

# VERKETTUNGEN UND VERZWEIGUNGEN. ÜBER DAS DOPPELGÄNGERMOTIV IN E. T. A. HOFFMANNS ROMAN *DIE ELIXIERE DES TEUFELS*

Tünde Paksy

Der Doppelgänger ist ein beliebtes Motiv der Romantik, das in E. T. A. Hoffmanns literarischen Texten vielfach und in vielfacher Form wiederkehrt. In den *Elixieren* wird in dem zentralen Doppelgängerpaar, Medardus und Viktorin das Motiv nicht nur in seiner klassischen Form verwendet, sondern durch seine Kombination mit anderen Formen des Motivs weiterpotenziert. Andererseits werden unter den zahlreichen, miteinander vielfach auch genetisch verwandten Figuren durch die Einbindung verschiedener Motive – in erster Linie das des Wahnsinns, Mordes, Inzestes und der Liebe – weitere Doppelgänger-Relationen erstellt, wodurch ein sehr verzweigtes, alle Fiktionsebenen des Textes durchziehendes Motivnetz entsteht. Im Folgenden soll erst kurz auf die Komplexität und Kompliziertheit des Romans verwiesen werden, dann das verzweigte Motivnetz skizziert und anschließend auf eine der bisher weniger untersuchten Doppelgänger-Relationen, nämlich auf die von Medardus und Aurelie näher eingegangen werden. Das Hauptanliegen des Beitrags ist dabei, die Vielschichtigkeit und Komplexität der Motivverwendung aufzuzeigen.

E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners* ist ein sehr komplexer Roman mit einer komplizierten, auf mehreren Fäden und Fiktionsebenen verlaufenden Handlung. Der Fiktion nach sei es die Autobiographie des aus dem Kloster entsprungene und später – nach seinen Sünden und Freveltaten in der Welt – reuig zurückkehrende Kapuziners, Medardus, die aber durch mehrere, der Fiktion nach teils durch Medardus, teils durch den fiktiven Herausgeber eingefügte Retrospektiven unterbrochen wird. Diese Struktur hat zur Folge, dass der implizite Leser zu der prinzipiell monoperspektivischen, subjektiven, linearen Erzählweise, die die autobiographische Form sonst kennzeichnet, eine gewisse Distanz ausbauen kann, indem die erzählte *Geschichte*<sup>1</sup> somit in vielfacher Brechung erscheint.

---

<sup>1</sup> Narratologische Termini auf Genette beruhend, wie sie bei Orosz verwendet. Vgl. Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E. T. A. Hoffmann. Frankfurt/M. [u.a.]: Peter Lang 2001, S. 55–56.

Über die mögliche Wirkung dieser Struktur hinaus, soll hier noch stichwortartig auf die bewährten Mittel Hoffmannscher Erzählungen hingewiesen werden, insbesondere auf die raffinierte Verwendung von Herausgeberfiktion und Leserlenkung, auf die Konfrontation des innerhalb der Fiktion Phantastischen mit der innerhalb der Fiktion als real gesetzten Welt und zugleich auf die Modalisierung der Ereignisse durch Perspektivenwechsel und die Verwendung konjunktivischer Formen, durch welche die erzählten Geschichten stets ambivalent erscheinen.<sup>2</sup>

