Teufel gesehen, meine Herren?“*<sup>66</sup>

und erzählt daraufhin alles was sich auf dem Schloss des Barons zugetragen hat. Er endet mit der Feststellung, dass Medardus alles viel besser erzählen könne, da er anwesend war. Der Schauer wird verstärkt und die übermäßige Angst des Geistlichen beschrieben. Zahlreiche, vom Autor verwendete, negativ besetzte Adjektive tragen zu dieser Verstärkung maßgeblich bei. Medardus wird nun tatsächlich wieder in seiner Existenz bedroht:

*„Der fremde Maler war aufgestanden und durchbohrte mich mit den stieren lebendigtoten Augen, wie damals in der Kapuzinerkirche. – Er sprach kein Wort, er schien starr und leblos, aber sein gespenstischer Anblick sträubte mein Haar, kalte Tropfen standen auf der Stirn, und von Entsetzen gewaltig gefaßt, erbebten alle Fibern. – ‚Hebe dich weg‘,*

---

<sup>65</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 121

<sup>66</sup> Ebda.: S. 123

*schrie ich außer mir: ‚du bist selbst der Satan, du bist der frevelnde Mord, aber über mich hast du keine Macht!‘<sup>67</sup>*

Der Mönch wird von Wahnsinn erfasst und versucht dem Maler mit dem gleichen Messer wie Hermogen zu töten. Hier stehen sich wieder zwei Bedroher gegenüber. Medardus fühlt sich vom Maler in seiner Existenz bedroht und er bedroht seinerseits den Maler. Gleichzeitig ist er aber kurz davor die Schauergröße zu töten, was den Schauer der Schauersequenzen, die den Maler betreffen, endgültig aufheben würde. Dem Mönch gelingt der Mord aber nicht:

*„...und der Maler lachte im fürchterlichen Hohn, daß es im Zimmer widerhallte: ‚Bruder Medardus, Bruder Medardus, falsch ist dein Spiel, geh und verzweifle in Reue und Scham.‘<sup>68</sup>*

Medardus kann schließlich mit Hilfe von Pietro Belcampo flüchten, der sich als treuer Diener und Retter des Mönchs erweist.

Diese zweite Schauerszene mit dem Maler ist in ihrer Schauererzeugung stärker als die Erste. Sie löst aber immer noch nicht auf, wie die Bedrohung, die vom Maler ausgeht wirklich konkret aussieht. Hat er in der ersten Szene, in der er auftritt, allein durch seine Anwesenheit Medardus in den Wahnsinn gestürzt, wird seine Funktion hier komplexer. Er scheint über Medardus Leben genau informiert zu sein und jeden seiner Schritte zu kennen. Das Rätsel, was das genau für Medardus bedeutet, wird aber noch nicht gelöst.

Weiters hat die Szene auch die Funktion den Gesamtschauer zu intensivieren bzw. wiederherzustellen, indem es sich der Wiederholung bedient. Die Wiederholung der Begebenheiten auf dem Schloss erzielt beim Leser den Effekt, dass das Schauergeschehen nochmals durchgespielt wird. Außerdem erzeugt sie Schauer, da der Rezipient nicht weiß, wieso der Maler so genau über das Leben von Medardus informiert ist.

---

<sup>67</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 125

<sup>68</sup> Ebda.: S. 126

Wie auch schon in den vorangegangenen Schauerszenen entzieht sich der Mönch der Schauergröße durch Flucht. Er befindet sich wieder in finsterner Nacht in einem dichten Wald. Schauerbereiche in allen drei Formen des Antizipationsinhaltes werden vom Autor hier verwendet, um den Rezipienten in eine ängstliche Stimmung zu versetzen. Der Wind heult, die Bäume krachen, das Pferd bäumt sich auf usw.

Medardus kommt schließlich zu einem Forsthaus in dem er Obdach findet. Dort fühlt sich der flüchtige Kapuziner sehr wohl, bis ihm im Schlaf entsetzliche Träume quälen und er schließlich von einer Gestalt im Kapuzinerhabit geweckt wird, die sich in seinem Zimmer befindet. Es kommt hier wieder zu einer intensiv beschriebenen Schauerszene, die Medardus große Furcht einflößt. Die dunkle Gestalt erzählt wirre Sachen und offenbart Medardus, dass er der Kapuzinermönch Medardus sei. Als der Wahnsinnige schließlich das Elixier des Teufels bis auf den letzten Tropfen ausgetrunken hat, entfernt er sich. Am nächsten Tag ist der Geistliche so verwirrt und geängstigt, dass er nicht mehr weiß, ob es sich um einen Traum gehandelt hat oder nicht.

Zu dieser Szene sei hier angeführt, dass die Schauergröße „Elixier des Teufels“ nun zerstört ist, da es zur Gänze aufgebraucht wurde.

Beim Mittagessen begegnen sich die beiden „Mönche“ wieder und der echte Medardus wird erneut Zeuge des Wahnsinns seines Doppelgängers. Das Motiv des Doppelgängers wird hier nun endgültig bestätigt. Bei der ersten Erscheinung auf dem Schloss des Barons war noch nicht klar, ob es sich um eine Einbildung des Mönchs handelt oder nicht. Hier wird der Doppelgänger aber eindeutig als lebende Person eingeführt.

Der Förster erzählt dem Bruder Medardus die Geschichte, wie er den Kapuzinermönch, der in seinem Haus lebt und den Medardus in der Nacht und beim Mittagstisch gesehen hat, im Wald gefunden hat. Dieser war damals ein Wahnsinniger, der sich schon länger im Wald versteckt gehalten hat. Die Erzählung des Försters gleicht wiederum Medardus Lebensgeschichte im Kloster. Von den Reliquien wird berichtet und das der Prior den Mönch einsperren ließ, der vom Satan persönlich befreit wurde und sich schließlich wahnsinnig im Wald wiederfand. Der Waldmann berichtet weiter, dass es sich bei dem Mönch höchstwahrscheinlich um den Mönch Medardus handelt, da dieser seit einiger Zeit nicht mehr in seinem Kloster sei. Dies wisse er vom Fürstenhof, da die Fürstin die Schwester der Äbtissin

ist. Er wolle den Mönch aber nun ins Gefängnis bringen lassen, da er nicht mehr auf eine Heilung des Wahnsinns hoffen könne.

Wieder handelt es sich hier um eine Wiederholung der Lebensgeschichte des Medardus, diesmal in Bezug auf sein Klosterleben. Medardus wird die Grauenhaftigkeit seiner Taten erneut vor Augen geführt.

Außerdem findet sich in der Erzählung des Försters eine Zeitangabe, die sonst im Werk nicht zu finden ist. Der Leser erfährt nicht, wie groß die Zeitabstände zwischen den einzelnen Begebenheiten sind und wie lange sich Medardus jeweils an einem Ort aufhält. Hier wird aber angegeben, dass es zum Zeitpunkt der Erzählung des Försters schon zwei Jahre her sei, dass er den Mönch gefunden hat.

Der Geistliche erkennt nach der Erzählung des Lebens seines Doppelgängers folgendes:

*„Aber ich selbst war herabgesunken zum elenden Spielwerk der bösen geheimnisvollen Macht, die mich mit unauflöselichen Banden umstrickt hielt, so daß ich, der ich frei zu sein glaubte, mich nur innerhalb des Käfigs bewegte, in den ich rettungslos eingesperrt worden. – Die guten Lehren des frommen Cyrillus, die ich unbeachtet ließ, die Erscheinung des Grafen und seines leichtsinnigen Hofmeisters, alles kam mir in den Sinn. – Ich wußte nun, woher die plötzliche Gärung im Inneren, die Änderung meines Gemüts entstanden; ich schämte mich meines frevelichen Beginns, und diese Scham galt mir in dem Augenblick für die tiefe Reue und Zerknirschung, die ich in wahrhafter Buße hätte empfinden sollen.“<sup>69</sup>*

Somit scheint er zu begreifen, dass der Anfang des ganzen Wahnsinns im Genuss der Elixiere des Teufels lag und der Teufel ihn in Gestalt des Malers verfolgte.

