



Literaturwissenschaft

MAGDA JAGLEWICZ | ORCID: 0000-0002-2845-0930

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II,
Instytut Literaturoznawstwa

DIE IMAGINIERTEN ABENTEUER EINES MÖNCHS. E.T.A. HOFFMANN'S *DIE ELIXIERE DES TEUFELS* ALS AUSDRUCK ROMANTISCHER UNSICHERHEIT

Abstract

Der Beitrag analysiert das Wahnsinnsmotiv in den *Elixieren des Teufels* von E.T.A. Hoffmann. Die Literaturwissenschaft ist sich darin einig, dass der Protagonist des Romans das Problem der Ich-Dissoziation, des damit einhergehenden Wahnsinns sowie der Unmöglichkeit, für sich selbst zu entscheiden, veranschaulicht. Trotz mehrerer Indizien, die der Roman enthält, wurde von der Forschung übersehen, dass die Abenteuer des Mönchs Medardus mit der fiktiven Wirklichkeit wenig zu tun haben. Dies hat insbesondere, wie der Beitrag zeigt, damit zu tun, dass er seine Klosterzelle nie verlassen hat. Indem Hoffmann das Motiv des wahnsinnigen Mönchs nach dem Prinzip der romantischen Ironie bearbeitet, bringt er einerseits seine eigenen Ängste zum Ausdruck und andererseits polemisiert er mit der aufklärerischen und klassischen Überzeugung, dass der Mensch sich zu einem autonomen und einheitlichen Subjekt entwickeln könne.

SCHLÜSSELWÖRTER

Romantik, Wahnsinn, romantische Ironie, E.T.A. Hoffmann

THE IMAGINED ADVENTURES OF A MONK. E.T.A. HOFFMANN'S *DIE ELIXIERE DES TEUFELS* AS AN EXPRESSION OF ROMANTIC UNCERTAINTY

Abstract

This article analyses the madness motif in *Die Elixiere des Teufels* written by E.T.A. Hoffmann. There is consensus among literary scholars, that the novel's protagonist exemplifies the problem of the split ego, the accompanying madness, and the impossibility of deciding for oneself. However, despite several hints in the novel, scholars have overlooked the fact that the adventures of the monk Medardus have little to do with fictional reality. This has to do in particular, as the article shows, with the fact that he never left his monastery cell. By treating the motif of the mad monk according to the principle of romantic irony, Hoffmann on the one hand expresses his fears and on the other polemicalizes with the Enlightenment and classical conviction, that man could develop into an autonomous and unified subject.

KEYWORDS

Romanticism, Madness, Romantic Irony, E.T.A. Hoffmann

WYIMAGINOWANE PRZYGODY PEWNEGO MNICHA. *DIE ELIXIERE DES TEUFELS* E.T.A. HOFFMANN JAKO WYRAZ ROMANTYCZNEJ NIEPEWNOŚCI

Abstrakt

W ramach artykułu analizowany jest motyw szaleństwa w powieści *Die Elixiere des Teufels* E.T.A. Hoffmanna. Literaturoznawstwo jest zgodne co do tego, że postać głównego bohatera unaocznia problem rozdzielenia własnego ja, idącego za tym szaleństwa, a także niemożności decydowania o sobie samym. Mimo wielu wskazówek zawartych w powieści przeoczony został jednak przez badaczy fakt, że przygody mnicha Medarda mają niewiele wspólnego z fikcyjną rzeczywistością. Ma to, jak pokazuje artykuł, szczególny związek z tym, że protagonista nigdy nie opuścił swojej klasztornej celi. Modyfikując motyw szalonego mnicha według zasad ironii romantycznej, Hoffmann wyraża z jednej strony swoje własne obawy, a z drugiej polemizuje z oświeceniowym i klasycystycznym przekonaniem, że człowiek może stać się spójnym oraz autonomicznym podmiotem.

SŁOWA KLUCZOWE

romantyzm, szaleństwo, ironia romantyczna, E.T.A. Hoffmann

Die Komplexität und Vielschichtigkeit der *Elixiere des Teufels* von E.T.A. Hoffmann bereitete von Anfang an Interpretationsschwierigkeiten. Nicht zuletzt aus diesem Grund war diesem Roman kein Erfolg beschieden. Er stieß bei den meisten Kritikern auf Ablehnung.¹ Erst als *Die Elixiere* 1824, also zwei Jahre nach dem Tod Hoffmanns, ins Englische übersetzt wurden, wurde „die Ambivalenz von Grauen und Ironie, die enge Verbindung von Normalität und Wahn, Traum und Wirklichkeit [und] die psychologische Bedeutung von Doppelgängerstrukturen“² gewürdigt. Seit den 1960er-Jahren liegt der Forschungsschwerpunkt auf dem Doppelgängermotiv sowie der Wahnsinnsproblematik. Vor diesem Hintergrund wird der Protagonist des Romans vor allem als eine fragmentarische Persönlichkeit betrachtet. In den *Elixieren des Teufels* gibt es jedoch zahlreiche Ungenauigkeiten, Unklarheiten und Verschiebungen innerhalb der Handlungsstruktur und Figurenkonstellation, die die Echtheit der Erzählung von Medardus bezweifeln lassen. Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist es festzustellen, welche Funktion eine solche Bearbeitung des Wahnsinnsmotivs bei E.T.A. Hoffmann erfüllt.

Die in den *Elixieren des Teufels* dargestellte Welt ist eigenlogisch: die Innenwelt des Protagonisten und die Außenwelt überlagern einander, so dass eine Unterscheidung zwischen beiden kaum möglich ist. Da der Roman eine fiktive Autobiographie darstellt, entsteht der Eindruck, dass die Schwierigkeiten, die fiktive Realität von den Vorstellungen Medardus' zu unterscheiden, aus dem krankhaften Zustand des Protagonisten resultieren. Vielmehr kann die Geisteskrankheit des Medardus' als eine Folge der Grenzverwischungen zwischen ‚Schein‘ und ‚Wirklichkeit‘ betrachtet werden, die jedoch für die *Elixiere* konstitutiv sind, weil E.T.A. Hoffmann nicht selten ein ‚Versteckspiel‘ mit dem Leser treibt.

