

**„Mein Traum trat ins Leben“
Träume und Träumer im frühen 19. Jahrhundert am
Beispiel von E.T.A. Hoffmanns
Die Elixiere des Teufels (1815)**

ABSTRACT

**“The Abominable Dream Had Started into Real Life”
Early 19th Century Dreams and Dreamers in E.T.A. Hoffmann’s
The Devil’s Elixir (1815)**

In spite of its broad popularity with readers and its criss-crossing paths throughout European reception, German scholars have hardly considered E.T.A. Hoffmann’s *The Devil’s Elixir* an appropriate source of research for decades. Whereas early inquiries had laid emphasis on the level of family relationship, more recent attempts of research focused on the aspects of arts and individuality, peeking at the conclusion that Hoffmann had revealed the development of a distorted ego in his main protagonist, the monk Medardus. The fact that ‘individuality’ is mainly reflected in gloomy, fascinating oneiric sequences, has been neglected so far. Therefore, the article focuses on two objectives: first, to provide a detailed insight into the empirical oneiric research and its intersections with medicine and anthropology at the turn of the 18th and 19th centuries. The second aspect is designed as an exemplary close reading of four oneiric sequences of the novel.

Keywords / Anahtar Sözcükler: E.T.A. Hoffmann, Schauerroman, Träume, Madardus, Romantik

Wahnsinnige? Doppelgänger? Übernatürliche Kräfte? Die Gattung des Schauerromans des 18. und 19. Jahrhunderts hat in der germanistischen Forschung noch immer keinen leichten Stand. Zu nahe am Trivialen? Zu stark orientiert aufs Populäre? Zu englisch in der Herkunft? Detlef Kremer gelang es trotz dieser Vorbehalte, drei wesentliche Forschungslinien zu E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815) herauszuarbeiten: Neben älteren Ansätzen, die sich—so Kremer—vor allem den Verwandtschaftsverhältnissen widmeten, seien in jüngster Zeit die Künstler- und insbesondere die Identitätsproblematik des Romans in den Mittelpunkt der Forschung gerückt worden. (Kremer, *Hoffmann*

47-50) Dabei läuft die Diskussion in vielen Fällen auf das Resümee hinaus, Hoffmann präsentiere in seinem Roman die Ausprägung einer gestörten „Ich-Struktur“. (Kremer, *Hoffmann* 48)¹

Damit wird auf den in der Forschung dominanten Ansatz verwiesen, sich Hoffmanns Text aus psycho-analytischer Perspektive zu nähern. Die Tatsache, dass sich entscheidende Elemente der Identitäts- und Individualitätsfindung in schaurigen, überaus interessanten Traumsequenzen widerspiegeln, hat bislang bis auf den von Alt und Leiteritz herausgegebenen Sammelband aus dem Jahr 2005 kaum ein gesteigertes Forschungsinteresse geweckt. (Alt / Leiteritz 2005) Das ist umso erstaunlicher, als Hoffmanns Text 1815 vor dem Hintergrund einer durchaus bewegten Vergangenheit der Traumforschung im 18. und frühen 19. Jahrhundert entsteht. Ohne dem empirischen Autor unterstellen zu wollen, er habe diese in seinem Roman anzuwenden versucht, lassen sich die vier Traumsequenzen auf der Basis der historischen Wissensbestände analysieren. Der Bezug zum Traum begleitet offenbar bereits den Prozess des Entstehens des Romans: So verlangt Hoffmann nicht nur kurz vor Fertigstellung nach Gotthilf Heinrich Schuberts 1814 erschienenem Text *Die Symbolik des Traumes*, sondern schreibt nach Abschluss des ersten Teils an seinen Verleger, ihm sei die Idee für den Text von einem ‚Oneiros‘–einem Traumgott–eingegeben worden. (Hoffmann, 339) Eine werkimmanente Erklärung bieten die Worte aus dem Vorwort des fiktiven Herausgebers, der zu dem Schluss gelangt, dass jenes, was „wir insgeheim Traum und Einbildung nennen, wohl die symbolische Erkenntnis des geheimen Fadens [...], der sich durch unser Leben zieht“ sei. (Hoffmann, 6) Diese Aussage lenkt die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang der beiden Begriffe ‚Traum‘ und ‚Einbildung‘.