Das zentrale Ereignis<sup>3</sup> des Romans besteht in Medardus' Austritt aus dem Kloster in die Welt. Sein Weg bildet den Hauptstrang des Romans, er wird aber zugleich durch zahlreiche andere der weiteren Figuren umlagert. Vorwärtsschreitend im Raum trifft Medardus immer wieder seine eigenen Verwandten, und er wird mehrfach mit dem Schicksal seiner Vorfahren konfrontiert. Beinahe am Ende seines Weges, im Kapuzinerkloster vor Rom lernt er aus den Aufzeichnungen des alten Malers die Geschichte seines Geschlechtes kennen. Sie setzt beim Sündenfall des Stammvaters Francesco ein. Dieser Sündenfall besteht in der Abkehr vom frommen Christentum und in der unehelichen Beziehung mit einem Weibe, das an der Geburt eines Knaben stirbt und sich nach seinem Tode durch seine enorme körperliche Entstellung als Teufelsweib entpuppt. Die Familienchronik führt über drei Generationen zu der von Medardus und seinen Halbgeschwistern, seinem Cousin und seiner Cousine. Ihre Einführung nimmt sogar Einfluss auf mehrere Aspekte der Geschichte. Aus dem Aspekt der Handlung wird dem Hauptstrang ein Nebenstrang beigelegt, als dessen Folge die Geschichte aus zwei verschiedenen Richtungen lesbar wird. Sie erscheint nicht mehr nur als die Geschichte von Medardus' Sündenfall, Frevel, Reue und Buße, sondern auch als die Parallelgeschichte des Stammvaters Francesco, der der Fiktion nach das Leben seiner Nachkommen als „schnöder Revenant“<sup>4</sup> (SW 2/2: 120) verfolgt und begleitet, solange das von ihm gezeugte, sündige Geschlecht fortwuchert.

Eine Besonderheit der Geschichte liegt darin, dass die Glieder der einzelnen Generationen immer wieder ähnliche Schicksale erleiden, immer wieder die gleichen Sünden in kaum abweichenden Variationen begehen. So ist der ganze

<sup>2</sup> Zur umfassenden Darstellung vgl. Kaiser, Gerhard R.: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988, besonders S. 132–155; Orosz; Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz, besonders S. 96–146; Kremer, Detlef (Hg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin; New York: Walter de Gruyter 2009, besonders S. 491–493, 516–525, 529–537.

<sup>3</sup> Im Sinne von Lotmanns Ereignisbegriff. Vgl. Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993, besonders S. 327–333.

<sup>4</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe: E. T. A. Hoffmanns sämtliche Werke in sechs Bänden. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985ff. Zitate werden im laufenden Text in Klammern mit folgenden Siglen angegeben: SW 1: Bd. 1: Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schrift, Werke 1794–1813. Hg. von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber, Hartmut Mangold, Jörg Petzel und Hartmut Steinecke. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2003.; SW 2/2: Bd. 2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.

Stamm von Mordsucht und Sexualverbrechen geprägt und die meisten bleiben ein Leben lang in der Sünde gefangen. Dadurch entsteht zugleich eine leitmotivische Wiederholungsstruktur.

Durch die Projizierung des Einzelschicksals in das von mehreren Generationen einerseits, und durch die stete Wanderung von Medardus andererseits, wodurch er immer wieder mit anderen Personen in Kontakt gerät, wird die Anzahl der Figuren vervielfacht. Sieht man von Figuren ab, die nur angedeutet werden und weder durch einzelne Facetten der Grundmotive, noch durch eine spezifische Funktion auf der Ebene der Narration hervorgehoben sind, beläuft sich die Zahl der eingeführten Figuren immer noch auf etwa sechzig. Beinahe die Hälfte davon gehört zu dem von Francesco gegründeten Geschlecht, während die andere Hälfte außenstehende Personen bilden. Die einzelnen Figuren, insbesondere Familienmitglieder, verbinden gleiche oder ähnliche Namensgebung, besonders die Variationen von Francesco, auch als Franz bzw. Franziskus; oftmals auffallende äußere Ähnlichkeit, wie im Falle von Medardus, seinem Vater und seinem Halbbruder Viktorin und ein verzweigtes Netz der Motive Liebe, Sünde – in welcher konkreten Form auch immer –, Buße und Wahnsinn, so wie ihrer zahlreichen Variationen. Dabei können die Elemente zueinander vielfach in Beziehung gesetzt, mehrfach wiederholt, gespiegelt, ineinander geblendet oder einander entgegengestellt und somit unter den jeweiligen Figuren zahlreiche Doppelgänger-Bezüge festgestellt werden.