Dies fällt vor allem in der Beziehung zwischen dem Protagonisten und seinem Doppelgänger auf. Viktorin ist einmal für alle Figuren des Romans sichtbar, einmal nur für Medardus, z. B. im Traum oder in einer halluzinatorischen Vision. Medardus und Viktorin sind „einer permanenten Ungewissheit über ihr Inneres und die Außenwelt ausgesetzt, die sich auf komplexe Weise verschränken und beeinflussen, statt klar voneinander abgegrenzt zu sein“³. Der Mönch schiebt die Schuld für verschiedene Verbrechen entweder dem Teufelelixier oder eben seinem Doppelgänger zu. Medardus und Viktorin sind sich aber nicht nur äußerlich zum Verwechseln ähnlich, sondern besitzen auch die Mentalität des anderen. Ihre jeweiligen Persönlichkeiten gehen jeweils völlig ineinander auf. Viktorin weiß z. B. von den vertrautesten Geheimnissen Medardus', so dass er im Laufe der Handlung sogar behauptet,

¹ Vgl. Detlef Kremer, *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung* (Berlin: De Gruyter, 2010), 147–148.

² Ebd., S. 149.

³ Stephanie Bölts, *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800* (Berlin, Boston: De Gruyter, 2016), 235.

wirklich Medardus zu sein: er bekennt sich zu Medardus' Freveln oder lebt sie nach. Wolfgang Nehring zufolge symbolisiert Viktorin „das triebhafte Ich des Medardus [...], das Verbotene, das der Held gern verdrängt“⁴. Der Doppelgänger wird also zu einer Projektionsfläche des Wunschdenkens von Medardus. Er tut dementsprechend auch das, was der Mönch sich (sei es auch unbewusst) wünscht, aber nicht zu tun wagt. Der Doppelgänger materialisiert sich bereits in jenem Moment, in dem Franz (Medardus' säkularer Name) seine Instinkte und sein Unbewusstes nach der Begegnung mit der Schwester des Konzertmeisters ablehnt. Was Medardus – so Rüdiger Safranski – für sein wahres Selbst halte, schließe er in den Klostermauern ein. Durch eben diese Ausgrenzung werde sein Triebleben zu einem fremden Selbst, das Eigenleben zu entfalten beginne.⁵ Deswegen ist Viktorin sowohl als eine eigenständige Figur als auch als Medardus' anderes Selbst zu deuten. So beweist u. a. die Kampfszene zwischen den Halbbrüdern, dass es beinahe unmöglich ist, sie voneinander zu unterscheiden. Es heißt da:

[...] kaum war ich einige Schritte fort, als [...] ein Mensch auf meinen Rücken sprang, und mich mit den Armen umhalste [...]. Ich raste gegen Baum- und Felsstücke, um ihn wo nicht zu töten, doch wenigstens hart zu verwunden [...]. Dann lachte er stärker und mich nur traf jäher Schmerz.⁶

Das Doppelgängerverhältnis besteht jedoch auch zwischen Medardus und anderen Figuren des Romans. Dies hat Tünde Paksy in ihrem Artikel *Verkettungen und Verzweigungen. Über das Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns Roman „Die Elixire des Teufels“* dargelegt.⁷ Jede Person kann von einer anderen ersetzt werden: die einzelnen Glieder des Stammes wiederholen permanent die Taten ihrer Vorfahren,⁸ sie sind sich ähnlich und erhalten dieselben oder ähnliche Namen. Durch die *Elixire* zieht sich außerdem eine ganze Reihe von Ersatzhandlungen durch. Medardus befriedigt z. B. seine sexuellen Bedürfnisse mit Euphemie, statt mit Aurelie, obwohl er zugibt: „[...] sündigend war mein ganzes Gemüt nur Aurelien

4 Wolfgang Nehring, „Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns ‚Die Elixire des Teufels‘“, *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1993), 45.

5 Vgl. Rüdiger Safranski, *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten* (München, Wien: Hanser, 1984), 341.

6 E.T.A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier. Mit einem Nachwort von Gerhard Hay.* (München: DTV, 1997), 267, Herv. M. J. Im Folgenden zitiert als EdT mit Seitenangabe.

7 Vgl. Tünde Paksy, „Verkettungen und Verzweigungen. Über das Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns Roman ‚Die Elixire des Teufels‘“, *Germanistische Studien* 10 (2016): 45–53.

8 Ausgangspunkt sind die Sünden des Stammvaters, die sich bei allen Mitgliedern der Familie in den verschiedensten Formen und Variationen manifestieren: Vergewaltigung, Mord, Inzest. Auffallend ist außerdem, dass die Sünden immer von der Männerreihe begangen werden und dass Frauen Opfer der männlichen Begierde und Gewalt sind.

zugewendet und ihr nur opferte ich in dem Augenblick, durch den Bruch des Gelübdes, das Heil meiner Seele.“ (EdT 80) Und auch Euphémie denkt beim Geschlechtsakt an Viktorin.⁹ Die Austauschbarkeit bezieht sich jedoch nicht nur auf das Liebeskonzept der *Elixiere* – Medardus fehlen beispielsweise die leiblichen Eltern und deswegen macht er zwei Fremde, also „eine Äbtissin und einen Prior zu seinen geistig-religiösen Zieheltern“¹⁰. Die Äbtissin lässt sich ferner mit der Fürstin verwechseln. Medardus selbst stellt fest: „[...] bald sah ich nichts mehr, als die Fürstin, sie die meiner Pflegemutter so ähnlich war!“ (EdT 154) Diese Frauen verkörpern „für Medardus an zwei verschiedenen Orten [...] die gleiche strenge moralische Instanz und zugleich das Objekt seiner latenten erotischen Wünsche“¹¹. Euphémie (Franz’ und Aurelies Tochter) stellt zudem eine ‚Fälschung‘ der wahren Euphémie dar (der Tochter der Baronesse). Mit diesem Verwirrspiel der Identitäten thematisiert Hoffmann das Problem der Individualität und stellt auf diese Weise die Einzigartigkeit des Ichs in Frage.