Ein Blick in Adelungs *Grammatisch-kritisches Wörterbuch* in den entsprechenden Einträgen von 1802 bzw. 1811 ergibt diesbezüglich folgendes Ergebnis: Während der Traum als „Zustand verworrener Vorstellungen im Schläfe“ sowie als „mittlerer Zustand zwischen Schlafen und Wachen“¹ beschrieben wird, erklärt das Wörterbuch die Einbildung als „das Vermögen der Seele, sinnliche Vorstellungen einer abwesenden Sache hervorzubringen.“² Die beiden Definitionen lassen sich demnach auf einen gemeinsamen Gesichtspunkt hin zusammenfassen: Während der Traum als Zustand der ‚Vorstellungen‘–des ‚Imaginären‘–beschrieben wird, bildet die Einbildung deren Voraussetzung.

¹Vgl. Kremer 2007, 145 und Safranski, 223-224.

Adelungs Wörterbucheintrag stellt allerdings im Kontext des frühen 19. Jahrhunderts bereits ein fortgeschrittenes Stadium der Forschungen und Überlegungen zum Thema ‚Traum‘ dar. Dieses herauszuarbeiten, soll die erste Zielsetzung des Beitrags sein, während Hoffmanns Text in einem zweiten Schritt exemplarisch vor dem Hintergrund der Erkenntnisse zu ‚literarischen Träumen‘ untersucht wird.

Das Interesse an Träumen erfährt seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen entscheidenden Umbruch. Dabei wird deutlich, dass der zuvor zitierte Lexikoneintrag bei Adelung auf eine Diskussion verweist, die im engeren Sinn mit Christian Friedrich Wolffs *Psychologia empirica* (1738) beginnt. Nach Peter-André Alt besteht das Verdienst Wolffs vor allem darin, dass er einer bis dato vorherrschenden Theorie des frühen Rationalismus widerspreche. (Alt, 136) Noch bei Descartes etwa sei der Traum als „leerer Raum“ bestimmt gewesen, als dessen maßgebliches Kennzeichen das Fehlen der Kontrolle der Vernunft galt. Dieser ehemals „leere Raum“ beginnt sich ab Mitte des 18. Jahrhunderts langsam zu füllen. Bereits bei Wolff–so Alt weiter–fänden sich frühe Verweise auf eine spezifisch raum-zeitliche Struktur des Traums und deren virtuelle Repräsentation durch Zeichen und Bilder. (Alt, 136) Die Grundlage dessen, worauf die literarischen Traumdarstellungen der so genannten ‚Goethezeit‘ aufbauen, sei damit gelegt. Allerdings bemerkt Alt im gleichen Zusammenhang, dass die für die Literatur der Romantik wichtige Anbindung des Traumgeschehens an die Identität des Träumenden im Zeitalter der Aufklärung zunächst noch ausbleibt. Träume blieben–so Alt–bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts noch in einer allgemeinen, das bedeutet: keiner individuell-subjektiven Bedeutungszumessung verhaftet. (Alt, 137-138) Damit wird zugleich eine Anforderung an den Zeitraum im Übergang zum 19. Jahrhundert formuliert. Während sich die Philosophie verstärkt der Traumgenese und -wirkung zuwendet, übernehme laut Alt die Poesie im beginnenden 19. Jahrhundert verstärkt die Funktion der Darstellung der eigentlichen Traumtätigkeit, des Geschehens zwischen dem Einschlafen und dem Erwachen. (Alt, 142) Die Literatur kann dabei verstärkt auf Erkenntnisse der medizinischen Forschung und der Erfahrungsseelenkunde zurückgreifen. Bereits 1746 definiert der Arzt Johann August Unzer den Traum als „unvollkommenen Zustand des Schlafes“, in dem die Psyche–im Gegensatz zu den von Descartes vertretenen Thesen–nicht vollkommen ausgeschaltet, sondern noch eingeschränkt aktiv sei. Den Grund dafür leitet Unzer aus dem Einfluss der Nervensäfte ab: Träume entstünden unter der Voraussetzung, dass

der Mensch ohne vollständige Ermüdung einschliefe und die tagsüber produzierten Nervensäfte folglich nicht vollkommen verbraucht seien. Die Argumentation Unzers hebt die fortdauernde Abhängigkeit des Träumenden von äußeren Einflüssen hervor. Damit schreibt sich Unzer in die Tradition der Leib-Seele-Modelle des 18. Jahrhunderts ein. Allerdings spart er die Frage nach der genauen Ursache der „dunklen Wahrnehmungen“, die die Einbildungskraft und somit auch den Traum stimulierten, vorerst weitestgehend aus. Der Erfahrungsseelenkunde des späten 18. Jahrhunderts bleibt es vorbehalten, sich den Assoziationsvorgängen während des Einschlafens, in der Phase des so genannten ‚Halbschlafes‘, zuzuwenden. An dieser Stelle betont vor allem deren einflussreicher Vertreter Carl Friedrich Pockels die Notwendigkeit, die Phantasie und damit jene unkontrollierte Einbildungskraft zu beherrschen, die sich insbesondere während des Übergangs vom Wach- in den Schlafzustand entfalte. Pockels empfiehlt den von Albträumen geplagten Träumern, ein „Tagebuch der Einbildungskraft“ zu führen; wobei mithilfe der Verschriftlichung des Geträumten eine Distanz und somit eine Kontrollinstanz der Assoziationen aufgebaut werden solle.