Hoffmanns Schauerroman ist zw. 1814–1815 entstanden und 1815 und 1816 erschienenen, eine ernstzunehmende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm setzte jedoch erst ab den 1960er Jahren ein.<sup>5</sup> Die Doppelgänger-Problematik bildete – nebst Fragen der Identität und der Wahnsinnsthematik – von jeher ihren Schwerpunkt, wobei Freuds Aufsatz über das Unheimliche von nachhaltiger Wirkung war. Fokussiert wurde in den Forschungsbeiträgen vor allem das Verhältnis zwischen Medardus und Viktorin, insbesondere die Frage, ob Viktorin ein figuraler Doppelgänger oder das Phantom von Medardus, die Abspaltung seines bösen Ichs sei. Erst ab den 1990er Jahren setzte sich in der Forschung statt der *entweder-oder*-Logik die des *sowohl als auch* durch und wurde im Einklang mit Freud<sup>6</sup> in der Unsicherheit des Medardus darüber, ob er in Viktorin einer wahren

<sup>5</sup> Zur umfassenden Darstellung der Entstehung und Forschungsgeschichte vgl. Kremer, Detlef (Hg.): E. T. A. Hoffmann, S. 144–150 und im Kommentarteil der Ausgabe Sämtlicher Werke Bd. 2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1814–1816, S. 545–575.

<sup>6</sup> Als allgemeine These wurde zwar das Phänomen bei Jentsch bereits 1906 in seinem Aufsatz *Zur Psychologie des Unheimlichen* behandelt und ihre Entstehung mit der intellektuellen Unsicherheit der Person erklärt, nachhaltige Wirkung auf die Forschung übte die These aber über Freuds Vermittlung aus. Denn teilweise auf den Aufsatz von Jentsch reagierte Sigmund Freud 1919 mit seiner Studie unter dem Titel *Das Unheimliche*. Vgl. Jentsch, Ernst: *Zur Psychologie des Unheimlichen*. Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift. Nr. 22. (1906), S. 195–198. und Nr. 23. (1906), S. 203–205 und Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*. In: Ders.: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Bd. IV. Psychologische Schriften. Frankfurt/M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1982, S. 241–274.

Person oder einem Phantom seines zerrütteten Geistes gegenüberstehe, die Quelle des Schauerlichen erkannt.<sup>7</sup>

Das Motiv erscheint nämlich in den *Elixieren* zum einen als personal auftretender Doppelgänger in der engeren Bestimmung, wie sie Frenzel beschreibt: als ein „auf der physischen Ähnlichkeit zweier Personen“<sup>8</sup> beruhendes Doppelgängertum, bei der „Existenz zweier gleichzeitig nebeneinander agierender, sich möglicherweise gegenseitig verdrängender Figuren“<sup>9</sup>. Die Beschreibung gilt nicht nur für die bekanntesten Doppelgänger des Romans: Medardus und Viktorin, sondern mit gewissen Beschränkungen auch für deren Cousin Hermogen, deren Vater Franz/Francesco und den Urahn des Geschlechtes Francesco, den alten Maler. Viktorin erscheint aber in den *Elixieren* nicht nur als personaler, sondern auch als sogenannter „Phantom-Doppelgänger“<sup>10</sup>, der in Traum- und Halluzinationsszenen nur für Medardus wahrnehmbar ist. Ebenso tritt der alte Maler Francesco in manchen Szenen des Romans nur für Medardus, in anderen für alle sichtbar in Erscheinung. Über diese zwei Varianten und ihrer Kombination hinaus erscheint auch eine weitere Form des Motivs, die bei Orosz struktureller Doppelgänger heißt. Mit diesem Begriff werden Figuren gemeint, „die einander funktional ersetzen können“<sup>11</sup>, in den *Elixieren* z.B. Äbtissin und Fürstin, indem sie für Medardus an zwei verschiedenen Orten – im Zisterzienser Nonnenkloster, bzw. in der Residenz – die gleiche strenge moralische Instanz und zugleich das Objekt seiner latenten erotischen Wünsche verkörpern. Unter den verschiedenen Doppelgänger-Typen müssen noch die „virtuelle[n]-Doppelgänger oder Doppelgänger-Projektionen“<sup>12</sup> erwähnt werden, die zwischen dem Doppelgängermotiv und solchen „Erscheinungen, wie Automatenmensch, Spiegelbild, Schatten, Porträt und Traumbild“<sup>13</sup> eine enge Beziehung feststellen lassen. In den *Elixieren* wird ein solcher Bezug zum einen unter den weiblichen Figuren zwischen Aurelie, dem Porträt der heiligen Rosalia und dem Teufelsweib und Euphemie etabliert, und zum anderen durch Franceskos Porträt unter den männlichen Figuren. Das verweist zugleich auf drei verschiedene Gestalten: auf den alten Maler – durch den violetten Mantel –, auf Franz/Francesco – durch die Anrede Aurelies Mutter – und auf Medardus – durch seine Abwandlung in Aurelies Traum.