Und auch auf der medientechnischen Ebene der *Elixiere* fehlt es an Transparenz. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Niederschrift des Mönchs viele Lücken, Leerstellen und Brüche aufweist. Schließlich besteht der Roman aus sechs Texten, und zwar aus den „Nachgelassenen Papieren des Bruders Medardus, eines Kapuziners“, denen „Der Nachtrag des Paters Spiridon, Bibliothekar des Kapuzinerklosters zu B.“ folgt; hinzu kommen noch: „Das Pergamentblatt des alten Malers“, das in Medardus’ Papiere eingefügt ist, das Vorwort eines fiktiven Herausgebers und dessen Anmerkungen sowie schließlich die Briefe Aurelies und der Äbtissin. All diese Texte sind, indem sie verschiedene Geschehnisse erklären und motivieren, eng aufeinander bezogen. Dadurch tragen sie dazu bei, die Komplexität des Erzählten zu steigern. Dies gilt vor allem für „Das Pergament des alten Malers“, dessen Text nicht im Ganzen wiedergegeben wurde, weil im Schlussteil „die halb erloschene Schrift des alten Malers so undeutlich [wird], daß weiter etwas zu entziffern, ganz unmöglich ist“ (EdT 315). Der Text bleibe – so Manfred Momberger – „nun seinerseits rückverwiesen auf die Papiere des Medardus, die er doch erklären soll“¹². Dem Leser wird außerdem nur eine Übersetzung des „Pergaments“ aus dem „alten Italienisch“ (EdT 293) präsentiert, ganz zu schweigen von der Tatsache, dass die Aufzeichnungen Medardus’ von dem fiktiven Herausgeber wegen der „sehr kleine[n], unleserliche[n] mönchische[n] Handschrift“ (EdT 8) ins Reine geschrieben wurden.

⁹ Vgl. Cornelia Steinwachs, „Die Liebeskonzeption in E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“, *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 8 (2000), 43–44.

¹⁰ Ebd., 39.

¹¹ Vgl. Paksy, „Verkettungen und Verzweigungen“, 48.

¹² Manfred Momberger, *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann* (München: Wilhelm Fink, 1986), 155.

Der Herausgeber bekam die Papiere Medardus' von Prior Leonardus, wobei in der Zwischenzeit – so Nicola Kaminski – auf der Ebene des Materiellen noch eine weitere Redaktion von unbekannter Hand stattgefunden habe: „Das Pergament des alten Malers“ bündelt nämlich das Manuskript des Mönchs und verleiht ihm eine erste Buchstruktur.¹³ In den anderen Texten, aus denen sich der Roman zusammensetzt, fehlt es ebenso an Eindeutigkeit, nämlich an jenen Stellen, in denen andere Figuren ihre Geschichten erzählen. So etwa in jener, in welcher der Leibarzt dem Mönch die Abenteuer von Franz (Medardus' Vater) am fürstlichen Hof schildert. Er beginnt mit den Worten: „Der vorige Leibarzt, der vor einigen Jahren starb und dessen Zögling in der Wissenschaft ich bin, vertraute mir jenen Vorgang in der fürstlichen Familie.“ (EdT 185) Medardus berichtet also in seiner Schrift über die Geschichte des Leibarztes, die wiederum einen Bericht über einen Bericht darstellt. Folglich ist der Kunstgriff der Vermittlung in den *Elixieren* äußerst vielschichtig. Damit zeigt Hoffmann, dass die Klarstellung in seinem Roman nicht hundertprozentig erfüllt werden kann. Diese Unsicherheit ist es, die ihm gestattet, dem Leser das Problem der Wirklichkeitswahrnehmung und des Wahnsinns vor Augen zu führen.

Einige Ungenauigkeiten und Unklarheiten werden jedoch erst bei einer aufmerksamen Lektüre sichtbar. Die offensichtlichste Unwahrscheinlichkeit stellt die historische Zuordnung der einzelnen Generationen des verfluchten Stammes dar. Francesko I. war ein Schüler Leonardo da Vincis, der 1519 starb. Aurelie berichtet in ihrem Brief von einem Buch, das sie gelesen hat – *The Monk*. Dieser Roman wurde 1796 im englischen Sprachraum herausgegeben und ein Jahr später ins Deutsche übersetzt. Außerdem steht im „Nachtrag des Paters Spiridon, Bibliothekar des Kapuzinerklosters zu B.“ das Datum 17** als das Todesjahr von Medardus. Dies verweist eindeutig darauf, dass dieser seine Abenteuer im ausgehenden 18. Jahrhundert erlebte. Medardus, Viktorin, Aurelie, Euphemie und Hermogen gehören jedoch erst zu der vierten Generation der Familie. So entsteht eine große Zeitspanne von beinahe 300 Jahren. Dies stellt das erste Argument dar, das die Glaubwürdigkeit der Erzählung von Medardus bezweifeln lässt.

Die größte Unwahrscheinlichkeit besteht jedoch in der Beziehung zwischen Medardus und Aurelie, die in dem Übergang von Gemälde zu Person ausgedrückt wurde. Aurelie und Medardus lieben sich nämlich durch Bilder: der Mönch identifiziert das Mädchen mit der heiligen Rosalia, und Aurelie verliebt sich in das Porträt des Vaters des Protagonisten. Die Szene, in der sie ihre Liebe dem Mönch beichtet, ist hier von zentraler Bedeutung. Aus Medardus' Perspektive sieht es folgendermaßen aus:

¹³ Vgl. Nicola Kaminski, *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik* (Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 2001), 325.

Das Morgenlicht brach in farbichten Strahlen durch die bunten Fenster der Klosterkirche; [...] ich erblickte ein großes, schlankes Frauenzimmer, auf fremdartige Weise gekleidet, einen Schleier über das Gesicht gehängt, die [...] sich mir nahte, um zu beichten. Sie bewegte sich mit unbeschreiblicher Anmut, sie kniete nieder, ein tiefer Seufzer entfloher ihrer Brust, ich fühlte ihren glühenden Atem, es war, als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach! [...] „Du selbst – du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe!“ – Wie im tötenden Krampf zuckten alle meine Nerven, ich war außer mir selbst, ein nie gekanntes Gefühl zerriß meine Brust, sie sehen, sie an mich drücken – vergehen vor Wonne und Qual, eine Minute dieser Seligkeit für ewige Marter der Hölle! (EdT 52, Herv. M. J.)