Er beschließt nun in die Residenz des Fürsten zu gehen, da die Fürstin die Schwester der Äbtissin und ihr Ebenbild war. Er erhofft sich, sich dort den bösen Mächten gänzlich entreißen zu können.

Mit dieser Hoffnung tritt Medardus die Reise an.

---

<sup>69</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 149

Der vierte Abschnitt ist der letzte des ersten Bandes und vermittelt an seinem Beginn wieder die typisch gelöste Stimmung des Mönchs, wie auch am Anfang der drei vorangegangenen Abschnitte. Man kann hier wieder von einer Art Anfangsgleichgewicht sprechen. Medardus lebt sich gut in der Fürstenresidenz ein und gelangt ohne größere Mühe in den inneren Zirkel des Fürsten. Die Fürstin übt eine besondere Faszination auf den Geistlichen aus, begegnet ihm aber sehr kühl. Einen Übergang ins Ungleichgewicht kann man in der Szene erkennen, als Leonard alias Medardus an einem Faro-Spiel des Fürsten teilnimmt und immerzu gewinnt:

*„Wohl mag es lächerlich zu sagen sein, daß ich in diesem blassen leblosen Kartengesicht, Aureliens Züge zu entdecken glaubte.“<sup>70</sup>*

Etwas weiter im Text wird die unheimliche Stimmung, die sich wieder entwickelt, deutlicher mit folgenden Zeilen:

*„...die fremde Macht, die in mein Wesen getreten, alles das Ungewöhnliche bewirkte, und ich nur das willenlose Werkzeug sei, dessen sich jene Macht bediene, zu mir unbekanntem Zwecken.“<sup>71</sup>*

Medardus hat in Abschnitt drei des ersten Bandes erkannt, dass er es mit einer höheren Macht zu tun hat, seit er die Elixiere des Teufels getrunken hat. Diese Macht lässt ihn nun nicht mehr los:

*„Das ewige Abspiegeln von Aureliens Bild, konnte nichts anderes sein, als ein verruchtes Verlocken zum bösen Beginnen, und eben dieser freveliche Mißbrauch des frommen lieben Bildes, erfüllte mich mit Grausen und Abscheu.“<sup>72</sup>*

Der Protagonist möchte sich gerne von der Versuchung und der teuflischen Macht befreien und sieht in der fürstlichen Residenz seine Chance dazu. Die eben zitierten Textstellen verdeutlichen die Absicht des Autors den Schauer wieder zu verstärken, indem die gelöste Stimmung zu Beginn abgelöst wird von Andeutungen, dass wieder

---

<sup>70</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 167

<sup>71</sup> Ebda.: S. 167

<sup>72</sup> Ebda.: S. 168

Schauergeschehen folgen wird, da sich der Mönch nicht mehr so wohl fühlt wie zu Beginn des Abschnittes.

Medardus versucht der Fürstin näher zu kommen, diese lässt es aber nicht zu. Er möchte gerne den Grund dafür erfahren, woraufhin ihm der Leibarzt des Fürsten erzählt, was sich in der Vergangenheit in der fürstlichen Residenz zugetragen hat.

Als der Fürst und die Fürstin frisch verheiratet waren, kam der Bruder des Fürsten, in Begleitung eines gewissen Francesko und eines Malers, an den Hof zurück. Es ergab sich, dass die junge Fürstin sich in den Prinzen verliebte und ihre Schwester in Francesko. Die vier waren glücklich in ihrer versteckten Beziehung und keiner ahnte etwas von den untugendhaften Verhältnissen. Der Prinz war aber schon einer italienischen Prinzessin versprochen, die der Fürst holen ließ, um sie mit seinem Bruder zu vermählen. Ihre Ankunft war das Ende der verbotenen Verhältnisse am Fürstenhof. Sie war beeindruckend schön, sodass sich der Prinz von ihrem Liebreiz verführen ließ und die Beziehung zur Fürstin abbrach, welche sehr unglücklich wurde. Francesko verschwand zu dieser Zeit immer mal wieder vom Fürstenhof, was auch die Schwester der Fürstin sehr traurig machte. Dafür kam der Maler immer öfter und malte die schönsten Bilder der italienischen Prinzessin. Ihr Verlobter wurde eifersüchtig und befahl dem Maler woanders zu malen. Der Maler folgte der Aufforderung, verkündete dem Prinzen aber gleichzeitig, dass dieser nun verloren sei. Sobald der Maler weg war, kehrte Francesko wieder an den Hof zurück und das Verhältnis zwischen ihm und der Schwester der Fürstin flammte wieder neu auf. Der Prinz wurde schließlich mit der Prinzessin verheiratet. In der Brautnacht wurde er aber vor dem Brautgemach, durch einen Messerstich in den Hals, mit einem silbernen Dolch ermordet. Der Mörder konnte nicht gefunden werden, allerdings wurde aufgrund von Spekulationen der fremde Maler dafür verantwortlich gemacht. Schließlich stellte sich heraus, dass bereits vor dem Mord, jemand mit der Prinzessin die Ehe vollzogen hatte und sie schwanger wurde. Daraufhin wurde sie auf ein entferntes Schloss gebracht.

Während der Trauerzeit wurde das Verhältnis zwischen der Schwester der Fürstin und Francesko immer inniger, sodass ihnen der Fürst eine Vermählung ermöglichte. Als das Paar vor dem Altar stand, entdeckte Francesko den fremden Maler hinter einem Pfeiler. Francesko erschrak sehr und versuchte sich auf den Maler zu stürzen, um ihn zu töten. Sein Vorhaben konnte er aber nicht in die Tat umsetzen, da er ohnmächtig wurde. Am nächsten Tag flüchtete Francesko aus der Residenz. Der

Leser erfährt auch, dass die italienische Prinzessin am Tag der Hochzeit von Francesco einen Sohn geboren hatte und anschließend verstarb. Der Junge wurde unter dem Namen Graf Viktorin in einem weit entfernten Land groß gezogen. Die Schwester der Fürstin begab sich als Folge der schrecklichen Ereignisse ins Kloster und wurde Äbtissin des Zisterzienserklosters.

Der Leibarzt berichtet auch, dass Medardus eine frappierende Ähnlichkeit mit Francesco hätte, die es der Fürstin unmöglich mache, ihn näher an sie heran zu lassen, da die Erinnerung zu schrecklich für sie sei.

Weiters erklärt der Leibarzt dem Mönch, dass sich vor kurzem auf dem Schlosse des Barons F. etwas zugetragen hätte, dass deutliche Parallelen, zum damaligen Geschehen am Fürstenhof aufweist. Er berichtet weiter, dass in diesen Vorfall der Ziehsohn der Äbtissin verwickelt sei, kann die Erzählung der Geschichte aufgrund einer Unterbrechung aber nicht fortsetzen.

Medardus erkennt die Wahrheit:

*„...und es gelang mir den Sturm, der in mir wogte zu verbergen. Klar stand es vor meiner Seele, Francesco war mein Vater, er hatte den Prinzen mit demselben Messer ermordet, mit dem ich Hermogen tötete!“<sup>73</sup>*

Für den Roman selbst ist diese Textstelle eine Schlüsselstelle, da in ihr Medardus erkennt, dass es Verwicklungen und Verzweigungen gibt, die ihm bisher unbekannt waren und sich langsam nun zu entwirren beginnen:

- Die Sünde des Vaters wird beschrieben und nicht mehr nur angedeutet.
- Die Ähnlichkeit zwischen Graf Viktorin und Bruder Medardus wird aufgeklärt – die beiden haben den gleichen Vater.
- Der fremde Maler spielt auch schon im Unglück des Vaters eine Rolle.
- Die Geschichte scheint sich zu wiederholen.

Trotz der teilweisen Aufklärung bleiben Spannung und Schauer erhalten und werden wiederum verstärkt.