<sup>7</sup> Vgl. Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 2004, S. 282.

<sup>8</sup> Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längstschnitte. Stuttgart: Kröner 51999, S. 94.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Im Sinne von Frenzel: ebd.

<sup>11</sup> Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz, S. 66.

<sup>12</sup> Ebd., S. 67.

<sup>13</sup> Ebd.

Geht man von einem weiter gefassten Doppelgänger-Begriff aus, in dem nicht die äußere Ähnlichkeit als Hauptkriterium des Doppelgängertums gesetzt wird, sondern wie Orosz formuliert: „im Bezugsnetz der ‚Geschichte‘, miteinander durch symbolhafte Momente verbundene Figuren als (spezifische) Doppelgänger angesehen werden“<sup>14</sup>, wird die doppelgängerische Verbindung von Medardus und Aurelie ersichtlich. Die beiden letzten Glieder des Stammes haben zum einen mit dem gleichen Problem zu kämpfen, und sind zum anderen durch ihre medial vermittelten Doppelgänger in der Form von Porträtgestalten gegenseitig von nachhaltiger Wirkung aufeinander. Aurelie meint an ihrem „Sterbebett“, dass ihre Aufgabe in der richtigen Deutung der Bestimmung ihrer Liebe bestanden hätte:

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

Also auf das Problem der himmlischen vs. irdischen Liebe bezogen<sup>15</sup> repräsentieren Medardus und Aurelie zwei verschiedene Lösungsversuche.

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

Aurelies Weg scheint in vielen Aspekten das spiegelbildlich Verkehrte dessen von Medardus zu sein. Sie wird in die weltliche Sphäre geboren und durch das Porträt des Franz/Francesco, das wegen der auffallenden äußeren Ähnlichkeit der

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 62.

<sup>15</sup> Medardus verfolgt nämlich ein doppeltes Ziel: In der geistlichen Sphäre strebt er von seiner Hybris getrieben eine geistliche Karriere vom einfachen Mönch über den bewunderten Kanzelredner, sowie den Beichtvater des Papstes zum auf Erden wandelnden Heiligen an; in der weltlichen Sphäre ist sein Ziel, Aurelie zu besitzen.

Figuren zugleich Francesco, den alten Maler und Medardus, den Mönch repräsentieren mag, also durch dieses Porträt angeleitet, entbrannte sie in Liebe zum – für sie damals noch unbekanntem – Mönch Medardus. Sie empfindet ihm gegenüber ambivalente Gefühle. Durch seine Erscheinung auf dem Schlosse wird ihre Tugendhaftigkeit auf die Probe gestellt, und sie kann diese nur mit Mühe bewahren. Nachdem Medardus ihre ehebrecherische Stiefmutter und ihren selbstaufopfernden Bruder ermordet hatte und floh, zieht sich Aurelie vorübergehend ins Kloster zurück. Nach ihrer Rückkehr in die weltliche Sphäre der Residenz lässt sie sich durch rationale Argumente davon überzeugen, dass sie im Irrtum liege und der unter dem falschen Namen Leonard eingeführte Medardus, in dem sie den Mörder ihres Bruders zu erkennen glaubte, in Wirklichkeit ein gutmütiger polnischer Edelmann sei. Nachträglich wertet sie – laut Medardus' Bericht zumindest – ihren Wunsch, einen Mönch zu heiraten ebenso als frevelhaft wie Medardus' irdische Liebe zu ihr. Ihr Lebensweg endet durch ihre Einkleidung im geistlichen Bereich. Während also Medardus als dem geistlichen Bereich zugeschriebener von der weltlichen Sphäre versucht wird und nach seinem ‚Rundgang‘ in der Welt ins Kloster zurückkehrt<sup>16</sup>, passiert das in Aurelies Fall beinahe vollends umgekehrt. Sie wird erst der weltlichen Sphäre zugeordnet, in die die Versuchung, im Bilde des imaginären Mönches aus der geistlichen Sphäre, einzudringen sucht. Nach den gescheiterten Versuchen der Vereinigung der beiden tritt sie in die geistliche Sphäre über.