Medardus sieht also Aurelies Gesicht nicht. Als das Mädchen beschämt aus der Kirche flüchtet, bleibt der Mönch im Beichtstuhl sitzen und drückt „das Tuch fest vor die Augen“ (EdT 53). Es ist für ihn also unmöglich, die Person zu identifizieren, die ihm ihre Liebe erklärte. Medardus berichtet weiter: „Ich hatte das Gesicht der Unbekannten nicht gesehen, und doch lebte sie in meinem Innern und blickte mich an mit holdseligen dunkelblauen Augen, in denen Tränen perlten.“ (EdT 53, Herv. M. J.) Es sind aber nicht Aurelies Augen, sondern die der heiligen Rosalia:

Ein Altar in unserer Kirche war der heiligen Rosalia geweiht und ihr herrliches Bild in dem Moment gemalt, als sie den Märtyrertod erleidet. – Es war meine Geliebte, ich erkannte sie, ja sogar ihre Kleidung war dem seltsamen Anzug der Unbekannten völlig gleich. (EdT 53, Herv. M. J.)

Das Bild stimuliert also den Mönch so, dass er die Züge der Heiligen auf Aurelies Person überträgt, was auch die spätere Begegnung Medardus' mit dem Mädchen bestätigt: „Der schwermütige, kindlich fromme Blick des dunkelblauen Auges, die weichgeformten Lippen, der wie in betender Andacht sanft vorgebeugte Nacken, die hohe, schlanke Gestalt, nicht Aurelie, die heilige Rosalie selbst war es.“ (EdT 79) Dabei fällt auf, dass Medardus die Szene in der Kirche als „wundervoll“ (EdT 79) bezeichnet. Aurelie beschreibt die Begegnung im Beichtstuhl dagegen wie folgt:

Das Morgenlicht brach eben in farbigen Strahlen durch die bunten Fenster [...]. Unfern der Seitenpforte, wo ich hineingetreten, stand ein der heiligen Rosalia geweihter Altar, dort hielt ich ein kurzes Gebet und schritt dann auf den Beichtstuhl zu, in dem ich einen Mönch erblickte. Hilf, heiliger Himmel! – es war Medardus! [...] Ich beichtete ihm selbst meine sündliche Liebe zu dem Gottgeweihten [...]. „Du selbst, du selbst, Medardus, bist es, den ich so unaussprechlich liebe.“ (EdT 257–258)

An dieser Stelle taucht aber ein ernsthaftes Problem auf. Aus Medardus' Erzählung geht logisch hervor, dass Aurelie ihm ihre Liebe beichtete, noch bevor er seine Reise nach Rom unternommen hat, d.h. zu einer Zeit, in der er sich also noch im Kapuzinerkloster zu B. befindet.

Bei Aurelies Bericht handelt sich jedoch um die Kirche des Kapuzinerklosters in der Residenz ihres Vaters: „Am frühen Morgen des ändern Tages wollte ich, da wir uns eben in der Residenz befanden, in die dicht neben unserm Hause gelegene Klosterkirche gehen.“ (EdT 257, Herv. M. J.) Aurelie und Medardus können sich demzufolge damals nicht getroffen haben. Schließlich war der Mönch bei dem Erlebnis des Mädchens nicht anwesend und umgekehrt.

Ferner fällt auf, dass zwischen Aurelie und Medardus kaum Gespräche stattfinden. Die Liebe des Mönchs „zielt also nicht auf die Frau selbst, sondern auf das, was sie verkörpert [...]. [E]s sind allein seine Vorstellungen, Ideale, Phantasien, die er in ihr liebt.“¹⁴ Es ist das Gemälde, das dem Mönch „als Projektionsfläche seines Inneren“¹⁵ dient, er gesteht ja: „[...] doch lebte sie in meinem Innern“ (EdT 53, Herv. M. J.). Aurelie verwandelt sich in eine Materialisierung von Medardus' männlichen Phantasien und Sehnsüchten. Ihre Rolle beschränkt sich also darauf, was sie für den Protagonisten verkörpert: Sie wird nicht als Person, sondern als die Imagination einer Person geliebt. Ihr (oder Rosalias) Anblick verfolgt Medardus ständig, etwa beim Kartenspiel: „Wohl mag es lächerlich zu sagen sein, daß ich in diesem blassen leblosen Kartengesicht, Aureliens Züge zu entdecken glaubte.“ (EdT 167) Katerina Karakassi erklärt, die Bilder in den *Elixieren* scheinen „bloße Projektionsflächen zu sein, die zwar Begierde stimulieren, die Vergangenheit vielleicht reflektieren, aber dadurch die Realität umhüllen, um sie schwinden zu lassen“¹⁶. Man kann in dem Roman zwischen Bild, Trugbild und Kopie nicht unterscheiden, die zusätzlich das Innere der Figuren veräußerlichen. Es wird also der „Übertritt des Abbildes in den Raum literarischer Imagination“¹⁷ beschrieben. Zudem ist sich Medardus selbst häufig seiner eigenen Sinneseindrücke unsicher. Daher verwundert es nicht, dass die Beichtszene unheimliche Züge annimmt. Die Frage ist nun, „ob er Aurelien tatsächlich jemals gesehen hat, oder ob er stets das Bild der Rosalia-Venus, (oder ein drittes, eigenes) vor Augen hat“¹⁸. Diese Frage bleibt unbeantwortet, es sei denn, dass man annimmt, Medardus erlebte seine Abenteuer nicht wirklich.

Zu Beginn des zweiten Bandes schreibt Medardus nämlich von sich selbst als von einem „ergrauten“ (EdT 197) Mönch. Das bedeutet, dass er am Ende des Romans doch nicht stirbt und dass der „Nachtrag des Paters Spiridion“ mit der fiktiven Wirklichkeit wenig zu tun hat.

¹⁴ Steinwachs, „Die Liebeskonzeption in E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“, 48.

¹⁵ Ebd., 47.

¹⁶ Katerina Karakassi, „Die entsetzlichen Bildnisse. Anmerkungen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“, in: *Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*, hrsg. v. Peter Hanenberg et al. (Frankfurt a. M.: Lang, 2010), 282.

¹⁷ Detlef Kremer, Andreas B. Kilcher, *Romantik. Lehrbuch Germanistik* (Stuttgart: Metzler, 2015), 144.