---

<sup>73</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 194

Durch die Wiederholung der Geschichte wird der Schauer erneuert und dem Rezipienten wieder ins Bewusstsein gebracht. Der fremde Maler als Schauergröße wird noch mächtiger, da er in seinem Wirkungsfeld Dimensionen annimmt, die dem Leser bis jetzt verborgen waren. Trautwein unterscheidet drei Typen des Ungleichgewichts. Betrachtet man den fremden Maler als Schauergröße deckt er an dieser Stelle gleich zwei von diesen Typen ab. Er ist ein Bedroher ohne Raumbindung, stellt im Moment als übergeordnete Schauergröße aber keine unmittelbare Bedrohung dar. Über das ganze Werk betrachtet gibt es mehrere Schauergrößen, worauf im folgenden Kapitel noch näher eingegangen werden wird. Die übergeordnete Schauergröße ist hier aber der fremde Maler weil sein Wirkungsbereich den Umfang der Bedrohung insgesamt feststeckt.

Das Ungleichgewicht im Roman ist nun deutlich spürbar. Dem Leser wird vor Augen geführt, was schon passiert ist und es wird Raum für Spekulationen gelassen, was noch passieren kann. Medardus wird durch das Unbekannte in Angst und Schrecken versetzt. Ein Unterschied zum Ende der anderen Abschnitte besteht darin, dass sich der Mönch nicht auf der Flucht befindet. Der Rezipient befindet sich mitten in der Schauersequenz.

Der vierte Abschnitt des ersten Bandes endet mit dem Auftritt von Aurelie, mit dem Medardus nicht gerechnet hat. Ein typischer offener Schluss, wenn man bedenkt, dass Hoffmanns Elixiere in zwei Teilen veröffentlicht wurde. Der Schluss dieses ersten Bandes macht den Leser neugierig auf die Fortsetzung.

Der erste Abschnitt im zweiten Band trägt den Titel „Der Wendepunkt“. Er beginnt mit einer Ansprache Medardus an den Leser über die grenzenlose Liebe. Als er Aurelie erblickt, entflammt in ihm sofort wieder die Liebe zu ihr. Während er noch im Saal des Fürsten steht, hört er folgendes:

*„Aber da wurde der Geist des Bösen mächtig in mir und erhob seine Stimme, der ich williges Ohr lieh. ‚Siehst du es nun wohl Medardus‘, so flüsterte es mir zu: ‚siehst du es nun wohl, wie du dem Geschick gebietest, wie der Zufall, dir untergeordnet, nur die Fäden geschickt verschlingt, die du selbst gesponnen?‘<sup>74</sup>*

---

<sup>74</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 199

Diese Textstelle eröffnet dem Rezipienten, dass Medardus eigentlich keine Chance hat sich den dunklen Mächten und seinem Schicksal zu entziehen. Das Unheimliche hat wieder in sein Leben Einzug gefunden.

Der Mönch meidet den Hof, nachdem er Aurelie dort gesehen hat. Sein Vorsatz, sich von seiner Sünde zu befreien, hält aber nicht lange. Schon bald keimt in ihm der Wunsch ihr näher zu kommen:

*„Fester und fester wurde meine Überzeugung, daß ein dunkles Verhängnis ihr Geschick in das meinige verschlungen habe, und daß das, was mir manchmal als sündhafter Frevel erschienen, nur die Erfüllung eines ewigen unabänderlichen Ratschlusses sei.“<sup>75</sup>*

Weiter im Roman heißt es:

*„In solchen Gedanken arbeitend, rief ich oft Aureliens Namen und lachte und heulte wie ein Wahnsinniger. Aber bald legte sich der Sturm. Ich wurde ruhiger und fähig, darüber Entschlüsse zu fassen, wie ich nun mich Aurelien nähern wollte.“<sup>76</sup>*

Diese beiden Textstellen beinhalten wiederum zahlreiche Schauerantizipationen für den Leser, wodurch der Schauer und das Unheimliche wieder verstärkt werden. Das „dunkle Verhängnis“ wird erwähnt, von dem der Leser nicht weiß, was es ist und was es für die Protagonisten bedeutet. Außerdem wird vorausgedeutet, dass es sich um einen „unabänderlichen Ratschluss“ handelt. Des Weiteren wird Medardus wieder als Schauergröße in den Vordergrund gestellt, weil er für Aurelie eine Bedrohung darstellt. Der Leser weiß aber nicht, worin diese Bedrohung genau besteht.

Als Aurelie im Park auf Medardus trifft, erkennt sie in ihm den Mörder ihres Bruders und wird ohnmächtig. Leonard alias Medardus wird daraufhin verhaftet. Als er verhört wird, gibt er an, Pole zu sein und mit dem Mord im Schloss des Barons nichts zu tun zu haben. Er fühlt sich sehr sicher in seinen dargestellten Lügen. Im Kerker kommt es erneut zu einer Schauerszene:

---

<sup>75</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 200

<sup>76</sup> Ebda.: S. 201

*„Doch bald rüttelte sich der Geist wieder auf, aber nur um stärker von dem unheimlichen, krankhaften Gefühl befangen zu werden, das die Einsamkeit, die dumpfe Kerkerluft erzeugt hatte, und dem ich nicht zu widerstehen vermochte.“<sup>77</sup>*

...

*„...grinzten mich allerlei verzerrte Gesichter an;...“<sup>78</sup>*

...

*„In der neunten Nacht mochte es sein, als ich, halb ohnmächtig von Grauen und Entsetzen, auf dem kalten Boden des Gefängnisses ausgestreckt lag.“<sup>79</sup>*

Die zitierten Stellen belegen, dass der Wahnsinn wieder von Medardus Besitz ergreift. Von Szene zu Szene wird es schlimmer. Zahlreiche Schauerelemente sind eingeflochten, die beim Leser negative Empfindungen erzeugen sollen. In der oben zitierten Szene sind es:

- Dunkelheit/Finsternis
- eingesperrt sein
- Stille
- Kälte
- drohender Wahnsinn
- erneutes Erscheinen des Doppelgängers im Kerker

Medardus wird schließlich vor Pater Cyrillus, seinen ehemaligen Mitbruder, geführt und von ihm als Medardus aus dem Kapuzinerkloster erkannt. Trotz allem hält der Beschuldigte an seiner Version der Geschichte fest und beteuert unschuldig zu sein. Als er wieder in den Kerker gesperrt wird, scheint sein Schicksal besiegelt. In seinem Verließ begegnet er erneut seinem Doppelgänger, der versucht ihm zur Flucht zu verhelfen, woraufhin Medardus vor Angst in Ohnmacht fällt. Bei dieser Begegnung kommt er wieder in Besitz seines Messers und der Unglückliche meint, damit den Fingerzeig bekommen zu haben, für seine Verbrechen zu büßen, indem er sich selbst umbringt. Er beschließt dem Richter seine ganze Geschichte zu erzählen und

---

<sup>77</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 211

<sup>78</sup> Ebda.: S. 212

<sup>79</sup> Ebda.: S. 212

dann Selbstmord zu begehen. In der Nacht bevor er dem Richter vorgeführt wird, hat er noch einen Traum, indem auch der fremde Maler auftaucht, wobei es zu einer Wendung in der Rolle des Malers kommt. Bis zu dieser Textstelle wurde der Maler immer mit dem Teufel in Verbindung gebracht und für die Ausgeburt des Bösen gehalten. Nun tritt er auf und weist Medardus darauf hin, das er ihn stets warnen wollte:

*„Halt ein‘, unterbrach mich der Maler: ‚ich war es, der überall dir nahe war, um dich zu retten von Verderben und Schmach, aber dein Sinn blieb verschlossen! Das Werk zu dem du erkoren, mußt du vollbringen zu deinem eigenen Heil.“<sup>80</sup>*

Der Mönch schließt aus dieser Aussage des Malers, dass er seinen geplanten Freitod gutheißt.