Dieser Hinweis ist für die Analyse der Träume in E.T.A. Hoffmanns Roman entscheidend: Wie Alt hervorhebt, besteht die Besonderheit eines literarischen Traums in seiner spezifischen doppelten Ordnung: Er sei–so Alt–zugleich imaginär als auch fiktiv; er verweise demnach zugleich auf die Vorstellung nicht-gegenwärtiger Dinge als ‚gegenwärtig‘ im Traum sowie auf deren poetologische Konstruierbarkeit in der Literatur (Alt, 142). Dieser Ansatz ist allerdings keinesfalls ein Ergebnis des 21. Jahrhunderts; es ist gerade der zuvor genannte Pockels, der bereits 1787 anhand der Analyse verschiedener gesammelter Traumberichte herausarbeitet, dass die Traumforschung tatsächlich nie auf Träumen an sich, sondern vielmehr auf Berichten von Träumen basiere. Den Träumen–so ließe sich aus dieser Erkenntnis schlussfolgern–ist eine narrative Struktur inhärent, da ihr Sinn erst durch die Versprachlichung in einem Traumbericht erschlossen werden kann. Diese Tatsache deutet auf die besondere Eignung der Träume in den Strategien der Fiktionalisierung hin. Die Versprachlichung sei laut Alt jene Strategie, mit der romantische Poesie des Traums und Fragen der entsprechenden literarischen Form verbunden seien. Dass diese Verbindung die Aufmerksamkeit auf das Subjekt des Träumers lenkt, wird in Hoffmanns Text besonders deutlich, als Medardus im ersten Kapitel des zweiten Teils ausruft: „Ja, ein schwerer Traum dünkte mich nicht nur die letztvergangene Zeit, sondern mein ganzes Leben.“ (Hoffmann, 203)

Die Analogie zwischen eigenem Leben und Traumwelt ruft nicht nur das Individuum des Träumers auf den Plan, sie zieht den Identitätswurf anhand der Grenze zwischen Geträumtem und tatsächlich Erlebtem mehrfach in Zweifel. Die Analyse der Träume aus *Die Elixiere des Teufels* soll sich aus den genannten Gründen an folgenden zwei Fragestellungen orientieren: Unter welchen Voraussetzungen kommt es zum Traum bzw. wie entsteht der Traum, und welchen Strukturen weist der Traum auf, und welche Implikationen für den Träumer entstehen daraus?

Zunächst scheint es jedoch sinnvoll, den thematischen Hintergrund, vor dem vier ausgewählte Traumsequenzen des Romans vorgestellt werden sollen, kurz zu umreißen: Jeder, der sich der ehrgeizigen Aufgabe stellt, Hoffmanns Text betont knapp zusammenzufassen, gerät in jene Gefahr, die der Theaterregisseur Thomas Jonigk 2003 wie folgt beschreibt: „Ich glaube, die Bilderwelt des Romans hat mich im positiven Sinne erschlagen.“³ Unter dem Eindruck der Bilderwelt versuchte Jonigk, folgende Handlungsstruktur für das Theater zu adaptieren: Der Kapuzinermönch Medardus—so enthüllt der fiktive Herausgeber—entdeckt durch den Genuss eines uralten in einem Kloster aufbewahrten Teufelelixiers sinnliche Triebe, die ihn aus der Umgebung seines Heimatklosters in die Welt hinaus führen. Getrieben vom sexuellen Verlangen nach einer jungen Frau—Aurelie—und verfolgt von einem mysteriösen Doppelgänger, wird seine Reise, die ihn von Süddeutschland nach Rom führt, zu einer gleichsam sinnlichen wie auch schauderhaften Erfahrung, bei der Medardus mit Mord, Wahnsinn und inzestuösen Beziehungen, aber auch mit Verlockung und Verlangen konfrontiert wird. Dieser doppelten Bedeutungszumessung entspricht auch eine Klassifikation der Traum Inhalte, die Medardus während des Textes durchlebt—oder genauer gesagt—*durchträumt*. Ihnen können zwei größere Grundtendenzen zugeordnet werden. Der Bereich der Sehnsuchtsvorstellungen umfasst vor allem die amourösen Desiderate, die sich auf Aurelie beziehen. Deutlich stärker repräsentiert im Vergleich dazu erscheinen jedoch die Angstvorstellungen in seinen Träumen. Dabei kann eine weitere Unterscheidung zwischen konkreten Bedrohungsszenarien und denen der Wiederkehr von Vergessenem, die in dem Schema als Verdrängungsszenarien bezeichnet werden, vorgenommen werden.