¹⁸ Karakassi, „Die entsetzlichen Bildnisse“, 281.

Dies lässt – genau wie die obengenannten Unklarheiten – die Echtheit der Erzählung von Medardus anzweifeln. Das Schriftstück muss nicht unbedingt einen Rückblick auf sein Leben darstellen. Selbst der fiktive Herausgeber schreibt: „[...] wohl magst du [der Leser, M. J.] auch die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft“ (EdT 7–8); und später fügt er hinzu:

Nachdem ich die Papiere des Kapuziners Medardus recht emsig durchgelesen [habe], [...] war es mir auch, als könne das, was wir insgemein Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens sein, der sich durch unser Leben zieht [...]. (EdT 8, Herv. M. J.)

Die Abenteuer des Mönchs sind also vielmehr ein Produkt seiner Vorstellungskraft als ein Bericht seiner Erlebnisse. Er schreibt nämlich seine Phantasien in seiner Klosterzelle auf: „[...] stimme ein in den trostlosen Jammer des ergrauten Mönchs, der in finstrier Zelle der Sonnenzeit seiner Liebe gedenkend, das harte Lager mit blutigen Tränen netzt, dessen bange Todesseufzer in stiller Nacht durch die düstren Klostergänge hallen.“ (EdT 197–198)

Die *Elixire des Teufels* bestehen – wie bereits dargelegt – aus sechs verschiedenen Texten, und der Roman selbst lässt den Leser glauben, dass jeder dieser Texte einen anderen Autor hat. Wenn aber Medardus' Abenteuer mit der fiktiven Wirklichkeit nichts zu tun haben, dann bedeutet dies, dass das Spiel mit der Verwirrung der Identitäten von E.T.A. Hoffmann noch weiter getrieben wird. Schließlich fühlt sich Medardus schon beim Schreiben in die Rollen des Paters Spiridion, des alten Malers, Aurelies, der Äbtissin und schließlich des fiktiven Herausgebers ein. So entsteht die Frage, warum Hoffmann das Motiv des Wahnsinns in seinem Roman auf eine solche Art und Weise bearbeitete.

Wolfgang Nehring vertritt die Auffassung, dass der Autor einen Mönch als Hauptfigur wählte, weil es den Helden seiner Dichtungen immer wieder darum gehe, das Vordergründige und Nächstliegende zu transzendieren, um die jenseits des Alltäglichen liegende Sphäre aufzuschließen. Dies können sie aber am besten als Liebende, Künstler oder – wie hier – als heilige Personen tun.¹⁹ Medardus legt seinen Lebensweg dergestalt dar, dass er an die Viten vieler „Narren Gottes“²⁰ erinnert: zunächst geht er den Weg der Sünde, dann bekehrt er sich und schließlich wird er erlöst. Er überträgt dieses Muster auf seine Abenteuer und schreibt seine eigene „Vita Sancti Medardi“. Warum? Die Lebensgeschichten der Heiligen stellen für die Gläubigen ein Vorbild und eine Inspiration dar und sind ihnen bei ihrem Streben nach

¹⁹ Vgl. Wolfgang Nehring, *Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997), 174.

²⁰ Vgl. Walter Nigg, *Große Heilige* (Zürich: Artemis, 1966), 16–19.

Gottesnähe und Vollkommenheit behilflich. Die Heiligkeit existiert jedoch nicht nur deswegen, weil man sie blind nachahmt, sondern sie ist eine Informationsquelle sowohl über Gott und die geistliche Welt als auch über den Menschen selbst. Gewissermaßen erfüllen diese Legenden und Erzählungen eine didaktische Funktion in der christlichen Gesellschaft. Da in der Romantik die Welt vor allem intuitiv wahrgenommen, während der Intellekt gleichzeitig verachtet wurde, wird diese Literaturepoche als eine Zeit der Dunkelheit, Irrationalität und des Unwissens angesehen.²¹ In Wahrheit entzieht sich jedoch die Romantik der traditionellen Unterscheidung zwischen ‚Verstand‘ und ‚Nicht-Verstand‘ und entwirft damit neue Erkenntnismöglichkeiten, was Hoffmann in seinen *Elixieren des Teufels* beweist. Medardus ist in seiner Klosterzelle nicht nur von der säkularen, körperlichen Welt entfremdet, sondern er befindet sich in einem Schwebezustand zwischen Diesseits und Jenseits. Da er von vielen überwältigenden Reizen abgeschnitten ist, nimmt er eine transzendente, beinahe göttliche, mystische Perspektive an. Der Verstand und rationale Denkprozesse werden damit entwertet und die höhere, ‚nicht menschliche‘ Weisheit gewinnt dadurch an Bedeutung. Medardus möchte also mit seiner Lebensgeschichte sein Wissen – nicht nur über theologische Fragen – vermitteln.

Es gibt aber zwei wichtige Unterschiede zwischen Medardus und den „Narren Gottes“. Während die Heiligen sich Gott anvertrauen und in Jesus ihren Erlöser erkennen, sieht Medardus die Rettung in seiner Geliebten, in seiner Liebe zu ihr und in der Verbindung mit ihr nach dem Tod. Die ideale, platonische, seelische Liebe, die die Romantiker zu schätzen wussten, nimmt in den *Elixieren* religiöse Ausmaße an. Die Liebe zu Gott kann hier also durch die Liebe zur Frau ersetzt werden. Und dies wiederum klingt wie Blasphemie. Da sich aber der erlebende Medardus nie mit Aurelie trifft, wird die Frage aufgeworfen, ob eine solche reine Liebe überhaupt möglich ist. Der zweite Unterschied besteht in der Handlungsweise, denn zum Wesen eines Heiligen gehört die Selbstentfaltung und Überwindung seiner menschlichen Schwächen. Und Medardus' Aufgabe ist es, die ‚Schuld‘ des Stammvaters gutzumachen, aber – wie Gerhard R. Kaiser zurecht konstatiert – „darin eine christliche Umdeutung bzw. Akzentuierung sehen zu wollen, wäre freilich verfehlt“²². Die Sünden Franceskos I.