Um die enge Beziehung unter diesen zwei Figuren besser vor Augen führen zu können, sollen zunächst an medial vermittelte Doppelgänger gebundene Parallelen in ihrem Schicksal vorgestellt werden. Der unmittelbare Anlass, der letzte Stoß, der Medardus aus den finsternen Zellen des Klosters in die bunt-bunteste Welt treibt, ist das Liebesbekenntnis einer unbekanntem Frau zu ihm in heiliger Beichte. Aus Medardus' Perspektive sieht die Szene so aus: die verschleierte unbekanntem Frau

[...] kniete nieder, ein tiefer Seufzer entfloß ihrer Brust, ich fühlte ihren glühenden Atem, es war als umstricke mich ein betäubender Zauber, noch ehe sie sprach! [...] Jedes ihrer Worte griff in meine Brust, als sie bekannte, wie sie eine verbotene Liebe hege, die sie schon seit langer Zeit vergebens bekämpfe, und daß diese Liebe um so sündlicher sei, als den Geliebten heilige Bande auf ewig fesselten; [...] »Du selbst – Du selbst, Medardus bist es, den ich so unaussprechlich liebe!« – Wie im tödenden

<sup>16</sup> Diese Darstellung ist natürlich nur um den Preis einer aspektbezogenen Vereinfachung möglich. Hier werden also nur die Aspekte hervorgehoben, die Medardus' und Aurelies Lebensweg aufeinander beziehen lassen. Von anderen Aspekten, wie z.B. Medardus' allmählich eskalierender Wahnsinn und Superbia, die zugleich seine Versuchung in der Welt der Geistlichen durch die höchstmögliche geistliche Karriere begründen – vom begabten Kanzelredner und (zumindest aus Medardus' Sicht) unerkannten auf Erden wandelnden Heiligen, über den Beichtiger des Papstes bis hin zur Vorstellung des eigenen Märtyrertodes der Verkannten Heiligen reichen seine Wunschvorstellungen – wird hier abgesehen.

Kampf zuckten alle meine Nerven, ich war außer mir selbst, ein niegekanntes Gefühl zerriß meine Brust, sie sehen, sie an mich drücken – vergehen vor Wonne und Qual, eine Minute dieser Seligkeit für ewige Marter der Hölle! (SW 2/2: 51)

Er vergleicht sie erst mit dem Altarbild der heiligen Rosalia, wertet sie später als Vision bzw. Traum um und identifiziert sie schließlich mit Aurelie.

Sie war es selbst, sie die ich in jener wundervollen Vision im Beichtstuhl geschaut. [...] Sogar der Azurblaue Schawl, den Aurelie über das dunkelrote Kleid geschlagen war im fantastischen Faltenwurf ganz dem Gewande ähnlich, wie es die Heilige auf jenem Gemälde, und eben die Unbekannte in jener Vision trug. (SW 2/2: 75)

Wie es sich später aus den Pergamentblättern herausstellt, geht es beim Altarbilde um das von dem alten Maler unter dem Einfluss des Teufelselixiers erstellte Porträt der heiligen Rosalie als üppige Venusgestalt. – Die Venuskomponente der Darstellung verkörpert sich im Teufelsweibe, wodurch die Gründung des frevelhaften Geschlechtes ermöglicht wird, dessen männliche Angehörige sexuelle Verbrecher und Mörder werden, während die Frauen in vielen Fällen sexueller Gewalt zum Opfer fallen. – Die Verkettung von Altarbild, seiner Verkörperung in der Geschichte des alten Malers durch das unheilbringende Teufelsweib und der frommen, kindlichen Aurelie ruft wiederum ein komplexes, mehrgliedriges Doppelgänger-Verhältnis ins Leben. Die im Bild verschmolzenen heidnischen und heiligen Elemente werden einerseits zerlegt und in den Figurenpaaren Teufelsweib-Euphemie und Aurelie-heilige Rosalie verkörpert.<sup>17</sup> Andererseits werden diese Komponenten als Extreme von Medardus' Liebeskonzept gezeigt.