Zunächst sollen—wie zuvor angekündigt—die Ausgangsbedingungen der Traumsequenzen vorgestellt werden. Dabei wird deutlich, dass allen vier Träumen eine Erschöpfung der Figur ‚Medardus‘ vorausgeht. Der Träumer schläft—wie im ersten Beispiel—explizit „ermüdet“ von der langen Reise, sofort

in „einen tiefen Schlaf“. Auch dem zweiten Traum geht Erschöpfung voraus, dem dritten und vierten neben der Erschöpfung durch die Selbstkasteiung auch physische Schmerzen und Todesvorstellungen. Die mehrfach betonte Erschöpfung, unter deren Einfluss Medardus in den Traumzustand gerät, führt auf den ersten Blick zur Revision der Thesen der medizinischen Anthropologie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Darin war die Traumgenese, wie zuvor dargestellt, auf eine nicht ausreichende Erschöpfung des Träumers vor dem Einschlafen und somit eine zu hohe Konzentration der Nervensäfte zurückgeführt worden. Allerdings würde eine solche Schlussfolgerung verkennen, dass der Erschöpfungszustand des Medardus vor allem *physischen*, nicht aber zwingend *psychischen* Ursprungs ist. Der erste Traum liefert ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass seine Wahrnehmungsfähigkeit trotz körperlicher Erschöpfung weiterhin eingeschränkt funktioniert:

Im dritten Kapitel des ersten Romanteils (Hoffmann, 109-116) kommt Medardus in einer „finsternen Nacht durch einen dichten Wald“ in ein Försterhaus, in dem er für einige Tage Obdach findet. Der Traum ereignet sich in der ersten Nacht in der Unterkunft. Der Zustand unmittelbar vor dem Einschlafen wird als „ermüdet“ und der Übergang von der Wach- in die Schlafphase als „bald“ beschrieben. Allerdings beginnt die Traumsequenz mit einer Bewusstmachung des Schlafes, den der Träumer innerhalb seines Traumes selber kommentiert:

Auf ganz sonderbare Weise fing der Traum mit dem Bewusstsein des Schlafes an, ich sagte mir nämlich selbst: ‚Nun, das ist herrlich, dass ich gleich eingeschlafen bin und so fest und ruhig schlummere, das wird mich von der Ermüdung ganz erlaben, nun muss ich ja nicht die Augen öffnen‘.
(Hoffmann, 114)

Die Hoffnung des Träumers auf Erholung von der ‚Ermüdung‘ beruht auf einer verminderten Stufe der Wahrnehmungsfähigkeit, die er mit den geschlossenen Augen während des Schlafes assoziiert. Die Schwierigkeit, die sich aus dieser Konstellation ergibt, leitet sich aus der metareflexiven Ebene der Traumerzählung her: Indem Hoffmanns Erzähler ‚MedardusA‘ berichtet, in einen ‚tiefen Schlaf zu fallen‘, bildet er einen Rahmen des erzählten Traums. Er weist für den Erzähler ‚MedardusB‘ innerhalb der Traumsequenz auf einen Verlust der Kontrolle der Ratio über die Einbildungskraft hin. ‚MedardusB‘ wird zum geträumten Protagonisten von ‚MedardusA‘, und es ist eben dieser Erzähler der Binnentraumerzählung ‚MedardusB‘, der die erste Angstvision durchlebt. Auch die drei weiteren Traumsequenzen verdeutlichen, dass es

wiederholt die Psyche des Medardus ist, deren Aktivität alpträumhafte Szenarien hervorbringt. Wenn man Jurij M. Lotmans Raumdefinition zugrunde legt, deren wichtigstes Kriterium die Definition einer Grenze bildet, so wird der Erzähler ‚MedardusA‘ als ‚bewegliche Figur‘ eines–nach Lotman–subjektiven Textes deutlich. (Lotman, 340-342) Die Überschreitung der Grenze zur Traumwelt ist für ‚MedardusA‘ reversibel, da davon ausgegangen werden muss, dass der Träumer zu einem bestimmten Zeitpunkt aufwacht und somit in den Ausgangsraum des Wachzustandes zurückkehrt. Die Grenze zwischen Wach- und Traumzustand wird daher nicht nur kognitiv, sondern auch lokal als Schwellensituation deutlich. Damit wendet sich das Interesse der Struktur der Traumsequenzen zu.

