

DAS DISPARATE ALS FORM

HOFFMANNS *DIE ELIXIERE DES
TEUFELS* ALS (ANTI-)
GESCHICHTSPHILOSOPHISCHES
EXPERIMENT

ars adeo latet arte sua¹

1. Strukturwert der Latenz

*E*s mag auf den ersten Blick verwundern, dass ich bei dem Thema »Inszenierungen der Historie« den 'Phantasten' Hoffmann behandeln möchte, bei dem meistens – im Rahmen von »wuchernden Übertragungsakten« und einer »Logik der multiplen Vermischung und Verwechslung«² – statt des (offensichtlichen) Verweises auf realhistorische Ereignisse eher ein Verblässen der Verweise und ein Entreferentialisieren zu beobachten sind. Im Kontext der Grundunterscheidung Kunst/Leben steht hier die Etablierung imaginärer ästhetisch-literarischer Eigenwelten im Mittelpunkt, die im Grunde paradigmatisch einer »Vereinnahmung durch eine sozialgeschichtliche [und eine historiographische;

¹ Ovid 1996, X.253.

² Schneider 2011, S. 116.

Mario GRIZELJ
(Universität München)

Zusammenfassung

E. T. A. Hoffmanns Roman *Die Elixiere des Teufels* setzt sich explizit mit aufklärerischen und frühromantischen geschichtsphilosophischen Modellen auseinander. Indem drei geschichtsphilosophische Ordnungsfiguren (Wiederholung, Genealogie, christliche Heilsgeschichte) überlagert und die Unterscheidungen *histoire/discours* sowie *story/history* problematisiert werden, wird in Form einer Ästhetik des Disparaten die Organisierbarkeit und Modellierbarkeit von Geschichte hinterfragt. Hoffmann bietet uns keine alternative Geschichte, sondern eine Alternative zu Geschichte und Geschichtsphilosophie und fragt schließlich, wie viel Kontingenz, Unstimmigkeit und Disparatheit die Literatur um 1800 vertragen und vermitteln kann, ohne sich als Medium aufzulösen.

MG] Lektüre nicht dienstbar« sind.³ Und in der Tat sind die Referenzen auf historische Begebenheiten in den *Elixieren des Teufels* höchst ambivalent. Es gibt zwar Bezüge zu Leonardo da Vinci und seine Zeit oder zum Maler Johann Heinrich Schönfeld (Belcampo), allerdings 'stimmt' die Zeitrechnung des Romans mit 'realer' Geschichtszeit nicht überein, dann beispielsweise, wenn für fünf Generationen unmöglicherweise 300 Jahre veranschlagt werden. Sowohl die *Elixiere* als auch viele andere (phantastische) Texte Hoffmanns entwerfen eigenlogische Welten, die, wenn überhaupt, nur gebrochen oder satirisch auf die Geschichte verweisen. Die zeitlich gekrümmte und verzerrte Genealogie der Familie des Protagonisten Medardus in den *Elixieren* »füg[t] sich also nicht – sozusagen mimetisch – in die Historie ein, sondern beweg[t] sich in ihr nach eigenen Gesetzen.«⁴ Ebenso wenig findet sich bei Hoffmann weder theoretisch noch literarisch offenkundig das um 1800 kursierende triadische Geschichtsmodell (1. Goldenes Zeitalter: Antike (bspw. Schiller, F. Schlegel, Schelling) oder Mittelalter (bspw. Tieck, Novalis, Brentano) – 2. Krise in der Gegenwart – 3. neues zukünftiges Goldenes Zeitalter).⁵ Auch gehört es zum Tenor der Hoffmann-Forschung, diese beiden Nullstellen (Geschichte und Geschichtsphilosophie) zum einen *ex negativo* mit der hoffmannschen Dekonstruktion bzw. Kritik des aufklärerischen Fortschrittmodells zu füllen. Hoffmanns Texte zeigen die Grenzen und Aporien dieses Modells auf, liefern als (hoch- und spät-) »romantische Poetik der Imagination und Metamorphose.«⁶ eben nicht Geschichte, sondern zeigen die Unmöglichkeit von Geschichte und die Brüchigkeit von linear-aufklärerischen Geschichtsmodellen auf. Zum anderen sind Hoffmanns Texte als hoch- und spätrromantische Texte explizit kritische Auseinandersetzungen mit der Frühromantik und ihrer Geschichtsphilosophie. Für Hoffmann ist es nicht (so sehr) relevant, was als erstes Goldenes Zeitalter markiert wird (Antike oder Mittelalter), vielmehr sind sowohl die Form des geschichtsphilosophischen Modells, seine Dreigliedrigkeit, als auch seine Modellhaftigkeit problematisch. Die Ambivalenz und Brüchigkeit der *Form der Form* der aufklärerischen und frühromantischen Geschichtsphilosophie kommt *ex negativo*, aber nichtsdestoweniger ausdrücklich, durch Hoffmanns ahistorische Texte in den

³ Strobel 2005, S. 33 (Strobel bezieht sich hier konkret auf *Die Elixiere des Teufels*; vgl. zu Strobels Deutung Lemmler 2011, S. 271f., Anm. 485).

⁴ Lemmler 2011, S. 237. Zur 'Eigenzeit' des Romans siehe vor allem Strobel 2005, u.a. S. 33.

⁵ Siehe hierzu besonders prägnant Schillers *Ästhetische Briefe* (1795) und Novalis' Schrift *Die Christenheit oder Europa* (1799/1802). Zur »[r]omantischen Philosophie der Geschichte« siehe u.a. Kremer 2007, S. 74–80 und v.a. Schwering 1994.

⁶ Kremer 2012, S. 159.

Blick.⁷ Hoffmann referiert zwar auf geschichtsphilosophische Modelle, wie beispielsweise auf das von Schelling;⁸ während jedoch die geschichtsphilosophischen Modelle beispielsweise bei Novalis und Eichendorff »unironisch« und mit »existenzielle[m] Ernst« daherkommen, werden sie bei Hoffmann »Figuren in einem ästhetischen Spiel« und »Spielsteine in einem phantastischen Verwirrspiel«.⁹ Grundsätzlich wird auch der folgende Beitrag in diese Richtung argumentieren, diese Argumentation jedoch differenzieren und vor allem zeigen, dass in den *Elixieren* nicht einfach *ex negativo* Geschichte und Geschichtsphilosophie verhandelt werden, sondern dass erstens konkret drei konkurrierende geschichtsphilosophische Ordnungsfiguren überlagert werden (Wiederholung (i), Genealogie (ii), christliche Heilsgeschichte (iii)) und dass zweitens, damit eng korreliert, die narratologisch und geschichtsphilosophisch wichtigen Unterscheidungen *histoire* und *discours* sowie *story* und *history* problematisiert werden; womit Geschichtsphilosophie sehr wohl eine wichtige Rolle bei Hoffmann, konkret in den *Elixieren des Teufels* spielt. Dabei, so die Ausgangsthese, gilt es nicht, ein bisher der Forschung verborgen gebliebenes geschichtsphilosophisches Modell bei Hoffmann zu bergen, welches er den bestehenden aufklärerischen oder frühromantischen entgegensetze, denn dieses gibt es in der Tat nicht; vielmehr wird davon ausgegangen, dass Hoffmann (und dies exemplarisch in den *Elixieren des Teufels*) kein neues Modell baut, sondern in seiner Ästhetik des Disparaten, der Ambivalenz und Polyvalenz *die Organisierbarkeit und Modellierbarkeit von Geschichte hinterfragt*. Hoffmann bietet uns keine alternative Geschichte, sondern eine *Alternative zu Geschichte und Geschichtsphilosophie*. Es wird hierbei davon ausgegangen, dass die Geschichtsphilosophie in den *Elixieren des Teufels* als offensichtlich Nichtoffensichtliches eine 'Latenz' markiert, die für den Roman strukturbildend ist. Die Geschichtsphilosophie ist hierbei nicht einfach abwesend (so hätte sie keine Wirkung und so wäre sie in der Tat für Hoffmanns Poetik irrelevant), vielmehr markiert sie als Latenz eine »Wirksamkeit aus dem Verborgenen« heraus. Sie ist nicht als eine »einfache Abwesenheit«, sondern als eine »tragende«, »hoch wirksame[]« zu beobachten.¹⁰

⁷ Ausnahmen gibt es freilich, so wenn Hoffmann beispielsweise in seiner Erzählung *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* (1818) ein idealisiertes Mittelalter vorstellt.

⁸ Laut Kremer 2007, S. 77.

⁹ Alle Zitate: ebd.

¹⁰ Diekmann/Khurana 2007, S. 9 u. 12. Die beiden Autoren beziehen sich hier auf Luhmann/Fuchs 1989, S. 216 und verweisen auf das – auch für meinen Beitrag wichtige – luhmannsche Konzept, dass bei Latenz nicht von »relative[r] Strukturlosigkeit und Entropie«, sondern von »entzogene[r], unzugänglich gehaltene[r] Struktur« auszugehen ist (ebd., S. 13, Anm. 15). – Die Figur der 'Latenz' – dies zeigt der Band *Latenz* von Diekmann und Khurana eindringlich – ist weder eine Erfindung der Moderne noch einer bestimmten Disziplin und

Das Erkenntnisziel des Beitrags ist also, die Strukturierungsrelevanz der Geschichtsphilosophie als wirksam Verborgenen in Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* herauszuarbeiten und dabei einerseits an die etablierten Forschungen zu den offensichtlichen, nicht verborgenen Konstellationen in Hoffmanns Text anzuschließen¹¹ und andererseits dem bisher Nichtbeobachteten als offensichtlich Nichtoffensichtlichem einen forschungsrelevanten Stellenwert zuzuschreiben.

2. Einheit (in) der Differenz

Die Forschung hat Hoffmann selten explizit im Kontext von Geschichte und Geschichtsphilosophie gedeutet.¹² Allerdings gibt es zwei markante Vorschläge, die dann doch Hoffmann ausdrücklich ins Spiel bringen.