Von dieser ersten Identifizierung an wird Aurelie von Medardus mehrfach mit der heiligen Rosalia auf verschiedenen Altarbildern verglichen. Dabei handelt es sich zum einen um eine Kopie des verhängnisvollen Venus-Rosalie Porträts in der Klosterkirche vor Rom, wodurch die enge Verknüpfung der zwei Klöster hervorgehoben und eine übertaktvolle Erklärung für Medardus' Leidenschaft für Aurelie und die heilige Rosalie geboten wird. Mit einem gewagten Kunstgriff wird die Beichtszene auch aus Aurelies Sicht dargestellt. Sie berichtet, dass sie in dem Mönch, dem sie gebeichtet hat, erst Medardus zu erkennen glaubte, der ihr nach getaner Beichte, nicht mehr als Medardus erschien. Auf den ersten Blick scheint dieser Bericht die von Medardus geschilderte Beichtszene als die Gleiche herauszustellen. Bei aufmerksamerer Lektüre muss allerdings festgestellt werden, dass es sich bei Medardus' Bericht um eine Beichte im Kapuzinerkloster zu

<sup>17</sup> Das komplizierte Doppelgänger-Bezugsnetz unter den drei Figuren und dem verfänglichen Altarbilde habe ich in der Studie „Frau Welt“ untersucht. Vgl. Paksy, Tünde: „Frau Welt“ – das Aufleben eines mittelalterlichen Motivs in E. T. A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“. *Publicationes Miskolcincensis*, XVI/3 (2011), S. 71–81.

B. und bei Aurelies um eine in der Kirche des Kapuzinerklosters in der Residenz handelt. Physisch können sie also nicht an gleicher Stelle anwesend gewesen sein. Sollten sie dennoch an der gleichen Beichte teilgehabt haben, kann das nur über eine besondere psychische oder aber magische Verbindung erfolgt sein, wie sie zwischen Medardus und seinem Doppelgänger Viktorin zu bestehen scheint.

Um die Verwirrung noch weiter zu treiben, oder aber den Leser zu noch aufmerksamerer Lektüre zu bringen, wird auch in der Klosterkirche in der Residenz ein Altar der heiligen Rosalie aufgestellt. Bei der geplanten Trauung von Medardus und Aurelie, trägt sie Kleider wie die Heilige auf diesem Altarblatt:

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

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

Ich habe versucht aufzuzeigen, in welchem hohem Maße in diesem Roman das dem Doppelgängermotiv innewohnende Potential ausgeschöpft wurde. Einerseits durch die Kombination des personalen mit dem Phantom-Doppelgänger, insbesondere in dem Doppelgängerpaar Medardus und Viktorin, andererseits durch die Vervielfachung der verschiedenen Doppelgänger-Bezüge, durch die Einbettung der Geschichte des von Francesco, dem alten Maler gezeugten sündhaften Geschlechtes und der Erstreckung der Wirkung auch auf manche Raum- und Bildelemente, unter welchen ebenfalls doppelgängerhafte Beziehungen etabliert werden. Eine weitere Besonderheit des Doppelgängermotivs in den *Elixieren* besteht darin, dass der Doppelgänger-Bezug unter den einzelnen Figuren mehrfach bzw. mehrschichtig sein kann, wobei Medardus den Knotenpunkt dieser Beziehungen bildet. Das mag einen zugleich an Hoffmanns vielzitierten Tagebucheintrag vom 6. November 1809 erinnern: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs und ich



ärgere mich über ihr tun und lassen“ (SW 1: 375.). Als ob die zahlreichen Figuren des Geschlechtes eine Figur widerspiegeln würden, die vor einem gebrochenem Spiegel steht, dessen Scherben das ursprüngliche Bild in zahlreichen entstellten Varianten reflektieren, so dass die Konturen des Originals allmählich verlöschen.