Alt verweist in diesem Zusammenhang auf ein Kunstwerk Francisco de Goyas aus dem Jahre 1798: den Kupferstich *El sueño de la razon produce monstruos*. (Alt, 181-182) Das Kunstwerk zeigt einen schlafenden, träumenden Mann am Schreibtisch, währenddessen sich die Figuren seiner Imagination im Hintergrund bedrohlich aufbauen. Der polyseme Ausdruck ‚sueño‘, der im Spanischen sowohl ‚Schlaf‘ als auch ‚Traum‘ bezeichnen kann, bietet zwei Interpretationsmöglichkeiten: Im Falle des ‚Schlafes der Vernunft‘ erwachen in der Imagination Ängste, die im Wachzustand kontrolliert werden können. ‚Träumt‘ jedoch die Vernunft, so bringt sie die Ängste selbst hervor. Alt verweist auf entsprechende Erkenntnisse der Erfahrungsseelenkunde, die Pockels bereits 1787 hervorgehoben habe: An dieser Stelle heißt es, dass insbesondere etwas ursprünglich Vergessenes im Traum ohne Kontrolle der Vernunft reaktiviert werden könne. Der Träumer fühle sich vor allem durch die Unkontrollierbarkeit bedroht und entwickle daraus Angst- und Wahnvorstellungen. In den vier Traumsequenzen wird die Unkontrollierbarkeit der Imagination vor allem im Bereich der Angstvorstellungen auf ein Niveau gesteigert, das den Träumer an der eigenen Identität zweifeln lässt. Bedrohungsszenarien werden dabei vor allem durch die Figur des mysteriösen Doppelgängers hervorgerufen, der sich allerdings erst später als Medardus‘ Stiefbruder Viktorin herausstellt. Die Beschreibung aus der Perspektive des Erzählers ‚MedardusB‘ weist bereits im ersten Traum auf die Ähnlichkeit hin:

Da ging die Türe auf, und eine dunkle Gestalt trat hinein, die ich zu meinem Entsetzen als *mich* selbst, im Kapuzinerhabit, mit Bart und Tonsur erkannte. [...] ‚Du bist nicht *ich*, du bist der Teufel‘, schrie ich auf und griff wie mit Krallen dem bedrohlichen Gespenst ins Gesicht, aber es war, als bohrten meine Finger sich in die Augen wie in tiefe Höhlen. (Hoffmann, 114)

Die Angst des Träumenden erwächst aus dem Widerspruch des Erkennens eines vermeintlichen Spiegelbilds und dessen gleichzeitiger Ablehnung. In dem Versuch, den Doppelgänger der Geisterwelt zuzuordnen, zeigt sich erneut ein Restmaß an Kontrolle der Ratio. Die Tatsache, dass gerade einzelne Elemente des Traums, wie zum Beispiel das Lachen des imaginierten Wesens, im Übergang vom Schlaf- in den Wachzustand andauern, überwirft jedoch die strenge Trennung beider Zustände. Die Feststellung des Erzählers der Rahmenerzählung des Traumes ‚MedardusA‘: „der grauenhafte Traum trat ins Leben“ (Hoffmann, 114) fasst die Grundlage der Angstvorstellungen zusammen, die auch für die weiteren Träume bestimmend wird: Für Medardus scheint im Verlauf des Romans die Grenze zwischen Einbildung und Wirklichkeit nicht mehr klar definiert. Während es im ersten Traum ein akustischer Reiz ist, der nach dem Erwachen andauert, sind es im zweiten Traum die Schmerzen der Folter, die Medardus weiterhin spürt. Der Traum enthält in beiden Beispielen in der Deutung des Träumers eine prophetische Komponente, die sich durch die Wiederholung des Geträumten im Wachzustand verstärkt: Vergleicht man im ersten Beispiel die räumliche und zeitliche Deixis von Binnentraumerzählung und dem sie umgebenden Rahmen, so werden alle Elemente des Traums wieder aufgenommen. Im zweiten Beispiel erfolgt die Wiederaufnahme des Geträumten nicht anhand der Deixis, sondern des Dominikanermönchs als Aktant der Binnentraumerzählung. Mit Bezug auf die Angstzustände, die aus der Wiederholung von Vergessenem im Unterbewusstsein resultieren, besteht in den beiden ersten Traumsequenzen exakt ein umgekehrter Effekt: Medardus’ Angst erwächst nicht primär aus der Wiederholung des Erlebten im Traum, sondern des Geträumten im Bewusstsein–ohne Filter der Imagination.