1. Gerhard Neumann betitelt einen von ihm herausgegeben Sammelband mit *'Hoffmanneske Geschichte'*. Er referiert hier auf ein Bild des Malers Paul Klee und stellt folgende These auf: Hoffmanns

Erzählungen bieten [...] einerseits nicht weniger als das umfassende Geschichtsbild einer ganzen europäischen Epoche, ihrer historischen Strukturen und Dispositive, und andererseits, diesem Bild entsprechend, ein Narrativ, also eine Art Erzähl-Modell und Erzähl-Repertoire dessen, was die mannigfaltige Diskurswelt und deren komplexes und undurchsichtiges

damit schon gar nicht eine Erfindung/Entdeckung Freuds und seiner Psychoanalyse, sondern in vielfältigen Formen schon seit der Antike zu finden (s. dort S. 9–13). Wenn im folgenden Beitrag von Latenz die Rede ist, dann explizit nicht im psychoanalytischen Sinne, sondern in einem strikt formalsyntaktisch operativen Sinne, der grundsätzlich die Wirksamkeit des Verborgenen erfasst. Die Geschichtsphilosophie ist kein 'latenter Inhalt' der hoffmannschen Texte (das wäre eine psychoanalytische Lesart), vielmehr markiert sie im Hinblick auf die Form der fiktionalen Welten Hoffmanns ein *operatives Strukturierungsprinzip*. Die verwirrend phantastisch-anamorphotischen Welten Hoffmanns sind Epiphänomene latent bleibender zeitgenössischer geschichtsphilosophischer Modelle, die aber gerade aus ihrer Latenz heraus ihren Strukturierungswert erhalten. Solchermaßen fokussiert der Beitrag sowohl »latente Funktionen« (u.a. konkrete Erzählmodelle zu subvertieren oder zu sichern; Identitäten oder konkrete Zeitmodelle (bspw. Linearität) zu de/konstruieren), als auch die »Funktion von Latenz« (aus dem Verborgenen heraus strukturieren bzw. subvertieren zu können; als Negatives oder Nichtoffensichtliches Erzählwelten organisieren zu können; Schutz, Bedrohung, Zerstörung durch Latenz) (vgl. zu dieser Unterscheidung Luhmann/Fuchs 1989, S. 182f.). Das Latente besitzt jedoch keinen ontologischen Status, es ist nicht hinter den offensichtlichen Dingen verborgen, vielmehr ist das Latente in seiner Negativität »nur als Positivität eines Beobachters zu fassen« (ebd., S. 179).

¹¹ Zu diesen offensichtlichen Konstellationen gehören 'Poetologie' (s. bspw. Liebrand 1996; Kremer 1999, 2007, 2012; Steinecke 2004, 2007), 'Medientheorie' und 'Semiotik' (Kaminski 2001) und 'Psychologie/Psychoanalyse' (hier sind die Titel Legion).

¹² Und folgerichtig ist unter der Rubrik: »Historischer Roman der Spätromantik« von Hoffmanns Texten nicht die Rede (Kremer 2007, S. 150–156).

Spiel in diesem 'entzweiten Jahrhundert', wie Hegel es einmal nannte, so nachhaltig prägt. [...] Hoffmanns 'Erzählungen' sind historische Verstehensfiguren und diagnostische Erzählexperimente zugleich.¹³

Als solche, so Neumann weiter, gelingt es Hoffmanns Erzählungen, »Lineamente [...] und Ornamente [...] historischer Massen« herauszuheben, »die sich als Dispositive einer kulturellen Welt der 'Unübersichtlichkeit' erkennen lassen und ihrerseits wieder als Leseanweisungen für 'Geschichte(n)', für *histoire* und *narration* in ihrer Überblendung, zu fungieren vermögen.« Hoffmanns Texte können diese Funktion insbesondere dort erfüllen, wo sie Figuren entwickeln, die die »Unterscheidung zwischen 'Geschichte' und 'Geschichten' kaum noch zulassen« und damit ganz modern die »Wirklichkeit« als eine »Textur« ausstellen.¹⁴ Auch wenn Neumanns Thesen sehr abstrakt bleiben, wird an ihnen sichtbar, dass das hoffmannsche Erzählen durchaus in einem geschichtsphilosophischen Rahmen verhandelbar ist; dann nämlich, wenn man die Überlappung bzw. metaleptische Verschränkung von *history* und *story* sowie von *histoire* und *discours* (beziehungsweise sensu Neumann von *histoire* und *narration*) als formales Paradigma so aufwertet, dass mit dieser Überlappung grundsätzlich etwas über Geschichtsmodelle gesagt werden kann (s.u.). Damit wird (im Anschluss an Überlegungen Arthur C. Dantos) davon ausgegangen, dass grundsätzlich narratologische Kategorien mit geschichtsphilosophischen Modellen korreliert sind. Die Art und Weise, wie *story* und *history* relationiert sind, verweist immer auf zugrundeliegende, latente, geschichtsphilosophische Modelle, und umgekehrt können geschichtsphilosophische Modelle ohne narratologische Muster gar nicht artikuliert und konzipiert werden.¹⁵

2. Manfred Momberger bringt Hoffmann direkt mit der frühromantischen Geschichtsphilosophie in Verbindung. Obwohl F. Schlegel, Novalis, Fichte und Schelling zwar alle – wenn auch in verschiedener Ausprägung – differenztheoretisch denken und alle Negativität, Nicht-Identität, Fremdheit, Dividualität, die Diskrepanz von empirischem und transzendentalen Subjekt betonen, findet letztlich das romantische Denken »sein *telos* [...] in der Identität«. Die »Welt als Fremdartiges« ist für Fichte nur eine Zwischenstufe im Hinblick auf eine »zukünftige, wiedergewonnene Identität«. ¹⁶ Es heißt bei Momberger weiter:

Nicht das Häßliche, Monströse, Exzentrische als solches hat also bereits einen poetischen Wert, sondern diesen erhält es erst in einer bestimmten

¹³ Neumann 2005, S. 7.

¹⁴ Ebd., S. 8.

¹⁵ Vgl. Danto 1965.

¹⁶ Momberger 1986, S. 44.

Sicht, der romantischen, die auf Universalität und Totalität zielt. Diese heterogenen Momente haben eine Existenzberechtigung nur als Aufzuhebende. [...] Die Romantik denkt das Heterogene [...] als verborgene Kontinuität, das Multiple einzig als Erscheinungsform des Einen.¹⁷

Marijan Bobinac schreibt in diesem Kontext, dass die Romantiker die konstituierte Inkompatibilität und Widersprüchlichkeit der Geschichtsfiguren Zyklisch, Linearität, Kreis und Fortschritt in ihren Werken aufzulösen und in einer 'dialektischen Einheit' zu verbinden trachten.¹⁸ Es geht also darum, die »Einheit in der Differenz zu denken«. Da diese Einheit jedoch »in der gesellschaftlichen Realität nicht gegeben ist, kann sie nur als teleologisch gerichteter Progreß, als Eschatologie gedacht werden.«¹⁹ Mombergers Grundthese ist diesbezüglich, dass wir bei Hoffmann von einer »Dissemination des romantischen Kunstbegriffs« (zu dem auch explizit das dreiphasige geschichtsphilosophische Modell gehört) sprechen können, die den epistemologischen und poetologischen Rahmen der Frühromantik verlässt und damit auch das zugrundeliegende geschichtsphilosophische Denken radikal subvertiert. Hoffmanns Position liegt somit darin, dass er statt auf Einheit der Differenz auf die *Differenz von Einheit und Differenz* setzt. Er unternimmt nicht den Versuch, das Heterogene und Disparate in einer Einheit aufzulösen; er zeigt auf, dass man im Modus des Ambivalenten und Disparaten operieren muss, ohne geschichtsphilosophisches Auffangnetz.²⁰ Wenn, wie es Neumann formuliert, Hoffmann bis zu dem Punkt geht, »wo 'nichts mehr stimmt'«, ²¹ so gilt dieses Unstimmige *nicht* als das *Aufzuhebende*, sondern als das *Auszuhaltende*.²² Der Hoffmann der

¹⁷ Ebd., S. 62.

¹⁸ Vgl. Bobinac 2012, S. 55.

¹⁹ Beide Zitate: Momberger 1986, S. 62 u. 43.

²⁰ Vgl. hierzu Kremer 2007, S. 77: »Allerdings, und das weist Novalis weit stärker als Tieck, Arnim oder Hoffmann in der Tradition der Geschichtsphilosophie aus: je momentaner und deshalb brüchiger das Glücksbedürfnis sich erweist, desto nachhaltiger wird der Rückgriff auf die Ordnungsfunktion und den Trost des allgemeinverbindlichen utopischen Entwurfs, in dem sich die Geschichtsphilosophie als säkulare Religion erweist und der geschichtsphilosophisch inspirierte Dichter, paradigmatisch der sagenhafte Heinrich von Ofterdingen, zum Priester avanciert. Bei aller ästhetischen Aufweichung der Geschichtsphilosophie ist hier wieder der diskursive Ort erreicht, an dem Novalis – radikaler noch als seine Vorgänger im 18. Jahrhundert – eine zentrale Figur der Geschichtsphilosophie einbezieht: die missionarische Selbststilisierung zum Advokaten der Menschheit und Geschichte.« Genau dieser letztlich positive, wenn auch gebrochene, Anschluss an die Geschichtsphilosophie der Aufklärung ist Hoffmanns Texten fremd. Die Geschichtsphilosophie – in welcher Fassung auch immer – bietet in Hoffmanns Welt keinen Rückhalt.

²¹ Neumann 2005, S. 9.