Dazu kommt es aber nicht, da Medardus am nächsten Tag vom Richter freigesprochen wird, ehe er selbst zu Wort kommt.

Es stellt sich heraus, dass sich Medardus Doppelgänger im Irrenhaus aufgehalten hat und von Pater Cyrillus als der eigentliche Bruder Medardus identifiziert wurde. Dazu kam noch, dass er die Tat gestanden hat. Als sich der entlastete Medardus mit dem Leibarzt über die Geschehnisse unterhält, wird nochmal hervorgehoben, dass Graf Viktorin und der Mönch Medardus den gleichen Vater haben. Leonard alias Medardus erzählt dem Leibarzt, dass sein Doppelgänger auch den Grafen Viktorin auf dem Gewissen hat. Als er dies tut, wird er wieder vom Wahnsinn übermannt. Er hört seinen Doppelgänger klopfen und rufen:

*„Aber ich starrte nach der offenen Türe, ob mein scheußlicher Doppeltgänger nicht hereintreten werde, doch ich erschaute nichts und erholte mich bald von dem wilden Entsetzen, das mich gepackt hatte, mit eiskalten Krallen.“<sup>81</sup>*

Die Lage und die Gemüter beruhigen sich wieder und es kommt, dass bei einem Spaziergang im Park Medardus auf Aurelie trifft. Sie bittet ihn um Verzeihung für die

---

<sup>80</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 226f

<sup>81</sup> Ebda.: S. 235

Beschuldigung und in ihm erglüht sofort wieder die Flamme der Liebe, die das Mädchen erwidert.

*„Kein finstrer Gedanke ging durch meine Seele, Aureliens Liebe hatte mich entsündigt, ja! auf wunderbare Weise keimte in mir die feste Überzeugung auf, daß nicht ich jener ruchlose Frevler auf dem Schlosse des Barons von F. war, der Euphemien – Hermogen erschlug, sondern, daß der wahnsinnige Mönch, den ich im Försterhause traf, die Tat begangen.“<sup>82</sup>*

Dem aufmerksamen Leser entgeht an dieser Stelle nicht, dass durch diese Feststellung wieder eine Art Wahnsinn einkehrt. Der psychische Zustand des Mönchs kann nicht normal sein, wenn er nun auch glaubt, die Morde am Schloss nicht selbst begangen zu haben.

Schließlich bestimmt der Fürst, dass Aurelie und Leonard heiraten sollen. Wider Erwarten stürzt diese Bekanntgabe den Ordensbruder in tiefe Zweifel:

*„Aurelie mein Weib! – Das Weib eines verbrecherischen Mönchs! Nein! so wollen es die dunklen Mächte nicht, mag auch über die Arme verhängt sein, was da will! – Dieser Gedanke erhob sich in mir, steigend über alles, was sich dagegen auflehnen mochte. Irgendein Entschluß, das fühlte ich, mußte auf der Stelle gefaßt werden, aber vergebens sann ich auf Mittel, mich schmerzlos von Aurelien zu trennen. Der Gedanke sie nicht wiederzusehen, war mir unerträglich, aber daß sie mein Weib werden sollte, das erfüllte mich mit einem mir selbst unerklärlichen Abscheu. Deutlich ging in mir die Ahnung auf, daß, wenn der verbrecherische Mönch vor dem Altar des Herrn stehen werde, um mit heiligen Gelübden frevliches Spiel zu treiben, jenes fremden Malers Gestalt, aber nicht milde tröstend wie im Gefängnis, sondern Rache und verderben furchtbar verkündend, wie bei Franceskos Trauung erscheinen, und mich stürzen werde in namenloser Schmach, in zeitliches, ewiges Elend.“<sup>83</sup>*

---

<sup>82</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 238

<sup>83</sup> Ebda.: S. 242f

Das Unheimliche wird dem Leser hier wieder stärker bewusst, indem Medardus selbst seine Ängste erläutert. Das Schauerliche steigert sich noch, als Aurelie ihrem Verlobten erzählt, dass sie einst auf dem Schloss des Barons vor einem Übergriff des Mönchs errettet wurde. Seine Reaktion auf die Erzählung führt dem Rezipienten deutlich seine Bedrohung für Aurelie vor Augen:

*„Ich stand vor ihr, das lüsterne Auge schwelgte in dem unendlichen Liebreiz, aber mit der Lust kämpfte der teuflische Hohn, der in mir rief: ‚Du Unglückselige, du dem Satan Erkaufte, bist du ihm denn entflohen, dem Mönch, der dich im Gebet zur Sünde verlockte? Nun bist du seine Braut...seine Braut!‘ ... und der Gedanke: daß ihr Verderben meines Lebens glänzendster Lichtpunkt sein könnte erfüllte mich ganz und gar.“<sup>84</sup>*

Die dunkle Macht über Medardus ergreift wieder deutlich Besitz von ihm. Er erkennt die Zusammenhänge immer besser und versucht sich dagegen zu wehren, es scheint aber kein Entrinnen zu geben.

Schließlich stößt der Klosterbruder auf einen Brief, den Aurelie an die Äbtissin verfasst hat und liest diesen. Darin wird beschrieben, wie schon Aureliens Mutter einem Francesko erlegen war und ihr Bruder Hermogen ihn für den Teufel hielt. Aurelie selbst fühlte sich aber schon damals zu dem Bild hingezogen. Weiters liest der Mönch darin, dass Aurelie in Depressionen verfiel, bis sie durch einen Traum verstand, dass sie in das Bild des Francesko verliebt war und sie erkannte, dass es sich dabei um den Kapuzinermönch Medardus handelte, dem sie im Beichtstuhl ihre Liebe gestand. Aurelie ist aber davon überzeugt, dass diese Beichte nur in ihren Träumen stattgefunden hat. Das Mädchen berichtet der Äbtissin auch, dass sie sich von Medardus stets abgestoßen und gleichzeitig angezogen fühlte. Als sie Leonard am Fürstenhof begegnete, glaubte sie in ihm Medardus zu erkennen. Als dieser verhaftet wurde, erkannte sie aber, dass sie ihn liebte, obwohl er der Mörder ihres Bruders und ihrer Stiefmutter zu sein schien. Da sich nun das Gegenteil herausgestellt hatte, ängstigte sie sich trotzdem noch vor der Ähnlichkeit mit dem Mörder.

---

<sup>84</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 249f

Leonard gesteht seiner Braut, dass er den Brief gelesen hat und er ändert seine Einstellung zur Hochzeit. Plötzlich will er Aurelie unbedingt heiraten, weil er überzeugt davon ist, dass dann seine Seele gerettet wird.

Im Traum erscheint ihm seine Mutter, die ihn auffordert, den Verlockungen des Teufels zu widerstehen. Hier wird das Unheimliche dem Rezipienten wieder sehr deutlich präsentiert, da der Geistliche kurze Zeit später erfährt, dass seine Mutter gestorben ist und ihm genau zu ihrer Todesstunde erschienen ist.

Als die Hochzeit stattfinden soll, ist Aurelie gekleidet wie die heilige Rosalie. Als das Brautpaar schon vor der Tür zum Trausaal steht, tritt wieder der Doppelgänger auf und leitet eine Schauerszene ein. Der Bräutigam sieht Viktorin vom Fenster aus, als dieser zu seiner Hinrichtung geführt werden soll:

*„Da wurden die Geister der Hölle in mir wach, und bäumten sich auf mit der Gewalt die ihnen verliehen über den frevelnden verruchten Sünder. – Ich erfaßte Aurelien mit grimmer Wut, daß sie zusammenzuckte: ‚Ha ha ha ... Wahnsinniges, töriges Weib ... ich ... ich, dein Buhle, dein Bräutigam, bin der Medardus ... bin deines Bruders Mörder ... du, Braut des Mönchs, willst Verderben herabwünseln über deinen Bräutigam? Ho ho ho! ... ich bin König ... ich trinke dein Blut!‘ – Das Mordmesser riß ich heraus – ich stieß nach Aurelien, die ich zu Boden fallen lassen – ein Blutstrom sprang hervor über meine Hand.“<sup>85</sup>*

Hier wird nicht mit Schauerantizipationen gearbeitet, sondern das schreckliche Geschehen passiert tatsächlich und wird dem Leser vor Augen geführt. Medardus verfällt wieder in den Wahnsinn, ist Bedroher für Aurelie und führt die Tat auch aus.