²¹ Die Romantiker neigten zum Geheimnisvollen und Unerklärbaren, was dazu führte, dass diese Epoche zu einer „Theorie der Imagination und Phantastik durch eine Abgrenzung von den aufklärerischen Konzepten der Naturnachahmung und moralischer Ausbildung des Menschen“ (Kremer, Kilcher, *Romantik*, 44) wurde. Selbst der Begriff „Romantik“ (vom Terminus „Roman“ und „Romanze“ abgeleitet) bedeutet „das Wunderbare, Exotische, Abenteuerliche, Sinnliche, Schaurige, die Abwendung von der modernen Zivilisation und die Hinwendung zur inneren und äußeren Natur des Menschen“ (*Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. v. Wolfgang Beutin et al. (Stuttgart, Weimar: Metzler 2013), 205.

²² Gerhard R. Kaiser, *E.T.A. Hoffmann* (Stuttgart: Metzler, 1988), 45.

und seiner Nachkommen werden nämlich dadurch ungeschehen gemacht und neutralisiert, dass Medardus den ganzen Stamm endgültig vernichtet. Davon ist auch die Rede in jener Szene, wo Francesco zu Gott um Vergebung betet:

„Herr, vergib dem Menschen, der in seiner Schwachheit und Ohnmacht nicht zu widerstehen vermochte den Lockungen des Satans.“ Da zuckten Blitze durch den Rosenschimmer, und ein dumpfer Donner ging dröhnend durch das Gewölbe des Himmels: „Welcher sündige Mensch hat gleich diesem gefrevelt! Nicht Gnade, nicht Ruhe im Grabe soll er finden, solange der Stamm, den sein Verbrechen erzeugte, fortwuchert in freveliger Sünde!“ (EdT 304)

Ziel dieses Geschlechts ist also sein eigenes Ende, was bedeutet, dass die *Elixire* eher als eine Ausrottungs- und nicht als eine Heilsgeschichte zu deuten sind. Der Gott in Hoffmanns Roman zeigt statt Barmherzigkeit nur Wut und Rache. Der Erlösungsmythos der *Elixire* ist mit dem christlichen nicht zu vereinbaren. Dies verweist auf die Abwendung Gottes vom Menschen und die Glaubenskrise in der Zeit der Moderne, d. h. in der Zeit des Skeptizismus und der Säkularisierung. Medardus beschreibt sogar eine Szene, in der die Religion ausschließlich als Selbsttäuschung und Illusion dargestellt wird:

Aus dem fernen Gebüsch ragte schon das hohe Kreuz hervor [...]. Das Kreuz schien mir nun das Ziel zu sein, wo ich hinwallen müsse, um, in den Staub niedergeworfen, zu bereuen und zu büßen den Frevel sündhafter Träume, die mir der Satan vorgegaukelt; und ich schritt fort mit gefalteten emporgehobenen Händen, den Blick nach dem Kreuz gerichtet. [...] Ich trat hinein in das Gebüsch und wurde nun gewahr, daß ich wunderlicherweise einen dünnen grauen Stamm für ein Kruzifix gehalten. (EdT 236–237)

Der schreibende Medardus repräsentiert eine dogmatische, beinahe konservative Haltung bzw. muss diese wegen seiner Zugehörigkeit zum Klerus repräsentieren. Aber das Aufschreiben seiner inneren Bilder lässt ihn fragen, negieren und zweifeln. Und er tut dies mithilfe des erlebenden Medardus und anderer erzählerischer Instanzen. Wenn aber die bisherigen kognitiven Mittel fehlschlagen, so stellt die Geisteskrankheit die einzige Erkenntnismöglichkeit in Medardus' Leben dar, was mit Alina Kowalczykows Diagnose der Funktion des Wahnsinns in der Romantik korrespondiert:

Die Grundursache pathogenetischer Zustände stellt [...] die Angst dar; ein Mensch, der mit der ihn umgebenden Realität nicht zurechtkommen kann, flüchtet aus Furcht in die Krankheit. Die romantischen Wahnsinnigen [...] wurden dagegen von der Welt nicht vom Angstgefühl isoliert, sondern von der Annahme des Autors, dass der Mensch sich in gewissen psychischen oder sozialen Situationen in der Einsamkeit versteckt, den Kontakt zu anderen verliert. Geisteskranke wenden sich von der realen Welt ab und entwerfen ihre eigene, von der Realität isolierte Erlebniswelt. Sie schaffen

für sich selbst einen Käfig, der sie dicht vor äußeren Gefahren schützt. Romantische Wahnsinnige flüchteten ebenso vor der Welt, aber um die ideale Welt zu finden, in der die verlorenen Bindungen auf der Ebene der im Alltag abwesenden Vollkommenheit wieder aufgebaut wären. [...] Romantische Geisteskranke flüchten vor der Welt, um sich ‚der Welt‘ zuzuwenden, jedoch einer anderen als die existierende.²³

Wenn Medardus nach einer anderen, besseren Wirklichkeit strebt, dann bedeutet dies, dass jene, in der er tatsächlich lebt, seinen Anforderungen nicht entspricht und etliche Mängel besitzt. Eben hier steckt der Kern der Geisteskrankheit Medardus' sowie ihrer Funktion in den *Elixieren*, was insbesondere im Vergleich mit der Biographie des Autors deutlich wird. Hoffmann thematisiert in seinem Roman Probleme, mit denen er sich in seinem Alltag herumschlug. Er war ganz ähnlich wie Medardus zwischen zwei Welten zerrissen. Im Anschluss an Wittkop-Ménardeau schreibt Birte Grages: „Zum einen ist er der pflichtbewusste preussische Beamte, der die Juristenkarriere einschlägt [...]. Zum anderen verbirgt sich in Hoffmann ein vielseitiger Künstler [...].“²⁴ Hoffmanns dualistische Existenz belegen auch seine eigenen Tagebucheinträge: „[...] ich denke mir mein Ich durch ein VervielfältigungsGlas – alle Gestalten, die sich um mich herum bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr tun und lassen.“²⁵ Die Duplizität seines Daseins und sein innerer Konflikt zwischen Wirklichkeit und Traumrealität spiegelt sich also in der Gestalt Medardus' wieder.