²² Freilich müsste eine ausführlichere Studie hier differenzieren und das Verhältnis von Disparatem und Vermittlung bzw. Versöhnung bei Hoffmann werksgeschichtlich untersu-

Elixire des Teufels liefert uns eine Poetik und Ästhetik des Ambivalenten, Unstimmigen und Disparaten, in der diese Marken eben nicht dialektisch aufzuheben sind, sondern als solche aufrechterhalten werden, um eben die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben sowie von Geschichte und Leben markieren zu können. Das Disparate ist keine Wegmarke auf dem Weg zu einer Einheit, sondern der auszuhaltende *modus operandi* von Weltzuwendung schlechthin. Zudem gilt: Gegenüber frühromantischen Überwindungsdiskursen wird das Disparate als das Auszuhaltende verstetigt.



Paul Klee: *Hoffmanneske Geschichte* (1921)

chen. Ansätze hierfür liefert Liebrand 1996; sie argumentiert, dass *Die Elixire des Teufels* als Teil einer negativen Ästhetik zu lesen sind, die keine Synthese der Problemaspekte Kunst/Leben, Liebe/Sexualität, Wirklichkeit/Phantasie, Kunstmetaphysik/Wahnsinn liefert, sondern in dieser Ambivalenz und den Dualismen verharrt. Im Grunde gibt es bei Hoffmann, laut Liebrand, nur zwei Texte, denen die positive Versöhnung der Gegensätze gelingt: *Der goldne Topf* (1814) und *Prinzessin Brambilla* (1820) (zur Versöhnungsthese kritisch siehe Kremer 1999, S. 129 u. differenzierend Scherer 1993, S. 244f.). Ähnlich wie Liebrand argumentiert auch Steinecke 2007, S. 580: Das Romanende »verweist [...] in seinen nicht zu vereinbarenden Extremen von 'teuflischer' Triebgebundenheit (Medardus) und Verklärung zur 'Heiligen' (Aurelie) auf die Dualität des Seins, die zu dieser Zeit noch ohne Vermittlung oder Überwindung der Gegensätze Hoffmans Weltbild prägte.«

3. Geschichtsphilosophie als Form

Wenn wir davon ausgehen, dass uns Hoffmanns Texte und hier paradigmatisch *Die Elixiere des Teufels* eine »anamorphotische Verstreckung, eine perspektivische Verzerrung«²³ und in diesem Kontext eine Metalepse von *histoire* und *discours* sowie von *story* und *history* präsentieren und dadurch aufklärerisches und frühromantisches geschichtsphilosophisches Denken grundsätzlich problematisieren, muss gefragt werden, was denn Geschichtsphilosophie überhaupt ist. Grundsätzlich ist zu beachten, dass die Geschichtsphilosophie zwei mitunter quer zueinander stehende Beobachtungsbereiche konstituiert: Erstens beobachtet die Geschichtsphilosophie Geschichte als Geschichten. Es geht um die Logik und Grammatik von Geschichten als Narrationen (*story*). Hier bewegen wir uns im Rahmen einer Theorie des *storytelling* und einer Narratologie und innerhalb dessen, was uns, mit je deutlich unterschiedlichen Akzenten, Arthur C. Danto und Hayden White in ihren Arbeiten zu zeigen versuchen.²⁴ Zweitens beschäftigt sich Geschichtsphilosophie mit Geschichte, also mit *history*. Damit sind jedoch nicht einzelne Ereignisse in der Vergangenheit gemeint, vielmehr geht es hier um die Logik, die Syntax, die Ordnungsfiguren und die Gesetzmäßigkeiten des Verlaufs des von Menschen zu verantwortenden Geschehens, das zuallererst durch die beschriebene Logik und die aufgezeigten Ordnungsfiguren sinnhaft wird. Wenn wir Geschichte als *history* beobachten und ihre Syntax analysieren, können wir unterschiedliche Ordnungsfiguren bzw. -muster beobachten, beispielsweise den Pfeil (d.h. Anfang/Ursprung und Ende/Ziel), oder den Kreis (d.h. Wiederholung, Zyklik), oder die Spirale als Kombination von Pfeil und Kreis, oder wir beobachten Synchronizität und das Nacheinander, oder Finalität, oder Kontinuität und Diskontinuität, Wiederholung, Regelmäßigkeit, Beständigkeit, Unveränderlichkeit, Vorsehung/Zufall, Ereignis/Sinn, Periode, Phase, Abschnitt. Auch gibt es Pfeile als gerade Linien und als geschwungene. Wir können die Syntax von Semantiken beobachten, also Fortschritt, Entwicklung, Perfektibilität, Reifung, Stagnation, Auf- und Abstieg, Utopie und Verfall. Solchermaßen unterscheidet sich die Geschichtsphilosophie formal von der Geschichtswissenschaft; letztere interessiert sich für die »Geschichte zwar als Arbeitsfeld und Gegenstand, nicht aber in ihrer begrifflichen Struktur. Genau das aber ist das Arbeitsfeld des Geschichtsphilosophen.«²⁵ Es handelt sich bei der Geschichtsphilosophie »nicht primär um den In-

²³ Kremer 2012, S. 157.

²⁴ Vgl. hierzu bspw. Baumgartner 1972 u.a. S. 275ff. und vor allem Zwenger 2008, S. 149–166.

²⁵ Zwenger 2008, S. 10.

halt von Geschichten oder *der* Geschichte [...], sondern nur um ihre Form, ihren *Begriff*.«²⁶

Es geht also um die formale Frage, »welcher Art das Wissen ist, das wir von der Geschichte haben können« und dementsprechend um eine »[f]ormale[] Philosophie der Geschichte«. ²⁷ Analog hierzu spricht Angehrn von der Geschichtsphilosophie als der Metatheorie der Historiographie, und Baumgartner argumentiert, dass die grundlegenden Ordnungsfiguren Kontinuität und Diskontinuität als »metanarrative Prädikate« zu verstehen sind. ²⁸ Wenn im Folgenden Hoffmanns Roman im Kontext von Geschichtsphilosophie gelesen wird, so bewegt sich die Argumentation durchweg auf dieser hier beschriebenen formalen Ebene. Die Geschichtsphilosophie ist kein latent gebliebener Inhalt des Romans, sondern der Strukturwert der Geschichtsphilosophie als latentes Sinnzuschneidungsmuster steht zur Disposition.

4. Genealogie als Form

Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* stiftet Verwirrung auf beiden Achsen (*story* und *history*). Zum einen, indem der 'Faden der Erzählung' nicht der narrativ üblichen Logik der kausalen Verknüpfung von Geschehen zu Handlungssequenzen folgt. In der Forschung findet man diesbezüglich die Rede von der Krümmung, Verschlingung, Simultaneität und Wiederholung als Subvertierungen des Erzählfadens. Bei Michael Neumann liest man von einem »Formexperiment« und dem »Zerbrechen von Erzählformen«²⁹ und bei Esther Hudgins heißt es: »nicht-epische Strukturen des Romantischen Romans«. ³⁰ Zum anderen und dadurch bedingt, kommt die Syntax der Geschichtsmodelle und -semantiken durcheinander. Es lässt sich nicht klar sagen, ob wir es in den *Elixieren* mit geschwungenen Pfeilen, Kreisen, Spiralen, einer zyklischen Konstruktion oder einer Heilsgeschichte zu tun haben oder wir doch eher von einer Dissemination aller als Modell denkbaren Vorstellungen ausgehen müssen.

Die neuere Forschung ist sich einig darüber, dass Hoffmann Dissemination, unregelmäßige Semiose und »eine prinzipiell unauflösbare Wiederholungs- und Verschiebungsstruktur« an die Stelle von klaren Identitäten

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Ebd., S. 24.

²⁸ Angehrn 2012, S. 12 u. Baumgartner 1972, S. 308.

²⁹ Neumann 1991, S. 12.

³⁰ Hudgins 1975.

verbürgenden Ordnungsmustern setzt³¹ und somit auch die seinerzeit geläufigen geschichtsphilosophischen Modelle (s.o.) destruiert.³² Und ich möchte, wie gesagt, argumentieren, dass Hoffmanns Texte Geschichtsphilosophie grundsätzlich in Frage stellen, indem sie das Disparate als Auszuhaltendes präsentieren. Dieses Disparate nimmt allerdings durchaus Formen an, sowohl auf der Ebene der *histoire* (als Vision, als Bildmagie, als Wunder, als Doppelgänger – und auf dieser Ebene werden die Formen *nicht* harmonisch zusammengefügt), als auch auf der Ebene des *discours*, indem es als der Roman *Die Elixiere des Teufels* eine bestimmte Form annimmt. Die Disparatheit in den *Elixieren des Teufels* gewinnt Form als *Die Elixiere des Teufels*. Solchermaßen liefert es uns in der disparaten Form des Romans etwas, das an die Stelle von Geschichte und Geschichtsphilosophie treten kann, nämlich die *Kunst als Form* – und damit nicht wie bei Novalis oder Eichendorf die Kunst als säkulare Religion. Kunst kann in diesem Sinne als Disparates gedacht werden, das als Disparates Form annimmt. Ganz im Sinne von Derrida geht es nicht darum, »das Disparate zusammenzuhalten, sondern uns dorthin zu begeben, wo das Disparate selbst zusammenhält, ohne den Bruch (*la dis-jointure*), die Streuung oder die Differenz zu verletzen, ohne die Heterogenität des anderen auszulöschen.«³³

Um zu diesem Punkt des Disparaten als Form anstelle von Geschichte und Geschichtsphilosophie zu kommen, gehe ich einen kleinen Umweg über die Genealogie in den *Elixieren des Teufels*. Wenn der Historiker und Begründer der Genealogie als Wissenschaft Johann Christoph Gatterer 1788 formuliert, »Genealogie gab es eher unter den Menschen als Historie«,³⁴ dann hebt er auf die vom Altertum bis ins Mittelalter reichende Erfassung von Geschichte als Chronologie von *Stammreihen* bedeutender Männer und des Adels ab. Es geht also um die »Regularität der Abfolge und der Reproduktion«. ³⁵ Genealogien sind solchermaßen »Ordnungsmuster«, ³⁶ sozusagen die grammatische Organisation von Verwandtschaftsbeziehungen, die dann diagrammatisch in Stammbäumen usw. abgebildet werden kann. ³⁷ Genealogien haben die Funktion, »die Stabilität von sozialen Struk-

³¹ Kremer 2007, S. 150.