Daraufhin flüchtet er aus dem fürstlichen Palast, wird aber von seinem Doppelgänger verfolgt, der nun seinerseits wieder zur Schauergröße und Medardus Bedroher wird. In einer angstvollen und grausigen Beschreibung wird vom Autor dargestellt, wie er den Doppelgänger loszuwerden versucht. Schließlich fällt der wahnsinnig gewordene Mönch Medardus in eine Ohnmacht, womit der erste Abschnitt des zweiten Bandes endet.

---

<sup>85</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 266

Im zweiten Abschnitt des zweiten Bandes erwacht Medardus im Ordenshabt in einem Krankenhaus der Barmherzigen Brüder. Nach und nach erfährt er, dass er sich schon drei Monate dort befindet und von Pietro Belcampo aus dem Wald gerettet wurde. Als sich der Gesundheits- und Geisteszustand des Mönchs wieder bessert, begibt er sich auf Pilgerreise nach Rom, wie es ursprünglich auch geplant war. Als er in einem Kloster das ihm bekannte Altarbild der heiligen Rosalie entdeckt, wird der Verfluchte erneut vom Wahnsinn gepackt:

*„Ich bin verflucht, ich bin verflucht! – Keine Gnade – kein Trost mehr, hier und dort! – Zur Hölle – zur Hölle – ewige Verdammnis über mich verruchten Sünder beschlossen!“<sup>86</sup>*

Der Prior des Klosters bringt Medardus dazu seine Sünden zu beichten und erlegt ihm die schwerste Buße auf. In der Beschreibung der Buße wird dem Leser klar gemacht, was sich währenddessen in dem Geistlichen abspielt, welche Traumbilder er sieht und welche Visionen sich ihm zeigen:

*„Verstoßen von der Kirche, wie ein Aussätziger verbannt aus den Versammlungen der Brüder, lag ich in den Totengewölben des Klosters, mein Leben kärglich fristend durch unschmackhafte in Wasser gekochte Kräuter, mich geißelnd und peinigend mit Marterinstrumenten, die die sinnreichste Grausamkeit erfunden, und meine Stimme erhebend nur zur eigenen Anklage, zum zerknirschten Gebet um Rettung aus der Hölle, deren Flammen schon in mir loderten.“<sup>87</sup>*

In den Szenen der Buße kommen wieder zahlreiche Schauerantizipationen vor. Die Dunkelheit, das Kellergewölbe, die Geißelung, die erlittenen Schmerzen bei der Selbstkasteiung, die furchtbaren Traumbilder usw. führen dem Rezipienten vor Augen, wie grauenvoll das Erlebnis für Medardus sein muss und lassen es den Leser miterleben.

Als die Bußübungen schließlich abgeschlossen sind, empfindet der reuige Mönch immer noch keine Erleichterung oder Tröstung. Diese Tatsache beweist dem Prior,

---

<sup>86</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 285

<sup>87</sup> Ebda.: S. 286

dass Medardus tatsächlich bereut und er eröffnet ihm, dass Aurelie noch am Leben ist, da er sich bei seinem Tötungsversuch selbst verletzt hat. Des Weiteren erzählt ihm der Prior, dass er den fremden Maler kennt, da er immer wieder in sein Kloster kommt und ihm ein Buch zur Verwahrung dagelassen hat, in dem er immer schreibt, wenn er das Kloster besucht. Medardus bekommt das Manuskript ausgehändigt und liest darin seine Familiengeschichte bis zu den letzten Vorfällen, die seine Person betreffen.

In seiner Funktion als Ich-Erzähler des Romans schreibt der Klosterbruder das Manuskript des Malers nicht ab, weshalb hier ein Einschub des Herausgebers folgt. Dieser berichtet, dass er ebenfalls Zugang zum Buch des Malers gefunden hat und es dem Leser hier der Vollständigkeit halber, wiedergibt.

Aus den Aufzeichnungen des Malers erfährt der Leser, dass es sich bei der Tragödie, in die der Kapuziner Medardus verstrickt ist, um einen Fluch handelt, der schon mehrere Generationen zurück liegt. Da sich sein Ur-ur-Großvater mit einem Teufelsweib in wilder Ehe eingelassen hat und alles Christliche verspottet hat, wurden er und seine Nachkommenschaft verflucht. Der Fluch soll so lange in der Familie bleiben, bis die ganze Linie ausgerottet ist.

Aus dem Manuskript geht ebenso hervor, dass die meisten Beteiligten miteinander Verwandt sind und unwissentlich inzestuöse Beziehungen miteinander pflegen. Es wird offengelegt, dass zB Euphémie Medardus und Aurelies Halbschwester ist.

Durch die Chroniken des fremden Malers ergibt sich eine Verschiebung bzw. Auflösung der Schauergrößen im Roman. Galt durch Medardus Darstellung der Dinge für den Rezipienten der fremde Maler als Schauergröße und Bedroher von Medardus, wird dies nun endgültig aufgelöst, indem bekannt gegeben wird, dass er immer dann eingreift, um eine Handlung zu unterbinden, die den Fluch weiter bestehen lassen kann. In den vorangegangenen Schauerszenen wurde der fremde Maler dem Leser immer als fürchterliche Person präsentiert, die scheinbar für alles Schreckliche verantwortlich ist. Nach Trautwein kann man hier auch von einer nachträglichen Auflösung der Schauerszenen sprechen, weil erfährt, dass der fremde Maler Medardus im Grunde nichts Böses will, sondern nur seine Taten verhindern möchte. Würde man den Roman mit diesem Wissen nochmals lesen, würde der Maler demnach nicht mehr als Schauergröße bezeichnet werden können.

In Persona handelt es sich beim fremden Maler um jenen Mann, der ursprünglich für den Fluch verantwortlich ist und der nicht ruhen kann, ehe sein Stamm nicht ausgelöscht ist.

Der Einschub der Aufzeichnungen des Malers beinhaltet für den Rezipienten keine Schauerszenen, da keine der handelnden Personen akut bedroht wird. Es handelt sich lediglich um Erzählungen aus der Vergangenheit. Für den weiteren Verlauf der Handlung bzw. des Schauers im Roman sind die Unterlagen des Malers aber dennoch sehr wichtig. Durch sie bekommt der Leser einen Eindruck, wie weit verzweigt die ganzen Begebenheiten sind. Der fremde Maler wird als Schauergröße zwar aufgelöst, die Spannung und der Schauer bleiben aber dennoch erhalten, weil noch nicht davon ausgegangen werden kann, dass der Fluch mit Medardus sein Ende findet. Klar ist, dass für einen guten Ausgang der Geschichte, Medardus und Aurelie keine Nachkommen zeugen dürfen, da sie zu diesem Zeitpunkt die letzten beiden noch Lebenden aus der Linie des Malers sind.

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass mit den Schriften des Malers der Prozess der Auflösung des Ungleichgewichts beginnt. Durch das Bekanntwerden der Ursache des Fluchs und der Enträtselung der Umstände bieten sich dem Leser zwei Möglichkeiten des Endes:

1. Aurelie und Medardus setzen den Fluch fort, indem sie Nachkommen zeugen
2. Der Fluch wird überwunden, weil die beiden nicht zueinander kommen.

Eine 50:50 Wahrscheinlichkeit, wie im Kapitel über die Spannungsanalyse in dieser Diplomarbeit beschrieben, ist damit gegeben.

Der dritte und letzte Abschnitt des zweiten Bandes setzt die Auflösung des Ungleichgewichts fort, wobei aber noch eine Nebenhandlung mit Schauercharakter in Rom in den Roman eingeflochten wird.

