

BEATA KOŁODZIEJCZYK-MRÓZ

„DAS FRÄULEIN VON SCUDERI“ VON E.T.A HOFFMANN  
– ZUM VERHÄLTNIS ZWISCHEN REALEM  
UND DÄMONISCHEM

**A b s t r a c t.** In der Novelle *Das Fräulein von Scuderi* von E.T.A. Hoffmann, die nur beim ersten Blick ein eindimensionales Werk zu sein scheint, wird das Postulat der Duplizität der dargestellten Welt realisiert, indem der Autor rationale und phantastische Elemente miteinander konfrontiert. Die Handlung der Novelle spielt sich in Paris ab, wo zur Zeit viele geheimnisvolle Morde passieren, deren Opfer durch einen Dolchstich mitten ins Herz getötet werden. Alle Morde sind sich sehr ähnlich: die Opfer sind adelige Männer, die auf dem Weg zu ihren Geliebten die Juwelen mit sich tragen und jeweils dieses Schmuckes spurlos beraubt werden.

Die Analyse der Novelle wurde im Hinblick auf die Problematik der Duplizität der dargestellten Welt durchgeführt. Gemäß der romantischen Philosophie der Kunst erscheinen hier alle rationalen und irrationalen Elemente fragwürdig, so dass der Leser nicht im Stande ist, festzustellen, welche der Seiten einen Absolutheitsanspruch verdient. Die Verbindung der Alltagswelt mit der unheimlichen Welt ist in Bezug auf den Goldschmied René Cardillac am besten greifbar, dessen eine bis zur Besessenheit gehende Faszination durch eigene Kunst ihn zum harmlosen Sonderling in der großen Stadt Paris macht. Er steht als der Fremde im bürgerlichen Leben, verstanden von niemand, an der Schwelle zum Wahnsinn. Automatisch entsteht hier die Frage, ob Cardillac, der wahrscheinlich schon in der pränatalen Phase ein Trauma erlebt hatte, überhaupt an den von ihm verübten Morden schuld sein kann? Sind seine Gräueltaten mit dem bösen Stern und den dämonischen Kräften zu rechtfertigen, die der geniale Künstler nicht erkennen und beeinflussen kann?

Eines der erstaunlichsten Werke der deutschen Literatur ist ohne Zweifel dasjenige von E.T.A. Hoffmann. Die Vielfalt seines künstlerischen Gesamtwerks ist dabei nicht zu übersehen, denn neben dem literarischen Schaffen entstanden ein musikalisches und ein bildnerisches Werk. In Deutschland wurde Hoffmann als Schriftsteller lange nicht geachtet, obwohl er einer der wichtig-

sten Erneuerer der Weltdichtkunst war. Im Gegensatz zu den anderen deutschen Romantikern hat sein Schaffen kurz nach seinem Tode weltweit enormes Aufsehen erregt. Die Beschäftigung mit Hoffmanns Texten, Themen und Techniken erscheint demnach besonders interessant.

Das beherrschende Thema von E.T.A. Hoffmanns Dichtung ist die Mehrdeutigkeit der dargestellten Wirklichkeit. In fast allen seinen Werken taucht dieses Motiv auf. Hoffmann formulierte das serapiontische Prinzip, das für ihn das oberste Gebot darstellte. Nach diesem Prinzip müsse der Künstler daran glauben, woran er auch die anderen glauben machen möchte. Hoffmann war fest von der Existenz einer höheren Welt überzeugt, einer Welt, die sich aufmerksamen Menschen bei bestimmten Ereignissen des alltäglichen Lebens zeigte. Demnach erschienen dem Autor alle phantastischen Erlebnisse genauso real wie die Wirklichkeit selbst. In seinem Schaffen beschreibt er den wiederholten und vollkommen unerwarteten Einbruch des Phantastischen in den gewohnten Alltag der Bürger. Das Unheimliche tritt an die Stelle einer organisierbaren Welt auf und die alten Erzählregeln der Wahrscheinlichkeit gelten nicht mehr. Allerdings besaß der Dichter in dem gleichem Maße auch eine Auffassungsgabe für die Realität. Er meinte, dass nur derjenige, der sich den Zugang zu beider Welten verschafft, auch die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten des gleichen Sachverhalts wahrnehmen kann. Wem dagegen nur die Erkenntnis einer Welt zukommt, der ist entweder ein Wahnsinniger, der nur das Phantastische sieht, oder ein Philister, der das Offensichtliche bemerkt. Beides bedeutete für den genialen Dichter einen großen Mangel. E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* erschien erstmals 1819<sup>1</sup> und erreichte einen großen Erfolg beim Lesepublikum. Im folgenden Artikel wird untersucht, in welchem Maße es sich um eine multiperspektivische Kriminalerzählung handelt, in deren Zentrum zwei Künstlerfiguren stehen, die in dem rätselhaften Kriminalfall entscheidende Rolle spielen. Der Schwerpunkt der Analyse der Multiperspektivität der beim ersten Anblick durchaus realen Erzählung liegt deswegen auf den beiden Protagonisten, der Hofdichterin Magdaleine von Scuderi und dem Goldschmied René Cardillac.