³² Und dies alles im Rahmen einer Ästhetik, die »Polyvalenz und Offenheit als neue ästhetische Werte« setzt (Steinecke 2004, S. 285).

³³ Derrida 2004, S. 49.

³⁴ Gatterer 1788, S. 5.

³⁵ Strobel 2005, S. 31.

³⁶ Kellner 2004, S. 15.

³⁷ Auch Heck u. Jahn (2000, S. 1) beschreiben Genealogie als ein »Argument oder als eine Denkform«, die zudem den »Charakter einer kulturellen Ordnungsform mit der Kompetenz,

turen zu sichern«:³⁸ »Genealogie läßt sich [...] als eine Struktur der Ordnung verstehen, die für den einzelnen und die Gemeinschaft, der er angehört, im Sinne eines institutionellen Mechanismus *stabilitas* gewährleistet, *stabilitas* auch und gerade gegen die Flüchtigkeit der Zeit.«³⁹ Für unseren Zusammenhang ist nun des Weiteren entscheidend, dass Kellner zeigen kann, dass Genealogien nicht einfach eine lineare, auf »Konsanguinität und Allianz«⁴⁰ aufbauende Struktur vom Urahn zu den gegenwärtigen Nachkommen (oder vice versa) konstituieren, sondern dass »Genealogien sowohl Momente der Linearität und Sukzession wie auch der Präsenz und Zyklizität innewohnen.«⁴¹ In Genealogien überschneiden sich die beiden Zeitregime Pfeil und Kreis, Linearität und Zyklizität.

Zweifellos spielt die Genealogie in *Die Elixiere des Teufels* eine maßgebliche Rolle. Medardus wird auf Schritt und Tritt mit seinen Verwandtschaftsbeziehungen konfrontiert, trifft im Laufe der Handlung permanent auf Verwandte, begeht Inzest, begegnet des Öfteren seinem Urahn, dem Maler Francesco, der als Ewiger Jude durch die Welt geistert, usw. Die Forschung ist sich aber höchst uneinig darüber, wie die offensichtliche Penetranz der Genealogie – als eben alteuropäischer Ordnungsform – zu bewerten ist. Während die einen sie strukturell marginalisieren und sie Hoffmanns wirkungsästhetischem Anschluss an den um 1800 populären Schauerroman zuschreiben⁴² und in diesem Zuge Hoffmanns Modernität im Rahmen seiner »romantische[n] Poetik der Imagination und Metamorphose« gegen

zeitliche und räumliche Relationen herstellen zu können«, annimmt. Strobel (2005, S. 33) spricht von der Genealogie als einer »Kulturtechnik der Gedächtnisbildung«.

³⁸ Kellner 2004, S. 14.

³⁹ Ebd., S. 107. Im Mittelalter sind Genealogien nicht nur »als dominante mentale Struktur« zu beobachten, sondern sie funktionieren zudem im Zuge der Stabilitätssicherung analog zu »institutionellen Gefügen« (vgl. ebd., S. 14 u. 15), während sie in der Neuzeit ihren institutionellen Charakter und ihre Dominanz verlieren. Im Mittelalter dienen Genealogien noch als »kulturelle Selbstbeschreibungsmodele« (ebd., S. 477). Wichtig ist, dass Genealogien im Mittelalter zum Medium der Identitätskonstitution und -sicherung von sozialen Gruppen werden und noch nicht zum Medium für das Identitätsmanagement des Individuums. Dieses ist eine moderne Erfindung. Und der Identitätskampf, den unser Held in Hoffmanns *Elixieren* austrägt, hängt auch grundsätzlich damit zusammen, dass er als modernes Individuum in ein vormodernes Netzwerk (Genealogie) eingebettet ist.

⁴⁰ Ebd., S. 14.

⁴¹ Ebd., S. 474. – Heck u. Jahn (2000, S. 5) gehen hingegen von einer Abfolge von Modellen aus und sprechen davon, dass das »genea-mythische Denken« mit ihrer Zeitfigur des »circuitus temporum« vom »genea-lineare[m] Denken« abgelöst wird.

⁴² Siehe hierzu Lemmler 2011, S. 222ff. (dort auch weitere diesbezüglich einschlägige Literatur). – Es ist allerdings zu beachten, dass 1815, als der erste Band der *Elixiere* erscheint, die große Schauerromanbegeisterung (1790–1805) schon deutlich abgeflaut ist. 1815 einen Schauerroman zu schreiben war publikumstechnisch und wirkungsästhetisch nicht en vogue (vgl. hierzu Sangmeister 2011).

die obsolet gewordene Genealogie stellen,⁴³ argumentieren andere, dass die Genealogie als maßgebliches Strukturmoment des Textes aufzufassen sei, das mitnichten nur alteuropäische Impulse beinhaltet, sondern gerade im Aufeinanderprall von Genealogie und Identitätssuche modern ist.⁴⁴ Die komplexe 'Wiederholungs- und Verschiebungsstruktur' ist hierbei maßgeblich von Medardus' komplexer Einbettung in eine komplexe Genealogie abhängig. Die Genealogie ist weder nur schauerromantisches Dekor noch ist sie nur der, ebenfalls dem Schauerroman entnommenen, Schicksalsdramatik verpflichtet, sondern verweist auf die Frage, ob und wie das moderne Ich, bar der erhofften Hilfe durch die aufklärerische Vernunft, seine Identität gegenüber es überwölbenden Mächten erringen kann.⁴⁵

Des Medardus Reise zu seinen Ahnen kann als »Suche nach 'Identität' und nach raumzeitlicher Situierung und zwar ganz wesentlich im Rahmen der genealogischen Struktur einer Adelsfamilie« gelesen werden.⁴⁶ Damit ist aber ein ganz spezifisches Identitätsprojekt impliziert:

Nicht die Identität des Subjekts Medardus (und nur auf der Oberfläche sein Seelenheil) steht zur Debatte, sondern die in der Doppelgängermotivik immer wieder gestellte Frage nach Identität mit und Differenz zu den näheren und weiteren Verwandten [...]. Medardus' Abenteuer folgen dem doppelten Prinzip aller Genealogie, nämlich Ursprünge zu rekonstruieren und Kontinuität zu garantieren.⁴⁷

⁴³ Kremer 2012, S. 159. Hier Kremers maßgebliche Einordnung der Genealogie: »Sicher lässt sich eine halbwegs übersichtliche Genealogie eines 'verbrecherischen Vaters' [...] erstellen, die bis auf den alten Maler Francesko [...] zurückgeht und die beiden Brüder Medardus und Viktorin in einem schicksalhaften Familienfluch einbindet. Entscheidender aber als eine genealogische Ordnung ist Hoffmanns Spiel mit verschobenen Identitäten und Doppelgängern. Das ästhetische Profil des Textes ergibt sich weniger über die Rekonstruktion eines Stammbaums als über eine prinzipiell unauflösbare Wiederholungs- und Verschiebungsstruktur.« (Kremer 2012, S. 150; vgl. hierzu auch Kremer 1999, S. 48) – Gänzlich anderer Ansicht sind zwei ältere Arbeiten, die sich auf die Rekonstruktion des Stammbaums konzentrieren und in der gelingenden Diagrammatik ein Zeichen für die Klarheit der Beziehungen sehen. Gegenüber neuerer Forschung, die Hoffmanns Roman als labyrinthische 'Ambivalenzkunst' betrachtet, wird hier noch von eindeutigen Strukturen im Roman ausgegangen (vgl. Negus 1958 sowie von Schroeder 1976).

⁴⁴ Vgl. Strobel 2005 und Lemmler 2011.

⁴⁵ Vgl. hierzu Steinecke 2007, S. 279 und explizit Strobel 2005, S. 37, der plausibel argumentiert, dass Hoffmann aus dem Verhältnis eines »gänzlich apersonale[n], mythische[n] Verständnis[es] von Fatum« zur Identitätsbildung des modernen Ich ein »psychologisches Problem macht: nicht aufgrund freier Entscheidung, sondern im Laufe der Erkundung verborgener Familienstrukturen vermag Medardus sich über sich selbst aufzuklären.« Lemmler 2011, S. 225 spricht vom »Konflikt [...] zwischen Determination und Individuation«.

⁴⁶ Strobel 2005, S. 35.

⁴⁷ Ebd., S. 36.