Zunächst möchte der reuige Mönch Rom verlassen. Seine Meinung ändert er aber, nachdem er beim Papst vorsprechen muss, der ihn zu seinem Beichtvater erheben möchte. Die offene Buße wird Medardus verboten, da ihm Zurschaustellung unterstellt wird. Wieder wird der Geistliche in Versuchung geführt:

*„Unwillkürlich dachte ich selbst im Gebet an mein früheres Leben;  
erblaßt war das Bild meiner Sünden und nur das glänzende der*

*Laufbahn, die ich als Liebling eines Fürsten begonnen, als Beichtiger des Papstes fortsetzen, und wer weiß auf welcher Höhe enden werde, stand grell leuchtend vor meines Geistes Augen.*<sup>88</sup>

Nach einem Zusammentreffen mit Belcampo, lichtet sich seine Verblendung wieder:

*„Da fiel es mir wie Schuppen vor den Augen, und ich erkannte bald die Versuchung der finstern Macht, die mich aufs neue zu verstricken getrachtet hatte, aber auch zugleich meine sündige Schwachheit und die Strafe des Himmels.*<sup>89</sup>

Belcampo macht eine Vorausdeutung, die auf ein bevorstehendes Schauergeschehen schließen lässt:

*„Fliehe schnell, schnell fort von Rom, denn Dolche lauern auf dich.*<sup>90</sup>

Es passiert, dass Medardus nachts zu einem Sterbenden gerufen wird. Er wird vom Kloster weggebracht und Schauerantizipationen wie Dunkelheit, Fesselung und Wegnahme der Sicht, leiten das darauffolgende Schauergesehen ein.

*„Der grauenhafte Traum, den ich einst in dem Kerker träumte, kam mir in den Sinn, ich hielt meinen qualvollen Tod für gewiß, doch blieb ich gefaßt und betete inbrünstig im stillen, nicht um Rettung, sondern um ein seliges Ende.*<sup>91</sup>

Medardus weiß zu diesem Zeitpunkt nicht, was mit ihm passieren wird oder wer ihn bedroht. Er wird in einen Kerker gebracht, in dem er den Mönch Cyrillus wieder sieht. Dieser legt bei ihm seine letzte Beichte ab und wird daraufhin vor Medardus Augen von Dominikanermönchen enthauptet. In weiterer Folge wird Medardus Wein angeboten, von dem der Mönch ahnt, dass er vergiftet ist. Er trinkt ihn nicht, sondern schüttet ihn in seine Kutte. Gleich darauf wird er wieder weggebracht. Die Auflösung

---

<sup>88</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 321

<sup>89</sup> Ebda.: S. 323f.

<sup>90</sup> Ebda.: S. 325

<sup>91</sup> Ebda.: S. 326

dieses Schauergeschehens erklärt sich selbst, da sich der Geistliche unbeschadet der Gefahr entziehen kann.

Selbst dieser Mordanschlag bringt ihn nicht dazu Rom zu verlassen. Wieder gerät er in Versuchung, in sich einen Märtyrer und Heiligen zu sehen:

*„So arbeitete meine Fantasie ein Gemälde aus, das meine Verherrlichung hienieden mit lebendigen Farben darstellte, und nicht gedenkend, nicht ahnend, wie der böse Geist des sündlichen Stolzes mich auf neue Weise zu verlocken trachte, beschloß ich, nach meiner völligen Genesung in Rom zu bleiben, meine bisherige Lebensweise fortzusetzen, und so entweder glorreich zu sterben oder, durch den Papst meinen Feinden entrissen, emporzusteigen zu hohen Würden der Kirche.“<sup>92</sup>*

Als Medardus wieder von seinem Doppelgänger heimgesucht wird, der ihn in Angst und Schrecken versetzt, besinnt er sich und kehrt in sein ursprüngliches Kloster zurück. Er trifft einen Tag vor Aureliens Einkleidung als Nonne im Kloster ein. Seinem Prior Leonardus legt er nochmal eine umfangreiche Beichte der Ereignisse ab und gibt zu, dass alle Gräueltaten von ihm selbst begangen worden sind und nicht von seinem Doppelgänger. Medardus erfährt, dass sein Doppelgänger im Kloster seinen Platz einnehmen wollte und schließlich verstorben ist. Seine Leiche ist jedoch aus dem Kloster spurlos verschwunden.

Mit dieser Information gerät der Leser erneut in Erwartungshaltung. Eine Spannung baut sich auf, denn noch ist Aurelie keine Nonne und der Doppelgänger kann theoretisch nochmals auftauchen.

Am Tag von Aureliens Einkleidung wird Medardus wieder auf eine harte Probe gestellt, für ihn die vielleicht härteste der ganzen Erzählung. Er wird ein letztes Mal zur Bedrohung für die Jungfrau:

*„So wie ehemals, als ich, dem Satan verkauft, in Sünde und Frevel den höchsten strahlendsten Lichtpunkt des Lebens zu schauen wähnt, dachte ich jetzt daran, daß beide, ich und Aurelie, im Leben, sei es*

---

<sup>92</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 332f.

*auch nur durch den einzigen Moment des höchsten irdischen Genusses, vereint und dann als der unterirdischen Macht Geweihte sterben müßten. – Ja, wie ein gräßlicher Unhold, wie der Satan selbst, ging der Gedanke des Mordes mir durch die Seele!*<sup>93</sup>

Medardus fällt es sehr schwer dagegen anzukämpfen, Aurelie zu umarmen und anschließend zu töten. Er schafft es dem Teufel in seinem Inneren die Stirn zu bieten. Unvermutet stürmt aber sein Doppelgänger in die Kirche, versetzt Aurelie den Todesstoß und flüchtet.

Aurelie ist Tod. Das Ungleichgewicht ist damit endgültig aufgelöst, indem der Fluch gebrochen worden ist. Erklärt mit den Begriffen Trautweins wird die betroffene Figur (Aurelie) von einer untergeordneten Schauergroße (Doppelgänger/Graf Viktorin) geschädigt – in diesem Fall getötet. Die übergeordnete Schauergroße (Teufel) hat kein Interesse an einer anderen Figur, da mit Aurelie die weibliche Linie der Teufelsbrut ausgerottet ist. Ein möglicher Fortgang des Schauergeschehens ist ausgeschlossen.

Was jetzt im Roman weiter folgt ist Teil des Endgleichgewichts. Es wird beschrieben, wie Aurelie, bevor sie aus dem Leben tritt, Medardus vergibt und ihm tröstende Worte mit auf seinen weiteren Weg gibt.

Medardus zieht mit folgenden Worten seine eigene Schlussfolgerung bzw. Zusammenfassung der Versuchung:

*„Gering war der Keim des Bösen in mir, als ich des Konzertmeisters Schwester sah, als der freveliche Stolz in mir erwachte, aber da spielte mir der Satan jenes Elixier in die Hände, das mein Blut wie ein verdammtes Gift, in Gärung setzte. Nicht achtete ich des unbekanntes Malers, des Priors, der Äbtissin ernste Mahnung. – Aureliens Erscheinung am Beichtstuhl vollendete den Verbrecher.“*<sup>94</sup>

Das Endgleichgewicht ist endgültig wiederhergestellt, als sich Medardus wie zu Beginn des Romans in das Klosterleben integriert.