Dabei lässt sich für den zweiten Traum (Hoffmann, 192-194) in den Bedrohungsszenarien folgende Steigerung konstatieren: Der Protagonist der Binnentraumerzählung ‚MedardusB‘ wird dieses Mal in einen „langen, düsteren, gewölbten Saal“ (Hoffmann, 192) geführt. Auch in dieser zweiten Traumsequenz findet sich ein metareflexives Element, das auf eine eingeschränkte Form der Wahrnehmungsfähigkeit verweist: ‚MedardusB‘ konstatiert: „Ich wollte alles, was ich je Sündhaftes und Freveliges begangen hatte, offen eingestehen, aber zu meinem Entsetzen war das, was ich sprach, durchaus nicht das, was ich dachte und sagen wollte.“ (Hoffmann, 192) Die Angstvorstellungen umfassen an dieser Stelle nicht mehr nur wie im ersten Traum Zweifel an der *Identität*, sondern auch an der Selbstkontrolle der eigenen

Handlungen. Die Verbindung zwischen Gedanken und verbalen Äußerungen unterliegt nicht mehr der Logik der Ratio, sie wird aus der Perspektive des Medardus einer unbegreifbaren externen, übernatürlichen Macht zugeschrieben. Die Lähmung seiner individuellen Entscheidungskompetenz mündet innerhalb der Traumerzählung in den Suizidversuch. Als jedoch auch dieser scheitert, wird deutlich, dass die Zweifel an der *Identität* durch Zweifel an der *Individualität* eine Steigerung erfahren haben: Medardus träumt sich als ‚Objekt‘–wobei die Fremdbestimmung aus der Unfähigkeit zu konkreten Handlungen resultiert. Wie bereits im ersten Traum intensiviert der Moment des Aufwachens die Angstzustände des Erzählers, indem entscheidende Elemente der Traumerzählung im Wachzustand fortbestehen: Der taktile Reiz des Schmerzes der Folter sowie der Anblick eines Dominikanermönches.

Eine weitere Steigerung erfahren Medardus' Angstvorstellungen in der dritten Traumsequenz. (Hoffmann, 246-248) Der grundlegende Widerspruch dieser Sequenz besteht in der Opposition zwischen dem ersehnten Schlaf, der Medardus „wie ein ohnmächtiges Kind schützend mit seinen Armen“ umfängt, und den „feindlichen Traumbildern“, die ihm – wie es im Text heißt–„neue Todesmarter bereiten“. (Hoffmann, 246) Zum ersten Mal werden erotische Desiderate und Angstvorstellungen kombiniert; ein im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert oft zitiertes Motiv der Tradition des Schauerromans. Dabei ist besonders interessant, dass Medardus im Traum seinen beiden Opfern (und Verwandten) Euphemie und Hermogen begegnet. Die Erinnerungen an jene Taten sind als Verdrängung in den Bereich des Unbewussten verlegt, in dem sie im Traum weitestgehend losgelöst von Einflüssen der Ratio unbeherrschbar werden. In der Deformation der Schönheitsattribute wird Euphemie zu einem monströsen Wesen. Die Passage zwischen den sinnlichen Komponenten des Traums und dem „Schauer der Verdammnis“, der Medardus im Traum ergreift, verweist auf ein Motiv der griechischen Mythologie: Die imaginierte Euphemie ruft in der Darstellung Assoziationen mit den Figuren der Erinnyen hervor. Der Albtraum resultiert in diesem Falle aus der geträumten Unentrinnbarkeit der Sünde, die sich für Medardus im Traum als umso bedrohlicher erweist, als er sich gerade durch seine strenge Buße von der quälenden Schuld zu entledigen versucht. Zum ersten Mal generiert der Traum in diesem Fall eine im Sinne Todorovs wunderbar-märchenhafte Welt, in der die Gesetze der Natur neu definiert werden (Todorov, 46-49). Die Traumwelt, in den ersten beiden Traumsequenzen noch weitestgehend vergleichbar mit der Welt, in der sich