Damit liefert uns Hoffmann, so Strobel weiter, einen »retrograd verlaufenden Adelsroman«, der im »Krebsgang die im 18. Jahrhundert dominant werdende Zukunftsorientierung des erzählten Subjekts« unterläuft und damit auch »einer progredienten Ausbildung von 'Persönlichkeit' wie im klassischen Bildungsroman zuwiderläuft«. ⁴⁸ Die Abstammung des Medardus, seine adelige Großfamilie markiert somit nicht eine dekorativ-ornamentale Oberflächenstruktur, die publikumswirksam und spektakulär Sex, Blasphemie, Inzest usw. ins Spiel bringen soll, sondern das »soziale und epistemische Netz, in dem sich Medardus zurechtfinden muß«. ⁴⁹ In den Relationen zu seinen Verwandten, in seiner Positionierung innerhalb dieses genealogischen Netzes bildet Medardus seine stets prekäre Identität aus. Diese Etablierung von Identität qua Positionierung innerhalb eines verwandtschaftlichen Relationengefüges und nicht qua Besetzung der Subjektposition ist nun allerdings im Rahmen der Subjekt-, Individualitäts-, Emanzipations- und Freiheitssemantik um 1800 anachronistisch. Sie ist alteuropäisch. Hier wird Identität an die Besetzung einer Funktionsstelle innerhalb einer Struktur gebunden, die letztlich nicht die einzelne Position als substantiell wichtig ausweist, sondern die Kontinuierung der Struktur selbst. Und weil wir es hier mit einer anachronistischen Konstellation zu tun haben, denn Medardus sucht Identität im Rahmen einer Konfiguration, die ihn als Stellgröße behandelt, kann es auch mit der angestrebten Stabilität der Identität nichts werden. Die Doppelgängerproblematik, die bei Hoffman notorisch formulierte Psychologisierung, seine profreudianische Hervorkehrung des Unbewussten hängen in den *Elixieren des Teufels* zum großen Teil davon ab, dass Medardus als Identitätssuchender in einer Familiengeschichte und damit in einem obsoleten Geschichtsmodell als Funktionsgröße dient. Medardus' Identitätsprobleme führen zwar zu psychologisch deutbaren Verschiebungen, diese gründen jedoch nicht in seiner Psychologie, sondern im strukturellen Aufeinanderprall alteuropäischer Genealogie und moderner Identitätssuche. Für das um 1800 entdeckte Individuum und seine notwendigerweise auf sich allein gestellte Identitätssuche ist die alteuropäische Genealogie das falsche Format⁵⁰ – ebenso wie

⁴⁸ Ebd. – Ich würde diesem Urteil grundsätzlich zustimmen, allerdings zu bedenken geben, dass der 'klassische Bildungsroman' mitnichten einfach auf linearer Progredienz aufbaut, sondern auch selbst schon überlappende Zeitstrukturen und diesbezügliche verwirbelte ästhetische Versuchsanordnungen aufweist (wie bspw. das Theater im Roman *Wilhelm Meister* (1795/96)).

⁴⁹ Strobel 2005, S. 40.

⁵⁰ Strobel und Lemmler stellen beide die Genealogie ins Zentrum ihrer Analyse, sehen aber jeweils zwei unterschiedliche Bruchlinien. Strobel argumentiert, dass der Roman sowohl entlang der Grenze von adlig-großfamiliärer Genealogie einerseits und moderner Identitätssuche andererseits, als auch zwischen Genealogie einerseits und der »Moderne der

die Aufklärung die falschen Formate liefert. Die moderne Identitätssuche ist von verschiedenen Seiten her zum Scheitern verurteilt.⁵¹

Allerdings ist zu beachten, dass nicht nur mit Medardus, sondern auch mit seiner Familiengeschichte etwas nicht stimmt. Die Positionen innerhalb der Abstammung und die Zeitverhältnisse der Abstammung sind kurios. Da ist zum einen sein Halbbruder Graf Viktorin, der einen äußerst ambivalenten textontologischen Status besitzt, als Doppelgänger ist er mal als Projektion des Medardus lesbar, mal als eigenständig handelnde Figur, und diese Ambivalenz wird nicht aufgelöst. Die genealogisch geforderte Differenz zum Verwandten ist hier nicht mehr eindeutig gewährleistet.⁵² Im Verlauf der Generationen wiederholen die Figuren auffällig ähnlich die Sünden und Verbrechen ihrer männlichen und weiblichen Verwandten. Innerhalb dieses genealogischen Netzes kann, jeweils geschlechtsbezogen, jeder der Doppelgänger des anderen sein.⁵³ Diese Möglichkeit der Verwechslung und der Positionenverschiebung wird noch durch den gehäuften Inzest innerhalb der Großfamilie verstärkt. Jeder trifft permanent auf Blutsverwandte, die alle irgendwie in Sex und Verbrechen verstrickt sind, sodass jeder im anderen immer sein eigenes verzerrtes Ich sieht. Sabine Schneider formuliert diesbezüglich, dass das »kaum mehr durchschaubare Verwirrspiel der Verwechslungen, Vermischungen und Überblendungen [...] eine auf Differenz beruhende Logik außer Kraft [setzt]« und eine Struktur instituiert, die man als »perpetuierte Logik der Schwelle und als Krise der Unterschiede« bezeichnen kann.⁵⁴ Mit dem alten Maler als Ewigem Juden haben wir zusätzlich noch ein Prinzip, dass in den Ablauf der Ahnenreihe Simultaneität und Synchronizität einschleust. Wir bekommen hier innerhalb der genealogischen Struktur geradezu bilderbuchmäßig die von Kellner beschriebene Überlappung der Zeitregime Linearität und Zyklik, Pfeil und Kreis, nacheinander und synchron vorgeführt. Im Stammbaum des Medardus verwirbeln sich 'genea-mythisches Denken

Ökonomisierung von Kunst und Wissen« andererseits aufgestellt ist (Strobel 2005, S. 34). Lemmler sieht den Roman um die Unterscheidung (vormoderne) Genealogie vs. (moderne) bürgerliche Kleinfamilie organisiert (Lemmler 2011, u.a. S. 225, 250f.).

⁵¹ »Aufklärung erscheint in dieser Perspektive nicht als die Freiheit, sich seines eigenen Verstandes bedienen zu dürfen, sondern als der Zwang, sich stets selbst steuern zu müssen. Und genau dieser Zwang zur Selbststeuerung, zur Selbstregulierung, zur Selbstbeobachtung trägt in sich das gefährliche Potential einer Selbstüberforderung.« Borgards 2009, S. 56.

⁵² Vgl. hierzu Strobel 2005, S. 40 und Lemmler 2011, S. 238.

⁵³ Ähnlich argumentiert Lemmler 2011, S. 238, wenn er formuliert, dass die Nachkommen des alten Malers »sowohl innerhalb ihrer eigenen Generation als auch im Hinblick auf die gesamte Ahnenreihe entindividualisiert, innerhalb ihrer Abstammung austauschbar erscheinen.«

⁵⁴ Schneider 2011, S. 116.

(*'circuitus temporum'*) und genea-lineares Denken'.⁵⁵ Während die Genealogie, die im Mittelalter noch institutionellen Charakter hatte, die Identität von sozialen Gruppen sicherte, wird dem modernen, identitätssuchenden Ich, das sich in unserem Falle nicht nur zu einem Individuum, sondern auch zu einem Ich auf seinem Weg zum Seelenheil (Mönch) entwickeln soll, diese komplexe Genealogie nicht zum Medium von Sicherheit und Stabilität, sondern zum Ausdruck von Verwirrung und Destabilisierung:

Das poetologische Experiment der *Elixire* ist nicht einfach auf Hoffmanns Gegenwart referenzialisierbar; die genealogische (Zeit-)Ordnung ist absolut, sie überwiegt auch historische Anspielungen: Der 'Renaissance'-Welt als Welt des Vorfahren Francesko korrespondiert vier Generationen (und [unmöglichlicherweise] dreihundert Jahre?) später der 'Renaissance'-Papst, dem Medardus begegnet. Die durch Familienverhältnisse und die Abfolge von Generationen vorgegebene Zeitordnung begründet eine eigentümliche, die Welt im Text dominierende 'Eigenzeit', hinter der die historisch-chronologische 'Weltzeit' mit ihren Kontingenzen und Unwägbarkeiten verblasst.⁵⁶

Statt also Orientierung zu bieten und das Individuum auf seinem Weg zur Identität mit Chronologie, Linearität und klarer Relationierbarkeit zu versorgen, bietet die Genealogie hier Uneindeutigkeiten, Überlappungen, Krisen und Störungen der Selbstbilder. Hierbei korrelieren die verwirbelte Genealogie und die Überlappung von *story* und *history*. Einerseits ist die 'wilde Genealogie' Folge davon, dass die *story* aus den Fugen geraten ist: es ist nicht eindeutig, auf welcher Ebene sich der Doppelgänger befindet, es ist nicht eindeutig, wie auf der *histoire*-Ebene das Manuskript des Malers und das Leben des Medardus in Bezug gesetzt sind, es ist nicht eindeutig, wie sich im Hinblick auf Geschehnisse das erlebende und das schreibende/erzählende Ich zueinander verhalten usw. Und andererseits ist die Vertracktheit der *story* Folge der wilden Genealogie: Weil es genealogisch wuchernde Doppelgängerstrukturen und einen ewigen Juden gibt, der in einer radikal antimimetischen Verkehrung in das aktuelle Geschehen eingreift, kann keine lineare *story* erzählt werden. Die Genealogie als geschichtsphilosophische Ordnungsfigur (*history*) und die erzählte Geschichte (*story*) inklusive der Art und Weise ihrer Darstellung (*plot*) bedingen sich wechselseitig, diese Wechselseitigkeit jedoch bewirkt keine Ordnung, sondern Uneindeutigkeit und Disparatheit.

⁵⁵ Vgl. Anm. 41.

⁵⁶ Strobel 2005, S. 33.