---

<sup>1</sup> Die Erzählung erschien in dem Almanach *Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*.

### RÄUMLICHE STRUKTUR DER KRIMINALGESCHICHTE

Die Handlung der Geschichte ist historisch und topographisch sehr detailliert festgelegt. Der Schauplatz der Erzählung ist die Stadt Paris, der Untertitel *Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten* verweist auf die Handlungszeit, die noch von Hoffmann präzisiert wird: „es mochte im Herbst des Jahres 1680 sein.“ (S. 3)<sup>2</sup> Die Stadt gegen Ende des 17. Jahrhunderts als Ort des Geschehens zeigt sich als Schauplatz einer gestörten Weltordnung. Die Handlung beginnt unheimlich und rätselhaft: um Mitternacht klopft ein unbekannter Mann an die Haustür der Hofdichterin von Scuderi, wird demnächst eingelassen, versetzt aber durch sein bedrohliches Verhalten die Angestellte der Dichterin in Angst. Schließlich überreicht er ihr ein geheimnisvolles Kästchen und verschwindet. Später gibt er sich als Cardillacs Geselle, Olivier Brusson, und früherer Ziehsohn der Dichterin zu erkennen. Bereits hier bleibt es unklar, warum der zunächst mit sanfter Stimme redende junge Mann, kaum der Einlassung mit „wilder Stimme“ (S. 5) Befehle gibt und einen schrecklichen Eindruck erweckt. Diese ambivalente Charakterisierung des jungen Mannes, so Herwig, entspreche dem späteren Detektivroman-Schema; „der Erzähler baut den Helden als verdächtigen Unschuldigen auf, dem sich in dem ehrbaren Bürger und Goldschmiedekünstler René Cardillac dann der unverdächtige Schuldige beigesellen wird.“<sup>3</sup>

Bereits am Anfang der Geschichte erfährt der Leser über Pariser Zustände, was ihm hilft den Schrecken der Angestellten der Scuderi über den nächtlichen Besucher zu verstehen. Zu dieser Zeit nämlich „war Paris der Schauplatz der verruchtesten Greuelthaten, gerade zu der Zeit bot die teuflischste Erfindung der Hölle die leichtesten Mittel dazu dar.“ (S. 8) Der Grund dafür war die Herstellung eines schrecklichen Giftes, das entweder auf der Stelle oder langsam tötend, durchaus keine Spur im menschlichen Körper zurücklässt [...].“ (S. 9) Mit diesem Gift wird von der Marquise de Brinvillier, einem „Ungeheuer“ (S. 9), ihre gesamte Familie ermordet. Niemand fühlt sich mehr sicher, da man die Verbrecher noch nicht gefasst oder irgendeine Spur gefunden hat. Darüber hinaus scheinen diese entarteten Verbrechen „ohne weitem Zweck, aus reiner Lust daran“ (S. 9) verübt zu wer-

<sup>2</sup> Die Anmerkungen zur Primärliteratur werden im Text markiert.

<sup>3</sup> Henriette HERWIG. *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung*. In: *Interpretationen. E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2004, S. 201.

den. Schließlich gelingt es Desgrais einem Beamten von Marechaussee, Brinvillier zu verhaften, doch nach ihrer Hinrichtung hören die Gräueltaten nicht auf. – Viele Nachahmer bedienen sich ähnlicher Methode und ihre Verbrechen werden „als menschliches Verhalten dargestellt, das unbewussten Trieben gehorcht, sodass sie zur unwiderstehlichen Leidenschaft werden.“<sup>4</sup>

Auch die vom König zur Bekämpfung der Verbrechen eingerichtete *Chambre ardente* leistet der Polizei keine Hilfe. Sie verfolgt zwar alle Verdächtigen, ähnelt aber eher einer Inquisition: [...] der geringste Verdacht reichte hin zu strenger Einkerkung, und oft war es dem Zufall überlassen, die Unschuld des auf den Tod Angeklagten darzutun.“ (S. 13) Selbst Präsident la Regnie, der *Chambre ardente* vorsteht, erweckt mit seinen Methoden genauso großen Schrecken unter der Bevölkerung wie die von ihm verfolgten Mörder. Eine Angsthysterie<sup>5</sup> scheint sich über die gesamte Stadt Paris zu verbreiten, denn alle rechtlichen Organe versagen.

Die für die Erzählung zentralen Morde werden nach dem gleichen Muster begangen: Eine Juwelenbande überfällt nachts Männer auf dem Weg zu ihren Geliebten, tötet sie durch einen Dolchstich ins Herz und beraubt sie der Juwelen, die sie als Geschenk bei sich haben. Desgrais erleidet eine Niederlage, verschiedene von seinen Methoden scheitern. Schließlich scheint auch er bis auf die Grenzen des Rationalen geführt zu werden, als er nach einer wilden Verfolgungsjagd den Verbrecher vor seinen Augen durch eine Mauer verschwinden sieht.