---

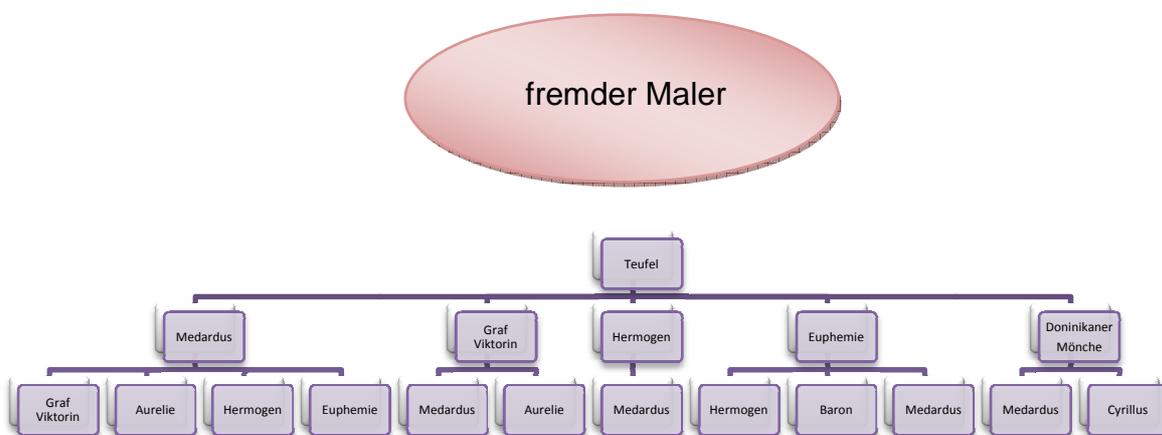
<sup>93</sup> Hoffmann, E.T.A.: S. 359f.

<sup>94</sup> Ebda.: S. 368

Als Nachtrag zum Roman findet sich eine Darstellung des Bibliothekars des Kapuzinerklosters, der die letzten Stunden des Mönchs Medardus, der Vollständigkeit halber, festhält.

In diesem Epilog haben auch der Doppelgänger und der fremde Maler ihren letzten Auftritt. Schließlich stirbt Medardus genau ein Jahr nach Aurelie, aber exakt zur selben Uhrzeit wie sie.

## 6.5 Überblick über die Schauergrößen



Die erste Ebene stellt die **übergeordnete Schauergröße** dar → Teufel

In der zweiten Ebene finden sich die **Schauergrößen in Abhängigkeit zur übergeordneten Schauergröße**.

Die dritte untergeordnete Ebene führt die **bedrohten Figuren** an.

Der fremde Maler ist hier als **übergeordnete Instanz** dargestellt, weil es sich erst in der fortlaufenden Rezeption des Romans ergibt, dass er eigentlich keine Schauergröße ist.

Aus dem dargestellten Organigramm lässt sich gut herauslesen, dass sich Schauergrößen und bedrohte Figur überschneiden bzw. abwechseln. Die übergeordnete Schauergröße behält ihre Funktion aber im Verlauf des ganzen

Schauerromans bei. Sie steht in Relation zu den anderen Schauergrößen, da die untergeordneten Schauergrößen auf unbewussten Einfluss der übergeordneten Schauergröße handeln.

Da der Fluch auf die Vereinigung des Malers Francesco mit dem Teufelsweib zurückgeht, wird offengelegt, dass der Teufel als übernatürliche Schauergröße fungiert. Die böse Macht will ihren Frevel weiter treiben und verführt bzw. beeinflusst die handelnden Personen in ihren Taten.

Die Schauergrößen im Roman „Die Elixiere des Teufels“ sind in erster Linie Menschen als Bedroher. Bedrohliche Räume als Schauergröße fallen hier gänzlich weg. Als Schauergröße ohne direkte Bedrohung kann man den fremden Maler bezeichnen. Bis zur Aufklärung seiner Funktion, durch den Einschub des Herausgebers gegen Ende des Werks, tritt er als Figur auf, die Schauer durch seine Anwesenheit erzeugt. Seine Erscheinung wird durchgehend als etwas Unheimliches beschrieben. Er bedroht aber nie physisch Leib und Leben eines anderen.

Bedrohliche Räume und Umstände wie zum Beispiel Kerker, düstere Wälder, Dunkelheit usw. treten im Roman lediglich in der Form auf, dass sie zusätzlich zur personalen Schauergröße den Schauer verstärken. Sie treten aber nicht als alleinige bzw. selbständige Schauergröße auf.

## 6.6 Überblick über die wichtigsten Schauerszenen

In Form einer Tabelle werden die wichtigsten Schauerszenen im Roman festgehalten:

<b>Beschreibung der Schauerszene</b>	<b>Schauergröße</b>	<b>bedrohte Figur</b>	<b>Ergebnis der Schauerszene</b>
<b>Predigt am Kirchenfeiertag</b>	fremder Maler	Medardus	Wahnsinn
<b>Graf Viktorins Felssturz</b>	Medardus	Graf Viktorin	vermeintlicher Tod des Grafen (unbeabsichtigt)
<b>in Euphemies Schlafzimmer</b>	Medardus	Euphemie	Tod von Euphemie
<b>vor Aureliens Schlafzimmer</b>	Medardus	Hermogen	Tod von Hermogen
<b>Begegnung mit dem Maler in der Handelsstadt</b>	fremder Maler	Medardus	Angst vor Entdeckung, Unheimlichkeit
<b>Begegnung mit Doppelgänger im Försterhaus</b>	Doppelgänger/ Graf Viktorin	Medardus	Angst, Verwirrung
<b>Doppelgänger im Gefängnis</b>	Doppelgänger/ Graf Viktorin	Medardus	Angst, drohender Wahnsinn
<b>Hochzeit mit Aurelie</b>	Medardus	Aurelie	vermeintlicher Tod von Aurelie
<b>Kerker der Dominikaner</b>	Dominikaner Mönche	Medardus Cyrillus	Tod Cyrillus und Medardus
<b>Einkleidung als Nonne von Aurelie</b>	Doppelgänger/ Graf Viktorin	Aurelie	Tod von Aurelie

Aus dieser Tabelle geht klar hervor, dass Medardus und sein Doppelgänger die bedrohlichsten Figuren im Roman darstellen. Die meisten Hauptschauerszenen treten im Zusammenhang mit Tod oder Wahnsinn auf.

Graf Viktorin bzw. Medardus Doppelgänger trachtet dem Mönch in keiner Szene nach dem Leben, sondern stellt für Medardus eine Bedrohung dar, weil dieser Angst vor ihm hat. Dazu kommt, dass Medardus in ihm sein Spiegelbild sieht. Das Spiegelbild seiner Seele, wie er sie meist zu verstecken versucht, wird ihm deutlich präsentiert. Den einzigen Mord begeht der Doppelgänger am Ende, als er Aurelie mit einem Dolchstoß tötet.

Medardus wird sehr häufig durch eine innere Stimme zu seinen Gräueltaten verleitet, die den bösen Keim in ihm darstellt.

Alle Schauerszenen in „*Die Elixiere des Teufels*“ haben die Gemeinsamkeit, dass sie den Leser, durch die verwendeten Schauerantizipationen, sehr gut die Gefühlswelt der Figuren offenlegen und das Unheimliche spürbar machen.

E.T.A. Hoffmann bedient sich allen von Trautwein angeführten Mittel, um Schauer beim Rezipienten zu erzeugen. Die einzelnen Schauersequenzen fließen zwar teilweise ineinander, in der Gesamtheit des Werks betrachtet, kann man die fünf Phasen einer Schauersequenz aber sehr gut erkennen, was durch diese Analyse verdeutlicht werden soll.

## 7 ZUSAMMENFASSUNG

Die Diplomarbeit „*Der Schauerroman der schwarzen Romantik am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘*“ setzt sich in ihrem Hauptteil mit der Frage nach der Schauerlichkeit des Werks und deren Erzeugung auseinander.

Gegliedert ist diese Arbeit in einen theoretischen und einen analytischen Teil. Der theoretische Teil behandelt die Bereiche Romantik, schwarze Romantik, phantastische Literatur und Schauerroman. Im analytischen Teil findet sich ein Überblick über die Figurenanalyse, die Spannungsanalyse und der Hauptteil der Arbeit, eine Analyse des Schauers im Roman nach dem Ansatz von Wolfgang Iser.

Die Romantik wird anhand der Eigenschaften der Epoche beschrieben und bietet einen kompakten Überblick über wichtige Autoren und Werke. Im Anschluss wird das Besondere an der schwarzen Romantik mit ihren wichtigsten Vertretern herausgearbeitet. Das Kapitel über die phantastische Literatur erklärt das Besondere an dieser Gattung und leitet die Auseinandersetzung mit dem Schauerroman ein.