5. Das Disparate als Form

Ich möchte diese Konstellation verschärfen und argumentieren, dass in den *Elixieren* drei Ordnungsfiguren ineinander verschränkt werden und dass diese Verschränkung als 'formaler Kommentar' zu kursierenden geschichtsphilosophischen Modellen gelesen werden kann. Die drei Ordnungsfiguren wären Wiederholung (i), Genealogie (ii) und christliche Heilsgeschichte (iii); sie werden vor allem anhand von vier komplexen antimimetischen bildtechnischen Überblendungssituationen sichtbar.⁵⁷

1. Überblendung von heiliger Rosalia und Venus durch den Maler Francesco. Der alte Maler Francesco als 'Ursprung' der genealogischen Reihe, der auch Medardus angehört, begeht die Sünde der Korrelierung von spiritueller und erotischer Erregung. Der sündhaft-hedonistisch Lebende Maler Francesco, der dem Vorstellungsbild der heidnischen Venus verfallen ist, soll für ein Kapuzinerkloster das Bild der heiligen Rosalia malen. In einer Schaffenskrise trinkt er von den Elixieren des Teufels und malt das Bild der heiligen Rosalia wie in einem Rausch, um am Ende festzustellen, dass er nicht die heilige Rosalia, sondern die heidnische Venus – »aus seinem innersten Gedanken nach einem Marmorbilde erschaffen« – gemalt hat.⁵⁸ Dieser Überblendung folgt ein zweitägiger Anfall von Raserei, und bezeichnenderweise erscheint ihm »am dritten Tag« leibhaftig eine Frau, die er »für das Original seines Bildes erkannte«. Das Gemälde erscheint ihm »wie eine getreuliche Abspiegelung des fremden Weibes«, das sein Zimmer betritt und mit dem er im Folgenden eine sündhaft-antichristliche Beziehung führt und den fatalen Familienfluch mit der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes initiiert.⁵⁹ Die Mimesis-Poiesis-Konstellationen sind äußerst verzwickelt: Francesco malt das christliche Bild der heiligen Rosalia im Rausch, indem er als Vorbild an eine heidnische Statue denkt; das Bild

⁵⁷ 'Bildtechnisch' meint, dass wir uns hier nicht auf der Ebene der Bildinhalte (Kommunikabilien), sondern auf der Ebene der medialen und semiotischen Rahmungen bewegen, die zuallererst konditionieren, auf welche Art und Weise Bildinhalte beobachtbar werden. Das heißt, dass Bilder nicht unmittelbar als visuelle Zeichen bedeutungshaft sind, sondern erst durch ihre semiotische und mediale Vermittlung (durch Sprache, Schrift, Rahmen, Material, Perspektive usw.).

⁵⁸ Für eine elaborierte Deutung dieser Überblendung siehe Kaminski 2001, S. 317ff.

⁵⁹ Alle Zitate Hoffmann 2007, S. 283. Siehe hierzu Steinecke 2004, S. 278: »Die Ursünde des Geschlechts ist eine sexuelle Verfehlung, der Teufel verführt Francesco in der Gestalt eines Venusbildes: Dadurch wird der teuflisch-dämonische Charakter der triebhaften Sinnlichkeit ganz wörtlich genommen und bildhaft demonstriert. Die ausschweifende, häufig zu Verbrechen führende Sexualität prägt als 'Fluch' alle Angehörigen des Geschlechts. Auch das Leben von Franz [Medardus] wird – lange bevor er die Teufelselixiere getrunken hat – von dieser 'dämonischen' Macht der Sinnlichkeit und der nicht kontrollierbaren Triebe in seinem Inneren bestimmt.«

wird lebendig als teuflisches Weib, das leibhaftig als das Original des Bildes in sein Leben tritt; das von ihm gemalte Original der heiligen Rosalia nach dem Vorbild der Venus findet sich dann im deutschen Kapuzinerkloster und wird in der Beichtszene zum Medium der Überblendung von Aurelie und Rosalia durch Medardus (s.u.), während dessen Kopie im italienischen Kloster Medardus zu weiteren vergeblichen Selbstzüchtigungen anregt.⁶⁰ Es handelt sich hier um eine Fortifizierung des Erregungszustandes des rasenden Francesco über Generationen hinweg. Seine 'ursprüngliche' bildtechnische Überblendung von Marmorbild, heiliger Rosalia und Teufelsweib markiert die Konvergenz von spiritueller und erotischer Erregung, die sich in die Familiengeschichte geradezu einätzt und diese formatiert. Diese Überblendung und diese Konvergenz führen allerdings zu einer hochsignifikanten Doppelung: Die Mitglieder der Familie sind genealogisch alle konditioniert von der ursprünglichen Sünde der Konvergenz des Malers Francesco, deshalb auch die Wiederholung und Raserei bei Medardus, und sie alle sind, da von der ursprünglichen Konvergenz getrieben, eben triebgesteuerte Figuren. Die ursprüngliche Sünde des Francesco und Medardus Fall und Buße markieren jedoch nicht allein die Sündengeschichte einer Familie und die Problematik von Familienfluch und Fatalismus, sondern auch und vor allem die Transgressionskraft der bildtechnischen Überblendung. Es ist frappant, was für ein reiches, an wunderhaften, komplexen und unübersichtlichen Konstellationen überbordendes Szenario entwickelt wird. Die triebgesteuerten und genealogisch und bildtechnisch konditionierten Figuren sind in ihrem Gesteuertsein und ihrer Konditionierung hochkomplex und in eine verwickelte Textontologie eingebettet. Zwar treibt »die sinnliche Begierde der Männer« der Familie um, sie handeln triebgesteuert »wie eine Marionette«,⁶¹ allerdings sind sie eingebettet in eine vielschichtige narrative Textontologie mit zweifelhaften Wirklichkeiten und in komplexe bildtechnische Konstellationen, die sich direkt auf diese Textontologie auswirken.

2. Überblendung von Francesco (Medardus Vater) und Medardus durch Aurelie. Aurelie entdeckt ein von ihrer Mutter verstecktes und angebetetes

⁶⁰ Kremer (2012, S. 157 u. 159) spricht hier vom Zusammenfall von Urbild und Verzerrung (das weibliche hübsche Original ist in Wirklichkeit eine Teufelsfratze) und von der »Verlebendigung des Abbildes« im Sinne einer »Metamorphose«, in der eine »anamorphotische Verstreckung, eine perspektivische Verzerrung, mitgedacht ist« sowie von einer »romantische[n] Poetik der Imagination und Metamorphose.« – Von einem »Abrücken von der Mimesis-Vorstellung« spricht in diesem Kontext Steinecke (2004, S. 284) und argumentiert dann weiter: »Die Kette der Vertauschungen und Täuschungen ließe sich fortsetzen, die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Abbild, Spiegelbild und Trugbild werden in Frage gestellt, die Bildebenen vertauschbar; damit erweist sich die Ansicht von Kunst als Mimesis als nicht mehr haltbar.« (ebd.)

⁶¹ Kremer 2012, S. 152.

Bild, das Medardus Vater Francesko zeigt. Dieses Bild wird in der Folge von der heranwachsenden und pubertierenden Aurelie als »Projektionsfläche sexueller Phantasien« genutzt, weshalb sie dann in der Beichtstuhlszene »ihr im Kunstwerk idolisiertes Sehnsuchtsobjekt aus dem Bereich des Imaginären in den Bereich der Realität überführen zu können« glaubt; »sie sieht in Medardus die Vivifikation jenes bereits in der Kindheit gesehenen Bildes«. ⁶²

3. Überblendung von heiliger Rosalia und Aurelie durch Medardus. Eine Frau betritt den Beichtstuhl und gesteht Medardus ihre Liebe zu ihm. Dieses Liebesgeständnis bringt seinen Ich- und Gefühlshaushalt vollkommen durcheinander; er fühlt sich und die Welt radikal verändert, ja, verzaubert. In erster Linie ist er jedoch extrem erregt; er spricht von »verzehrender Glut« und »Flammen«, die »kein Gebet, keine Bußübung mehr dämpfte«. ⁶³ Die Beichtende trägt einen Schleier über dem Gesicht, so dass Medardus ihr Gesicht nicht gesehen haben kann. Dennoch meint er im Altarbild der heiligen Rosalia genau seine verschleierte Geliebte zu erkennen. ⁶⁴ Hier lässt sich durchaus von einer bildmagischen Konstellation sprechen. Die üblichen Bild-Referent-Verhältnisse werden durch die Konvergenz von Aurelie und Rosalia umgeworfen und es entsteht eine neue, umgewandelte Wirklichkeit, in der Doppelgängerkonstellationen und wunderbare Verhältnisse möglich werden. ⁶⁵

4. Und schließlich am Ende des Romans die Überblendung der heiligen Rosalia und Aurelie wiederum durch Medardus, aber auch durch das anwesende Volk. Aurelie entscheidet sich ins Kloster zu gehen und Nonne zu werden; als Ordensnamen hat sie ausgerechnet Rosalia gewählt. Unmittelbar nach dem Sprechen des Gelübdes taucht der Doppelgänger des Medardus auf und mordet Aurelie/Rosalia. Das Volk erkennt sodann in der Sterbenden Aurelie/Rosalia die heilige Rosalia und spricht von einem Wunder: »'Ein Mirakel – ein Mirakel ja sie ist eine Märtyrin. – Sancta Rosalia, ora pro nobis.'« ⁶⁶ Hier konvergieren nun Wort-, Narrativitäts- und

⁶² Liebrand 1996, S. 76.

⁶³ Hoffmann 2007, S. 52.

⁶⁴ Siehe ebd.

⁶⁵ Medardus versucht dann kurz darauf, die Identifizierung der Beichtenden mit der heiligen Rosalia als Täuschung zu entlarven und eine rationale Erklärung zu liefern, indem er erstens seine »aufgeregten Sinne« und zweitens die Blickperspektive aufführt (»das lebhafteste Bild jener Heiligen, welches ich wirklich, wiewohl in beträchtlicher Ferne und in schiefer Richtung aus dem Beichtstuhl sehen konnte«, ebd., S. 57). Entscheidend ist jedoch, dass diese Rationalisierung scheitert, weil die Erregung der Sinne und der 'schiefe Blick' eben nicht Täuschungen, sondern wunderbare Realitäten mit mal mehr und mal weniger handfestem ontologischen Status liefern.

⁶⁶ Ebd., S. 342.