In den *Elixieren des Teufels* wird die Flucht des Mönchs in seine ideale Welt beschrieben bzw. der Versuch einer solchen Flucht. Um dies zu erreichen, tut der schreibende Medardus eben das, was Euphémie im Gespräch mit ihrem Liebhaber, d. h. Medardus in Viktorins Verkleidung postulierte:

Es ist das eigne wunderbare Heraustreten aus sich selbst, das die Anschauung des eignen Ichs vom ändern Standpunkte gestattet [...]. Gibt es etwas Höheres, als das Leben im Leben zu beherrschen, alle seine Erscheinungen, seine reichen Genüsse wie im mächtigen Zauber zu bannen, nach der Willkür, die dem Herrscher verstatet? (EdT 84–85, Herv. M. J.)

Das Ziel ist es also, ein einheitliches Subjekt zu sein, das über sich selbst absolute Macht besitzt und folglich über sich selbst zu entscheiden imstande ist. Die Idee der menschlichen Autonomie stellt sich jedoch alsbald, wie u. a. Christof Foderer anmerkt, als Illusion heraus:

²³ Alina Kowalczykowska, *Romantyczni szaleńcy* (Warszawa: PWN, 1977), 197. Übersetzt von mir, M. J.

²⁴ Birte Grages, *Die Maske des Mönchs. Konfigurationen des Theatralen und Religiösen in E.T.A. Hoffmanns „Elixieren des Teufels“* (Wien, Zürich: LIT, 2017), 134.

²⁵ Hoffmanns Tagebucheintrag vom 06.11.1809. Zit. nach: ebd., 134.

Im gleichen Moment, wo sie [Euphémie, M. J.] ihre Machtphantasien entwickelt vom eigenen Übermenschentum und vom freien Gebieten des souveränen Geistes über die übrigen Menschen, die ihr dienstbare „Maschinen“ seien, ist sie ironischerweise bloßes Sexualobjekt für Medardus und durchschaut nicht einmal, mit wem sie im Bett liegt. Das Ideal des absolut souveränen Menschen ist in einer Figur verkörpert, die Züge einer Karikatur trägt.²⁶

Dabei kehrt das Doppelgängermotiv erneut in den Mittelpunkt zurück, mithilfe dessen Hoffmann den narzisstischen Glauben an die Besonderheit des Ichs kritisiert hat. Medardus ist nicht nur der Wirkung einer erbarmungslosen, höheren Macht ausgesetzt, sondern er ist „auch sich selbst gegenüber ohnmächtig“²⁷. Die Persönlichkeit des Protagonisten wird durch sein Rollenspiel²⁸ total desintegriert, aber gleichzeitig zeugt dies von der „inneren Unbefestigkeit seiner Identität“²⁹. Es zeigt sich also, dass Medardus' Wunsch nach einem Kohärenzgefühl niemals erfüllt werden kann, nicht einmal in seiner inneren, sich um ein Ideal bemühenden Welt. Sein erzählendes Ich verbleibt in derselben Spaltung, wie sein erlebendes Ich.

In diesem Zusammenhang stellt die Geisteskrankheit des Medardus' vor allem eine Polemik Hoffmanns gegen „optimistische Entwürfe einer aufgeklärten Ordnung autonomer Subjekte“³⁰ dar. Dementsprechend ist das Doppelgängermotiv in den *Elixieren* als „Gegenmotiv zur Vorstellung vom Subjekt als Einheitsprinzip des Seienden und zum humanistischen Glauben an den ‚ganzheitlichen‘ Menschen“³¹ zu verstehen. Die Erscheinung des unheimlichen Doppelgängers, d. h. Viktorins, soll im Roman auf die Existenz einer ‚dunklen‘, atavistischen Sphäre der Triebe verweisen und der Konflikt des Bewussten mit dem Unbewussten macht darauf aufmerksam, dass die „Harmonisierung von Geist und niederer Natur“³² unmöglich ist. Der Wahnsinn ist jedoch nicht als Konsequenz der menschlichen Beschränktheit zu deuten, sondern als Ergebnis jenes Einflusses, den die Gesellschaft auf das Individuum hat. Diese strebt nämlich nach einem harmonischen Ausgleich, wie ihn – so Forderer – die Klassik anvisierte. Im bürgerlichen Subjekt habe sich dieses innere Gleichgewicht aber nur

²⁶ Christof Forderer, *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800* (Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999), 63.

²⁷ Ebd., 54.

²⁸ Medardus spielt zunächst die Rolle eines ausgezeichneten Predigers und hält sich sogar für den zweiten heiligen Antonius, doch dann gibt er sich als Viktorin aus, um am Ende die Maske eines Polen anzuziehen und damit der Verurteilung zu entkommen.

²⁹ Forderer, *Ich-Eklipsen*, 56.

³⁰ Ebd., 60.

³¹ Ebd., 53.

³² Altrud Dumont, „Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. Hoffmanns ‚Elixier des Teufels‘“, *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1991): 39.

schwer realisieren lassen.³³ Es verwundert daher nicht, dass diese Spannung Beunruhigung, ja sogar Angst im Menschen evozierte. Hoffmann klagt also mithilfe der Geisteskrankheit von Medardus jene Gesellschaft um 1800 an, die das Individuum unter Druck setzte, indem sie einen Ausgleich von ihm verlangte, selbst aber alles andere als harmonisch war. Die damaligen sozialökonomischen Umstände, politische Unsicherheit und die Entfremdung des Menschen von Gott und der Natur legen in beredter Weise Zeugnis davon ab. Unübersehbar ist also die Übertragung der Schuld vom leidenden und unglücklichen Individuum auf die gleichgültige, erbarmungslose Welt, in der dieses lebt und handelt.