Im Abschnitt über den Schauerroman findet sich erst ein theoretischer Überblick, der von der Entstehung über die Verbreitung bis zu den Motiven reicht. Ein Unterabschnitt des Kapitels Schauerroman geht explizit auf den Schauerroman „*Die Elixiere des Teufels*“ ein, wobei drei Motive (Doppelgänger, femmes fatales und Inzest) herausgearbeitet werden.

Darauf folgt der analytische Teil, der sich in die Kapitel Figurenanalyse, Spannungsanalyse und Analyse des Schauers unterteilt.

Bei der Figurenanalyse wird erst zwischen strukturalistischem und mimetischem Figurenverständnis unterschieden, ehe auf einzelne Modelle und Methoden von Greimas, Pfister und Rimmon-Kenan eingegangen wird. Als praktischer Teil dieses Abschnitts wird die Figur des Mönchs Medardus in ihren Grundzügen charakterisiert. Das Kapitel Spannungsanalyse beginnt mit einer Definition des Spannungsbegriffs. Näher eingegangen wird auf den Unterschied der Spannung auf der story-Ebene und der discourse-Ebene. Es folgt eine Vorstellung der Modelle Rätselspannung sowie Konflikt- und Bedrohungsschema. Hier wird als praktische Arbeit eine Aufstellung der

offenen Fragen im Roman geliefert, die für den Spannungsaufbau und die Spannungserhaltung sorgen.

Das letzte und umfangreichste Kapitel dieser Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Analyse des Schauers unter Verwendung des Ansatzes zur Analyse des Schauers von Wolfgang Trautwein. Erst werden die Begriffe „Schauerelement“, „Schauerrelation“ und „Schauersequenz“ detailliert erklärt. Des Weiteren wird auf die fünf Phasen der Schauersequenz (Rahmen, Übergang zum Ungleichgewicht, Ungleichgewicht, Auflösung des Ungleichgewichts und Endgleichgewicht) eingegangen. Zum Abschluss wird in einer umfassenden Analyse herausgearbeitet, worin in E.T.A. Hoffmanns Roman der Schauer besteht und wie er aufgebaut ist.

## **8 ANHANG**

### **8.1 Literaturverzeichnis**

#### **8.1.1 Primärliteratur**

Hoffmann, E.T.A.: Die Elixiere des Teufels. München: dtv 2005

#### **8.1.2 Sekundärliteratur**

Alewyn, Richard: Das Rätsel des Detektivromans, in: Adolf Frisé (Hrsg.): Definitionen. Essays zur Literatur. Frankfurt/Main: 1963. S. 117-136

Bastian, Myriam Noemi: Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant. Marburg: Tectum 2005

Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E.T.A.Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H.C. Artmann. Diplomarbeit. Wien: 1991

Christoph Bode: Der Roman. Eine Einführung. Tübingen: Francke 2005 (UTB)

Borries, Erika u. Ernst: Romantik. (Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 5). München: dtv 1997

Burgstaller, Andrea Anna: Von der Süße des Schauers. Deutsche Schauererzählungen und deren Erzählstruktur am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns „Die Serapionsbrüder“. Diplomarbeit. Wien: 2009

Deterding, Klaus: E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010

Fichtner, Ingrid (Hrsg.): Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens. (Facetten der Literatur. St. Galler Studien. Bd. 7). Bern; Stuttgart; Wien: Haupt 1999

Garte, Hansjörg: Kunstform Schauerroman. Eine morphologische Begriffsbestimmung des Sensationsromans im 18. Jahrhundert von Walpoles „Castle of Otranto“ bis Jean Pauls „Titan“. Leipzig: Garte 1935

Grizelj, Mario (Hrsg.): Der Schauer(roman). Diskurszusammenhänge. Funktionen. Formen. (Film – Medium – Diskurs. Bd. 27). Würzburg: Königshausen & Neumann 2010

Gutenbrunner, Elisabeth: Motive des unheimlichen bei E.T.A. Hoffmann und Edgar Allan Poe anhand ausgewählter Erzählungen. Diplomarbeit. Wien: 2010

Hoffmann, Otto: Studien zum englischen Schauerroman. Halle: 1915

Kollert, Günter: Phantasie – Phantastik – Fantasy. Erzählte Welten zwischen Romantik und neuem Mythos. Dornbach: Verlag am Goetheanum 2010

Lovecraft, H.P.: Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995

Nipperdey Otto: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann. Köln: 1957

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: dtv 1988

Reber, Natalie: Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen: Reihe 2, Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Bd. 6). Gießen: Schmitz 1964

Schlosser, Horst Dieter: dtv-Atlas Deutsche Literatur. München: dtv 2010

Schramm, Sinaida: Englische und deutsche Schauerromane an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Diplomarbeit. Wien: 2003

Trautwein, Wolfgang: Erlesene Angst – Schauerliteratur im 18. Und 19. Jahrhundert. Systematischer Abriß; Untersuchungen zu Bürger, Maturin, Hoffmann, Poe und Maupassant. München; Wien: Hanser 1980

Von Trotha, Hans: Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman. München: Fink 1999

Von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Körner: 2001

Weber, Ingeborg: Der englische Schauerroman – eine Einführung (Artemis Einführungen. Bd. 7). München; Zürich: 1983

Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbuch zum Literaturwiss. Studium. Bd. 6). Trier: WVT 2004

Zacharias-Langhans, Garleff: Der unheimliche Roman um 1800. Bonn: 1968

## 8.2 Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich ganz besonders bei meiner Familie bedanken, die nie müde wurde mich zu motivieren, zu unterstützen und die mich beständig daran erinnert hat, dass ich noch „etwas“ fertigzustellen habe. Sie hat in all den Jahren den Glauben an mich und die Fertigstellung dieser Arbeit nicht verloren.

Ein Dankeschön auch explizit an meinen Mann für seine Unterstützung und sein Verständnis während dieser Schaffensphase.

Last but not least ein ganz besonderer Dank an meine beiden Töchter, Sarah und Theresa. Danke für eure grenzenlose Liebe und einfach dafür, dass ihr da seid! Ihr wart das letzte Tröpfchen Motivation, dass ich zur Fertigstellung dieser Diplomarbeit gebraucht habe.

***Sarah und Theresa, euch beiden widme***

***ich auch diese Diplomarbeit mit den Worten:***

***„Was man anfängt, macht man auch fertig. Es gibt nie einen Grund aufzugeben und kein Problem, das nicht gelöst werden kann!“***

***Meine Mutter hat mich immer ermutigt, begonnenes zu vollenden und ich wünsche mir, dass auch ihr beide diese Worte auf eurem Lebensweg nicht vergesst!***

## 8.3 Curriculum Vitae

### Persönliches

**Name:** Claudia Madel  
**Geburtsdatum:** 19.03.1982  
**Geburtsort:** Wien  
**Staatsbürgerschaft:** Österreich  
**Familienstand:** verheiratet, 2 Kinder

### Ausbildung

1988 – 1992 Volksschule Rannersdorf  
1992 – 1996 Europa Hauptschule Schwechat  
1996 – 2001 Handelsakademie des Institutes Sacre Coeur  
der Erzdiözese Wien - Marienanstalt; Fasangasse 4,  
1030 Wien  
Schulabschluss mit Reife- und Diplomprüfungszeugnis  
*Ausbildungsschwerpunkte:* Controlling, Betriebswirtschaft  
seit 09/2001 Studium an der Universität Wien  
Hauptfach: Deutsche Philologie  
freie Wahlfächer: Pädagogik, Geschichte

**Sprachkenntnisse:** Englisch und Französisch

Seit November 2006 Vollzeitangestellte bei der SanLucar Obst- und GemüsehandelsgesmbH als Mitarbeiterin in den Bereichen Verrechnung, Bestellungsbearbeitung und Buchhaltung