Bildregime, denn nach dem gesprochenen Gelübde und der Mordtat sieht das Volk in der Nonne Rosalia (Aurelie) die heilige Rosalia, nach dem gesprochenen Wort und der Tat kommt es zur bildtechnischen Überblendung. Und Medardus formuliert ganz explizit, dass mit der vierten Überblendung am Schluss die dritte Überblendung im Beichtstuhl einen neuen, nun auch für andere Figuren des Romans wirksamen ontologischen Status erhält: »Sancta Rosalia, ora pro nobis. – So wurde *das* wahr, was ich, als ich Aurelien zum erstenmal sah, in satanischer Verblendung nur frevelich heuchelnd verkündet.«⁶⁷ Das bildtechnische Wunder der Überblendung ist kein Hirngespinnst des Medardus und auch keine theologisch deutbare Versöhnungs-, Vergebungs- und Bußgeschichte eines sündigen Mönchs, sondern Darstellung dessen, wie die antimimetische Kraft der Überblendung und (sensu Kremer) der Metamorphose wirklichkeits- und naturtransgredierend wirkt. Es handelt sich bei dem Roman in dieser Hinsicht um einen Künstlerroman.⁶⁸

Mit der Überblendung von Venus und heiliger Rosalia wird nicht nur ein christliches Motiv von einem antik-heidnischen kontaminiert. Es geht weniger um eine semantische Überblendung von Antike und Christentum, sondern vielmehr um die formale Einführung einer antiken Zeit- und Geschichtsfigur, nämlich der Wiederholung (i). Wie Karl Löwith zeigen konnte, ist das antike Geschichtsmodell von einer Kreisbewegung gekennzeichnet: »Nach griechischer Weltanschauung bewegt sich alles in einer ewigen Wiederkehr des Gleichen, wobei der Hervorgang in seinen Anfang zurückkehrt.«⁶⁹ Mit den beiden Überblendungen von Aurelie und heiliger Rosalia kehrt das Geschehen an den Anfang der Überblendung von Venus und heiliger Rosalia zurück. Dazwischen haben wir im Rahmen einer Genealogie die permanente Wiederholung von Sex, Mord und Gewalt. Die Genealogie ist einerseits in einer Kreisstruktur gefangen, was auch durch die Wiederkehr des alten Francesco als Ewiger Jude markiert wird. Zudem lässt sich durchaus annehmen, dass mit dem antiken Motiv der Wiederholung versteckt auf den Tantaliden-Mythos und die Genealogie des Agamemnon, also auf die generationenübergreifende 'Vererbung' von Mord und Verbrechen referiert wird. Andererseits haben wir es innerhalb der Genealogie mit einer dann doch linear-teleologischen Auflösung der kreisförmigen Wiederholung zu tun (ii und iii).⁷⁰ Medardus tut (in Form

⁶⁷ Ebd., S. 345.

⁶⁸ Zur Diskussion des Romans im Hinblick auf die Kunstproblematik vgl. u.a. Meixner 1971, Liebrand 1996, Steinecke 2004, Kremer 2012.

⁶⁹ Löwith 1979, S. 14.

⁷⁰ Wobei immer zu bedenken ist, dass die Genealogie in den *Elixieren* sowohl linear als auch kreisförmig verworren ist (vgl. hierzu auch Lemmler 2011, S. 237). Und in diesem

der Niederschrift seines Lebens) Buße und Aurelie wird als Heilige verehrt; die Fortifizierung von Sünde, Verbrechen und Mord scheint beendet. Die Kreis- und Wiederholungsstruktur wird mit dem Ende des Romans und dem Tod von Medardus und Aurelie teleologisch und heilsgeschichtlich, d. h. hier konkret: den sündigen Stammvater entschuldigend, eingefasst.

Hier stehen sich explizit zwei geschichtsphilosophische Ordnungsfiguren gegenüber: Wiederholung vs. lineare Heilsgeschichte. Die Wiederholung führt aber nicht einfach zu einem Anfang zurück (wie sensu Löwith noch in der Antike), der Kreis schließt sich nicht. Während durch Orests Mord an seiner Mutter Klytaimnestra und seinen Schlangenbissstod der Fluch entschuldigt wird und *im Augenblick* des Todes des Orest das Schicksal seine Erfüllung findet, zielt das Heilsversprechen in den *Elixieren* nicht nur retrograd auf die Auslöschung des Familienfluchs, sondern auch futuristisch-soteriologisch auf das Heil des büßenden Sünders Medardus, der durch seine verworrene Niederschrift seines sündigen Lebens sein zukünftiges Seelenheil im Königreich Gottes sichert. Antike Wiederholungsstruktur und christliche Heilsgeschichte kollidieren bzw. überlagern sich.⁷¹ Und

Kontext noch ein Wort zu den in vielen *Elixier*-Ausgaben zu findenden diagrammatischen Abstammungstafeln: Diese markieren den Versuch, die ambivalente und disseminatorische Disparität des Romans und die wilde Genealogie der Wiederholungen, Verschlingungen und Überlappungen zu domestizieren. Wie komplex die diagrammatische Vorfahrenstafel auch sein mag, sie impliziert das klare Differenzieren und Umzäunen von Figuren in einem Kasten, die Koordinierung von Beziehungen und eine buchstäblich lineare (Linie!) Ordnung. Im Hinblick auf die Ästhetik des Disparaten und der Dissemination in den *Elixieren* markiert das Diagramm ein nichtadäquates »Verschriftlichungsmuster« (Strobel 2005, S. 42): »Der 'Stammbaum' suggeriert die Ordnung des Linearen, er reguliert die historischen Unwahrscheinlichkeiten der Abfolge durch die Verschaltung von fünf Generationen, er stellt Distinktionen zwischen Personen (und die Art der Beziehungen untereinander) her, die Medardus und dem Leser des Romans so nicht gelingen wollen [...]. Das am Naturgesetz geschulte Diagramm ist der Versuch einer Einhegung der sich durch unheimliche Wucherungen auszeichnenden Familie.« (ebd., S. 41 u. 42)

⁷¹ Dass lineare Geschichtsmodelle jedoch keine einheitlichen Ordnungsmuster sind, zeigen eindringlich Karl Löwith und Oscar Cullman. So liest man bei Löwith, dass die säkulare Aufklärung formal an die christliche Heilsgeschichte anschließt, indem sie die Logik der Erfüllung und des *eschaton* – freilich unter weltlichen Vorzeichen – in ihr linear-progressives Geschichtsmodell überführt. Es geht darum, dass »die moderne Geschichtsphilosophie dem biblischen Glauben an eine Erfüllung entspringt und daß sie mit der Säkularisierung ihres eschatologischen Vorbildes endet.« (Löwith 1979, S. 11f.; vgl. auch ebd., S. 25f.) Es gibt somit eine grundsätzliche und »ursprüngliche Abhängigkeit der Fortschrittsidee vom Christentum« und damit »ist der moderne Fortschrittsgedanke zweideutig: er ist seinem Ursprung nach christlich, und seiner Tendenz nach antichristlich« (ebd., S. 63): »Die fortschrittlichen und verfallsgeschichtlichen Konstruktionen der Geschichte von Voltaire und Rousseau bis zu Marx und Sorgel sind das späte, aber immer noch machtvolle Ergebnis der biblischen Heil- und Verfallslehre.« (ebd.) An der Säkularisierung des *eschaton* wird aber sichtbar, dass Linearität nicht gleich Linearität ist und das Teleologie nicht gleich Teleologie ist. Zwar sind modern-säkulare und christliche Geschichtsphilosophie beide futuristisch angelegt; während jedoch die erstere einer einfachen Pfeilloge folgt, ist die letztere in eine komplexe

sie finden in der wilden Genealogie, die eben beides (Wiederholung und Linearität) ineinander verschränkt, quasi ihre, semiotisch gesprochen, indexikalische Realisierung. Die Genealogie (ii) wird nicht im Hinblick auf das Fatalismusproblem – denn dieses ist nur ein vorgeschobenes Moment, um komplexe Identitätsprobleme verhandeln zu können – zum Zentrum des Romans, sondern als geschichtsphilosophische Ordnungsform, in der und an der sich die anderen geschichtsphilosophischen Ordnungsformen (Wiederholung (i) und heilsgeschichtliche Linearität (iii)) *brechen*. Hierbei markiert die Überlagerung der Ordnungsformen eben den Bruch, das Disparate, das zwar oberflächlich am Ende des Romans heilsgeschichtlich aufgehoben zu sein scheint, dies aber mitnichten ist, da die Struktur der Überlagerung und des Disparaten über das Romanende hinausgeht und den Bruch verstetigt. Vordergründig fallen das Ende des Romans und Medardus' Erlösung als Sünder, also die Sicherung seines zukünftigen Seelenheils zusammen. Der Roman schließt mit den Worten Pater Spiridions: »Friede und Ruhe dem entschlafenen Bruder Medardus, der Herr des Himmels lasse ihn dereinst fröhlich auferstehen und nehme ihn auf in den Chor heiliger Männer, da er sehr fromm gestorben.«⁷² Allerdings ist zu beachten, dass der Roman es in der Schwebe lässt, ob der Familienfluch des Malers Francesko nach Medardus und Aurelies Tod tatsächlich sein Ende gefunden hat oder ob er die verbliebenen Nachfahren heimsucht. Denn die Familienlinie geht nach der Romanhandlung weiter. Strobel weist auf eine von der Forschung meist überlesene Stelle hin: »Die fürstliche Familie, aus der jener oft genannte Francesko abstammte, lebt noch in Italien, und ebenso leben noch die Nachkömmlinge des Fürsten, in dessen Residenz sich Medardus aufhielt.«⁷³ Strobel sieht die Entsühnung dadurch gefährdet, dass »Medardus Geschlecht *und* sein Text bleiben« und damit die teleologische Struktur der Beendigung des genealogischen Fluchs unterminiert wird.⁷⁴ Lemmler hingegen deutet diese Stelle und die ganze genealogische Konstellation als unentschieden. Der Text lässt es strukturell

Zeitmatrix eingebettet, die komplexerweise futuristisch um eine Mitte (Christus) kreist: »Für den Christen ist die Trennungslinie des Heilsgeschehens kein bloßes *futurum*, sondern ein *perfectum praesens*: die schon geschehene Ankunft des Herrn.« Und weiter: »Innerhalb dieses geradlinigen, aber doppelseitigen Zeitschemas wird die biblische Geschichte als ein Heilsgeschehen gefaßt, das von der Verheißung bis zur Erfüllung fortschreitet und in Christus seine Mitte hat. [...] denn das Königreich Gottes ist bereits erschienen, und dennoch steht es noch aus als ein *eschaton*. Diese Zweideutigkeit ist wesentlich für alle Geschichte seit Christus: die Zeit ist schon erfüllt, aber noch nicht vollendet [...]«, was auf die »problematische Beziehung zwischen der 'realisierten Eschatologie' und ihrer künftigen Realität« hinweist (ebd., S. 168 u. 172). Vgl. zum Verhältnis von Mitte und *eschaton* auch Cullmann 1946 und 1965.