Was die meisten Kritiker Hoffmanns ablehnten³⁴ – d. h. das Phantastische und Schaurige in den *Elixieren* – betrachtet Forderer als einen Teil des Bildungsprozesses Medardus'. Dieser Prozess beruhe auf dem Erschrecken des Protagonisten vor der ‚fremden Macht‘, die den Menschen als ‚willenloses Werkzeug‘ benutzt. Und Ziel dieses Erschreckens bestehe darin, den Aufklärungsglauben, der Mensch sei souveräner Meister seines Schicksals, zu korrigieren.³⁵ Hoffmann bietet verschiedene Lösungsmöglichkeiten und Rettungsszenarien an, so etwa die Erlösung Medardus' mithilfe der heiligen Geliebten oder die Buße. Man kann jedoch daran nur dann glauben, wenn man keine Distanz zu dem Erzählten hat. Von fern betrachtet, versteht man, dass es eine Täuschung ist und dass Hoffmann dem Leser Hoffnung darauf gibt, was sich nie erfüllen lässt – es ist eben das, was man unter dem Begriff ‚romantische Ironie‘ versteht. *Die Elixiere des Teufels* dokumentieren hiermit „das Scheitern des Versuches, sich zur friedlichen Ganzheit mit sich zusammenzuschließen“³⁶, wobei es nicht nur um den erlebenden Medardus geht. Die Situation des schreibenden Medardus' widerspreche ebenfalls der idealistischen Überzeugung von der Läuterung des Menschen durch die Dichtung – das Schreiben führe nicht zur Harmonisierung des Ich, sondern nur zur erneuten Zerrissenheit.³⁷ Der Mönch entwirft seine eigene innerliche Erlebniswelt, deren einziges Bindemittel seine Geisteskrankheit darstellt. Dieses Paradox kann also nichts anderes als nur Angst und Entsetzen hervorrufen.

Die Elixiere des Teufels stellen einen ironischen, skeptischen und eher pessimistischen Bericht von der Fragwürdigkeit des Menschen als eines einheitlichen Subjekts, seiner Autonomie und der damit verbundenen Unsicherheit dar. Das soll auch das Wahnsinnsmotiv

³³ Vgl. Forderer, *Ich-Eklipsen*, 55.

³⁴ Goethe bezeichnete das Romantische als „krankhaft“. Vgl. Gerald Bar, *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm* (Amsterdam, New York: Rodopi, 2005), 34–36.

³⁵ Vgl. Forderer, *Ich-Eklipsen*, 62.

³⁶ Ebd., 75.

³⁷ Vgl. ebd., 76.

zum Ausdruck bringen. Eine treffende Erkenntnis, die bereits Heinrich Heine in Bezug auf die ganze Prosa Hoffmanns formulierte:

Hoffmann [...] sah überall nur Gespenster [...]; er war ein Zauberer, der Menschen in Bestien verwandelte, und diese sogar in königlich preußische Hofräte, [...] aber das Leben selbst stieß ihn von sich als einen trüben Spuk. Das fühlte er; er fühlte, daß er selbst ein Gespenst geworden; die ganze Natur war ihm jetzt ein mißgeschliffener Spiegel, worin er, tausendfältig verzerrt, nur seine eigene Totenlarve erblickte; und seine Werke sind nichts als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden.³⁸

LITERATUR

- Bar, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005.
- Beutin, Wolfgang, Matthias Beilein, Klaus Ehlert, Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz, Volker Meid, Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers, Ralf Schnell, Peter Stein, Inge Stephan. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013.
- Bölts, Stephanie. *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2016.
- Dumont, Altrud. „Die Einflüsse von Identitätsphilosophie und Erfahrungsseelenkunde auf E.T.A. Hoffmanns ‚Elixiere des Teufels‘“. *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1991): 37–48.
- Dylewska, Agnieszka. „Phänomene der Spaltung und Duplizierung in Hoffmanns Werk als Figuren der Begrenzung, Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung“. *Kwartalnik Neofilologiczny* 4 (2014): 647–662.
- Forderer, Christof. *Ich-Eklipsen. Doppelgänger in der Literatur seit 1800*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.
- Grages, Birte. *Die Maske des Mönchs. Konfigurationen des Theatralen und Religiösen in E.T.A. Hoffmanns ‚Elixieren des Teufels‘*. Wien, Zürich: LIT, 2017.
- Hoffmann, E.T.A. *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier. Mit einem Nachwort von Gerhard Hay*. München: DTV, 1997.
- Kaiser, Gerhard R. *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Kaminski, Nicola. *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 2001.
- Karakassi, Katerina. „Die entsetzlichen Bildnisse. Anmerkungen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“. In: *Kulturbau. Aufräumen, Ausräumen, Einräumen*, hrsg. v. Peter Hanenberg, Isabel Capelo Gil, Filomena Viana Guarda, Fernando Clara, 275–286. Frankfurt a. M.: Lang, 2010.

³⁸ Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, zit. nach: Agnieszka Dylewska, „Phänomene der Spaltung und Duplizierung in Hoffmanns Werk als Figuren der Begrenzung, Grenzerfahrung und Grenzüberschreitung“, *Kwartalnik Neofilologiczny* 4 (2014): 649.

- Kowalczykowa, Alina. *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa: PWN, 1977.
- Kremer, Detlef, Andreas B. Kilcher. *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart: Metzler, 2015.
- Kremer, Detlef. *E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Momberger, Manfred. *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München: Wilhelm Fink, 1986.
- Nehring, Wolfgang. „Gothic Novel und Schauerroman. Tradition und Innovation in Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1 (1993): 36–47.
- Nehring, Wolfgang. *Spätromantiker. Eichendorff und E.T.A. Hoffmann*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- Nigg, Walter. *Große Heilige*. Zürich: Artemis, 1966.
- Paksy, Tünde. „Verkettungen und Verzweigungen. Über das Doppelgängermotiv in E.T.A. Hoffmanns Roman ‚Die Elixiere des Teufels‘“. *Germanistische Studien* 10 (2016): 45–53.
- Safranski, Rüdiger. *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*. München, Wien: Hanser, 1984.
- Steinwachs, Cornelia. „Die Liebeskonzeption in E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘“. *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 8 (2000): 37–55.

Magda JAGLEWICZ, M. A., studierte Germanistik an der Katholischen Universität Johannes Paul II. in Lublin, seit 2022 Doktorandin im Fachbereich der deutschsprachigen Literaturwissenschaft.

Kontakt: magda.jaglewicz[at]kul.pl

ZITIERNACHWEIS:

Jaglewicz, Magda. „Die imaginierten Abenteuer eines Mönchs. E.T.A. Hoffmanns ‚Die Elixiere des Teufels‘ als Ausdruck romantischer Unsicherheit“. *Colloquia Germanica Stetinensia* 32 (2023): 25–40. DOI: <https://doi.org/10.18276/cgs.2023.32-02>.