Medardus im Wachzustand befindet, wird aus diesem Grund im dritten Traum mit Bezug auf die Raum- und Figurenkonzeption zunächst fantastisch, dann verfremdet und übernatürlich dargestellt. Der Effekt der Transgression wird dabei zum *Movens* der Angstzustände des Träumers. Dass Medardus gerade im Moment des Schreckens im Traum die begehrte Aurelie erscheint, geht mit einer Entfesselung seiner sinnlichen Triebe einher. Die Kombination von Sinnlichem und Schauerhaften, begleitet von der Imagination des Satans verweist motivisch auf eine der wohl bekanntesten Repräsentation eines Albtraums: Johann Heinrich Füsslis Gemälde *Der Nachtmahr* aus dem Jahr 1781. Die sexuelle Triebhaftigkeit wird als Steigerung des Verlusts von Handlungsfähigkeit, transparent, der bereits den zweiten Traum gekennzeichnet hatte: Medardus erlebt sich im Traum als ein den Trieben verfallener Sünder– die Angst des Ausgeliefertseins gegenüber den Affekten trifft auf das Bewusstsein der Schuld. Dabei ist für die dritte Traumsequenz wichtig, dass Medardus zum Zeitpunkt des Traumes noch davon ausgeht, neben Euphemie und Hermogen auch Aurelie ermordet zu haben. Die Traumbilder werden aus diesem Grund als imaginierte Begegnung mit den Opfern seiner Sünden erlebt.

Die Bedrohungsszenarien erfahren im vierten und letzten zitierten Traumbeispiel vor allem dadurch eine zusätzliche Steigerung, dass Medardus im Vorfeld des Traums Todesvorstellungen durchlebt. Allerdings münden jene Gedanken in die Vorstellung, sich selber als Märtyrer darzustellen. Darüber hinaus erhält die pathologische Komponente, die insbesondere den Übergang vom Wach- in den Schlafzustand kennzeichnet, eine zunehmende Bedeutung: Explizit hebt der Text hervor, dass die Todes- und Märtyrerimaginationen gerade in den Momenten der Fieberschübe Träume einleiteten, die der zuvor positiv gedeuteten Darstellung als Märtyrer widersprechen. Der Medardus der Traumerzählung erlebt sich als „wesenloser Gedanke seines Ichs“ (Hoffmann 287); die in der Märtyrerdarstellung zuvor zitierte Reliquie des Körpers bzw. des mehrfach hervorgehobenen Blutes wird im Traum durch einen „ekelhaften farblosen Saft“ (Hoffmann, 287) ersetzt. Der Körper wird im Gegensatz zur Seele als Ursprung des Unreinen und Sündigen imaginiert. Da sich das Bewusstsein der Schuldhaftigkeit an den Körper mit der „weit aufklaffenden Wunde“ und das „unreine Wasser“ (Hoffmann, 287) knüpft; besteht in dieser vierten Traumsequenz nicht mehr nur der Zweifel, sondern die Ablehnung der eigenen Existenz, eine Tatsache, die Detlef Kremer als „verweigerte Identität“ bezeichnet (Kremer, 50). Dieser Aspekt findet in der Deixis der Traumsequenz Niederschlag: Die von Lotman betonte Grenze der räumlichen Struktur besteht

nicht mehr zwischen ‚realer‘ und ‚Traumwelt‘, sondern innerhalb der Traumwelt in einer vertikalen Schichtung: Der Erkenntnis des Träumers, losgelöst vom Körper als Idee zu existieren, folgt zunächst ein Streben nach oben „zu den leuchtenden Bergspitzen“. (Hoffmann, 287) Die vom Körper losgelöste Seele strebt dem Himmel zu und befindet sich in der Schwellensituation zwischen Erde und Himmelsgewölbe. Der Erzähler der Binnentraumhandlung strebt allerdings nicht nach Rückkehr zur Erde. Seine angestrebte Grenzüberschreitung ist nicht reversibel. Wie Lotman formuliert, „will der Handlungsträger nach Überwindung der Grenze in das Gegenfeld eintreten“. (Hoffmann, 342) Das gelingt dem Medardus der Binnentraumerzählung allerdings nicht: Das Erreichen des Himmelsgewölbes wird der gestaltlosen Seele durch „Blitze“ verweigert, woraufhin sie sich erneut der auf dem Boden zurückgebliebenen Materie des Körpers annähert. Dieser wird durch den Medardus der Traumerzählung nicht mehr als eigener Körper, sondern als „Leiche“ wahrgenommen. Die phantastischen Elemente rufen für den vierten Assoziationen mit dem zuvor zitierten dritten Traum hervor: Währenddessen allerdings zuvor im Traum der Körper verletzt wurde, vollzieht sich im vierten Traum die Trennung von Geist und Materie—wobei der Körper den Geist zur Rechenschaft zieht. Den Höhepunkt der Angstvorstellungen erreicht die Traumsequenz in dem Moment, da Medardus—der sich selber nur noch als Idee, als Gedanke träumt—auch als solcher zu scheitern droht: „Der Gedanke wollte zerstäuben in dem gewaltigen Ton des trostlosen Jammers, da wurde ich wie durch einen elektrischen Schlag emporgerissen aus dem Traum.“ (Hoffmann, 287-288) An dieser Stelle wird die Abgrenzung von Traum- und Nicht-Traumerzählung unscharf: Interessanterweise definiert die im Traum noch immer vom Körper getrennte Seele die vorangegangene Imagination als einen „weissagenden (prophetischen) Traum“. Die Metareflexion über den eigenen Traum beinhaltet auch die Sehnsucht nach Erlösung, die sich durch die imaginierte Begegnung mit einer duftenden Rose vollzieht, die als Aurelie in der Binnentraumerzählung erkennbar wird. Auffallend ist, dass der Moment der Erlösung gerade dem träumenden Medardus widerfährt. Nur dieser kann auf der verminderten Bewusstseinsstufe eine Einsicht in die Harmonie der Welt erlangen, die für ihn zur Grundlage der Erlösung wird. Nach dieser Erlösungsvorstellung wacht Medardus zum ersten Mal aus einem Traum frei von Angstvorstellungen—wohl aber von Rosenduft umgeben—auf.