⁷² Hoffmann 2007, S. 352.

⁷³ Ebd., S. 276.

⁷⁴ Strobel 2005, S. 44.

offen, ob der genealogische Fluch weitergeht und damit Aurelies und Medardus Tod sühnetechnisch vergeblich waren oder ob die Sühne gelingt.⁷⁵ Vor allem ist allerdings zu beachten, dass die Beichte des Medardus durch einen Herausgeber (Vorwort) und den Pater Spiridion, der die letzten Worte des Textes spricht, gerahmt ist. Da Pater Spiridion die Niederschrift des Medardus nicht gelesen hat,⁷⁶ fungiert er hier als profaner Redaktor und nicht als Mann Gottes. Am Ende des Romans steht ein strikt editorischer und eben kein geistlicher Beglaubigungsakt, was bedeutet, dass das letzte Wort also der Roman *Die Elixier des Teufels*, also die Literatur und eben nicht Sühne und Seelenheil (Religion) hat. Die Umfunktionierung eines Paters zu einem reinen Editor verlagert somit auch das Gewicht weg von der Seelenheilfrage unseres Protagonisten Medardus hin zu der formalen Struktur des Romans selbst. Der Roman beginnt (Vorwort des Herausgebers) und endet (Pater Spiridion als Editor) mit einem deutlichen Verweis auf den medialen Charakter von Literatur.⁷⁷ Und Hoffmann versteht Literatur um 1815 als Medium des Aushandelns, Erprobens und Dekonstruierens von Modellen (poetologischen, anthropologischen, psychologischen, medialen, semiotischen und eben geschichtsphilosophischen (!)), wobei mehr die Belastbarkeit des Mediums Literatur im Hinblick auf Brüche, Uneindeutigkeiten und Disseminationen erprobt wird und weniger ihre Fähigkeit zur Synthese oder dialektischen Vermittlung. Wie viel Spannung, Kontingenz, Unstimmigkeit und Disparatheit kann Literatur vertragen und vermitteln, ohne sich als Medium aufzulösen? Und in welcher Form erhält die Literatur gerade qua Spannung, Kontingenz, Unstimmigkeit und Disparatheit ihre spezifische literarische Form?

Meine Ausführungen laufen darauf hinaus, zu zeigen, dass die komplexe und disseminatorische Überlappung der drei Ordnungsfiguren im Roman und vom Roman nicht dialektisch aufgehoben wird. Die Ordnungen kontaminieren sich wechselseitig, verhindern klare Zuordnungen und klare Relationierungen. Dabei geht es zwar auch darum, zu zeigen, dass um 1800 weder auf die christliche Heilsgeschichte noch auf eine vormoderne Genealogie noch auf die Antike noch auf die Aufklärung zurückgegriffen werden kann. Vor allem geht es aber darum zu zeigen, dass formal eben keine Ordnungsfigur, eben kein geschichtsphilosophisches Modell Sicherheit, Stabilität und Identität gewährleisten kann. Es wird nicht nur

⁷⁵ Vgl. Lemmler 2011, S. 265f., Anm. 473.

⁷⁶ Siehe Hoffmann 2007, S. 352: »So habe ich den Blättern, die des Bruder Medardi Leben enthalten sollen, die ich aber nicht gelesen, die Umstände seines Todes sehr genau und nicht ohne Mühe ad majorem dei gloriam hinzugefügt« (meine Hervorhebungen, MG). Vgl. hierzu Kaminski 2001.

⁷⁷ Zur Wendung 'Literatur als Medium' vgl. Jahraus 2003.

vorgeführt, dass sich kein vernünftiges und autonomes Subjekt ausbilden kann, dass weder die Geschichte in der Vernunft sich vollendet noch die Vernunft in der Geschichte, sondern auch gezeigt, dass die Idee, dass ein homogenes Modell dies leisten könnte, zu komplexen Verwerfungen führt. Die disseminatorische Struktur innerhalb eines wilden genealogischen Spiels in den *Elixieren des Teufels* markiert, dass es unmöglich ist, die *Elixiere* stringent in geschichtsphilosophische Figuren wie Linie, Kreis oder Spirale, oder in die dazugehörigen Semantiken von Seelenheil, Sühne oder Vernunft aufzulösen. Der Roman zeigt im – zwar verschlungenen, aber nichtsdestotrotz gut sichtbaren – Verweis auf geschichtsphilosophische Modelle, dass es gilt, das Disparate auszuhalten und dass allein die Kunst in ihrer zur Form gewordenen Disparatheit die Lücke füllen kann, die die bröckelnden geschichtsphilosophischen Modelle hinterlassen.

Literatur

- Angehrn, Emil (2012): *Geschichtsphilosophie. Eine Einführung* [1991]. Basel: Schwabe.
- Baumgartner, Hans Michael (1972): *Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bobinac, Marijan (2012): *Uvod und romantizam*. Zagreb: Leykam international.
- Borgards, Roland (2009): *Lenz*. In: R. B., Harald Neumeyer (Hgg.): *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 51–70.
- Cullmann, Oscar (1946): *Christus und die Zeit: Die urchristliche Zeit- und Geschichtsauffassung*. Zürich: Evang. Verlag.
- Cullmann, Oscar (1965): *Heil als Geschichte. Heilsgeschichtliche Existenz im Neuen Testament*. Tübingen: Mohr.
- Danto, Arthur C. (1965): *Analytical Philosophy of History*. Cambridge: Univ. Press.
- Derrida, Jacques (2004): *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Transparenz und die neue Internationale* [*Spectres de Marx*, 1993]. Dt. von Susanne Lüdemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Diekmann, Stefanie; Khurana, Thomas (Hgg.) (2007): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kadmos.
- Diekmann, Stefanie; Khurana, Thomas (2007): *Latenz. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hgg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin: Kadmos, S. 9–13.
- Gatterer, Johann Christoph (1788): *Abriß der Genealogie*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Grizelj, Mario (2011): *Un/ambiguous. Literature, Religion, Systems Theory*. »Interpretations« 4/5 (2011), S. 45–65.
- Heck, Killian; Jahn, Bernhard (2000): *Einleitung: Genealogie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Leistungen und Aporien einer Denkform*. In: dies. (Hgg.): *Genealogie als Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer, S. 1–9.
- Hoffmann, E. T. A. (2007): *Die Elixiere des Teufels* [1815/16]. In: ders.: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 9–352.

- Hudgins, Esther (1975): *Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans*. The Hague [u.a.]: Mouton.
- Jahraus, Oliver (2003): *Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewußtsein und Kommunikation*. Weilerswist: Velbrück.
- Kaminski, Nicola (2001): *Kreuz-Gänge. Romanexperimente der deutschen Romantik*. Paderborn [u.a.]: Schöningh.
- Kellner, Beate (2004): *Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter*. München: Fink.
- Kremer, Detlef (1999): *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin: Schmidt.
- Kremer, Detlef (2007): *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- Kremer, Detlef (2012): *Die Elixiere des Teufels*. In: ders. (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. 2. Aufl. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 144–160.
- Lemmler, Dennis (2011): *Verdrängte Künstler – Blut-Brüder – Serapiontische Erzieher. Die Familie im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Bielefeld: Aisthesis.
- Liebrand, Claudia (1996): *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Löwith, Karl (1979): *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie* [1953]. 7. Aufl. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer.
- Luhmann, Niklas; Fuchs, Peter (1989): *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Meixner, Horst (1971): *Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Momberger, Manfred (1986): *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann*. München: Fink.
- Negus, Kenneth (1958): *The Family Tree in E. T. A. Hoffmanns Die Elixiere des Teufels*. »Publications of the Modern Language Association of America« 73,1 (1958), S. 516–520.
- Neumann, Gerhard (2005): *Einleitung*. In: ders. (Hg.): *‘Hoffmanneske Geschichte’. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 7–14.
- Neumann, Michael (1991): *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*. Frankfurt/M.: Klostermann.
- Publius Ovidius Naso (1996): *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. v. Erich Rösch. Hg. v. Niklas Holzberg. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler.
- Sangmeister, Dirk (2010): *Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800*. »Lichtenberg Jahrbuch« (2010), S. 177–217.
- Schneider, Sabine (2011): *Bilderzauber im Bewusstseinszimmer. Inspiration und die Folgen in Die Elixiere des Teufels*. In: Daniel Müller Nielaba, Yves Schumacher, Christoph Steier (Hgg.): *Figur. Figura. Figuration: E. T. A. Hoffmann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 111–121.
- Schroeder, Felix von (1976): *Genealogische Fragen in E. T. A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels«*. »Der Herold. Vierteljahresschrift für Heraldik, Genealogie und verwandte Wissenschaften« 8,1 (1976), S. 133–149.
- Schwing, Markus (1994): *Romantische Geschichtsauffassung – Mittelalterbild und Europagedanke*. In: Helmut Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, S. 541–555.

- Steinecke, Hartmut (2004): *Die Kunst der Fantasie: E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt/M.: Insel.
- Steinecke, Hartmut (2007): Struktur, Thematik, Aspekte der Deutung. In: E. T. A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816*. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 575–587.
- Strobel, Jochen (2005): *Die Ahnenprobe des Medardus*. »E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch« 13 (2005), S. 29–46.
- Zwenger, Thomas (2008): *Geschichtsphilosophie. Eine kritische Grundlegung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