Zusammenfassung

Träume nehmen in Hoffmanns Text zweifelsohne eine entscheidende Stellung ein; sie erweisen sich nicht nur als Stimmungselement des Schauerromans, sondern reflektieren die Identitätsproblematik des Textes, die sie an der Schwelle von Wach- und Traumzustand problematisieren. Die Traumsequenzen erfüllen neben diesen inhaltlichen jedoch auch gestalterische Anforderungen, indem sie verschiedene zwischen den Kategorien ‚mimetisch-realistisch‘ und ‚wunderbar-märchenhaft‘, ‚retrospektiv‘ und ‚prophetisch‘ sowie ‚schauerhaft‘ und ‚erotisch‘ angelegte Räume schaffen. Es ist gerade diese Schwellensituation, in der sich die im Roman behandelten Themenkomplexe dem Protagonisten in ihrer ganzen Wirkungskraft offenbaren. Während Medardus träumt, wird er versucht und von den Erinnerungen heimgesucht; ihm wird Vergangenes vorgeworfen und Zukünftiges in Aussicht gestellt. Wenn– wie er sagt–,„sein Traum ins Leben tritt“, reflektiert er das Bewusstsein der Nähe des Imaginären zur realen Welt, er erlebt sich schließlich als Teil der gesamten Schöpfungswelt. Der Traum tritt für Medardus ins Leben, und er tritt für die Romantiker verstärkt in die Literatur. Die Zeit der rationalistischen Grenzziehungen zwischen Traum und realer Welt ist, wie sich in *Die Elixiere des Teufels* zeigt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts abgelaufen.

Notes

¹Vgl.http://mdz.bibbv.de/digbib/lexika/adelung/text/band4/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;lang=de?q=Traum&DwebQueryForm=%24q+inside+%3CORTH%3E. (accessed: 18.06.2010).

²Vgl.http://mdz.bibbv.de/digbib/lexika/adelung/text/band4/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;lang=de?q=Traum&DwebQueryForm=%24q+inside+%3CORTH%3E. (accessed: 18.06.2010).

³Vgl.http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-5/Fuchs_Giessen.htm (accessed: 18.06.2010).

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André** (2002), *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München.
- Alt, Peter-André** (2005), Leiteritz, Christiane, eds. *Traum-Diskurse der Romantik*. Berlin.
- Hoffmann, E. T. A.** (1980), *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Kapuziners*. Nehring, Wolfgang ed. Stuttgart.

Kremer, Detlef (1999), *E. T. A. Hoffmann. Erzählungen und Romane*. Berlin.

Kremer, Detlef (2007), *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart, Weimar.

Lotman, Jurij M. (1993), *Die Struktur literarischer Texte*. München.

Safranski, Rüdiger (2007), *Romantik. Eine deutsche Affaire*. München.

Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris.

http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-5/Fuchs_Giessen.htm

(accessed: 18.06.2010).

http://mdz.bibvb.de/digbib/lexika/adelung/text/band4/@Generic__BookView;cs=default;ts=default;lang=de?q=Traum&DwebQueryForm=%24q+inside+%3CORTH%3E.

(accessed: 18.06.2010).