Die Stadt Paris erscheint so als eine „unabdingbare Folie“<sup>6</sup> für die Atmosphäre des Geheimnisvollen, Verbrecherischen und Doppeldeutigen. Trotzdem ist sie nur mittelbar als Schauplatz des Geschehens anzusehen; das für die Handlung Wichtigste ereignet sich in kaum wechselnden Innenräumen, wie in dem Haus der Scuderi oder von Maintenon.

---

<sup>4</sup> Marion BÖNNIGHAUSEN. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*. Oldenburg Interpretationen, Bd. 93. München 1999, S. 108.

<sup>5</sup> Vgl. Sandra ANGER. *E.T.A. Hoffmann: „Das Fräulein von Scuderi“ – Kriminalerzählung und Künstlerthematik*, <http://www.grin.com/de/e-book/46978/e-t-a-hoffmann-das-fraculein-von-scuderi-kriminalerzaehlung-und-kuenstlerthematik>

<sup>6</sup> BÖNNIGHAUSEN. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 108.

---

PERSPEKTIVENKONFLIKT  
IN DER FIGURENKONSTELLATION

Die Erzählung, die zu den erfolgreichsten Prosatexten E.T.A. Hoffmanns zählt, schien auf ersten Blick den Erwartungen des zeitgenössischen Publikums zu entsprechen, weil sie eine Kriminalgeschichte in eine Liebesgeschichte überführt. Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass Hoffmann hier eine andere Erzählstrategie verfolgt. Ihm geht es viel mehr darum, einen kalkulierten Perspektivenkonflikt zwischen zwei Protagonisten der Geschichte – Fräulein von Scuderi und Goldschmied Cardillac – darzustellen. Der Titel der Erzählung kann irreführend sein, weil das im Titel genannte Fräulein nicht die eigentliche Hauptfigur der Geschichte ist, sondern der von seiner Kunst besessene René Cardillac. Die Bedeutung dieser Figur zeigt sich darin, dass sie die Struktur des ganzen Textes wesentlich bestimmt. Daher ist es angebracht, die Analyse der Geschichte mit der Charakteristik von Goldschmied Cardillac anzufangen.

René Cardillac ist der beste Goldschmied seiner Zeit, in ganz Paris bekannt als rechtschaffener, uneigennütziger Ehrenmann. Cardillac hat aber auch seine Eigenarten: er nimmt fast jeden Auftrag an, gibt jedoch selbst für den doppelten Preis nie gern den fertigen Schmuck ab. Das Bild von dem begabten Goldschmied ist von Anfang an durchaus ambivalent:

René Cardillac war damals der geschickteste Goldarbeiter in Paris, einer der kunstreichsten und zugleich sonderbarsten Menschen seiner Zeit. Eher klein als groß, aber breitschultrig und von starkem, muskulösem Körperbau hatte Cardillac, hoch in die fünfziger Jahre vorgerückt, noch die Kraft, die Beweglichkeit des Jünglings. Von dieser Kraft, die ungewöhnlich zu nennen, zeugte auch das dicke, krause, rötliche Haupthaar und das gedrungene, gleißende Antlitz. Wäre Cardillac nicht in ganz Paris als der rechtlichste Ehrenmann, uneigennützig, offen, ohne Hinterhalt, stets zu helfen bereit, bekannt gewesen, sein ganz besonderer Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen hätte ihn in den Verdacht heimlicher Tücke und Bosheit bringen können. (S. 22)

Paris symbolisiert hier eine gestörte Weltordnung, deren Symptome die Verbrechen Cardillacs als Ausdruck seines gestörten Künstlertums sind: „Die Irrationalität und Asozialität der Verbrechen bildet den Hintergrund zum krankhaft irrationalen Verbrechen Cardillacs. Paris als Außenraum spiegelt so den psychischen Innenraum Cardillacs wider.“<sup>7</sup> Cardillac scheint

---

<sup>7</sup> Ebenda.

also ein Auserwählter zu sein. Das große Bekenntnis, das Olivier Fräulein von Scuderi am Ende der Geschichte ablegt, in dem er Cardillac einen unglücklichen Menschen nennt, macht darauf aufmerksam, in welchem Sinne das zu verstehen ist: handelt es sich etwa nur um einen Meister, der inzwischen ermordet wurde? Die Antwort auf diese Frage wird von Cardillac selbst gegeben. In einem entscheidenden Gespräch mit Olivier berichtet er von seinem verhängnisvollen Schicksal:

Du hast mich geschaut in der nächtlichen Arbeit, zu der mich mein böser Stern treibt, kein Widerstand ist möglich. – Auch dein böser Stern war es, der dich mir folgen ließ, der dich in undurchdringliche Schleier hüllte, der deinem Fußtritt die Leichtigkeit gab, dass du unhörbar wandelst wie das kleinste Tier [...] Dein böser Stern hat dich, meinen Gefährten, mir zugeführt. (S. 54)

Darauf folgt die Erzählung der grausamen Begebenheit aus der Zeit vor Cardillacs Geburt, als seine Mutter aus den Armen des grausigen Liebhabers befreit werden musste. Sie, die bereits im ersten Monat schwanger war, konnte ihr Augen nicht von seiner Juwelenkette abwenden: „Ihr ganzes Wesen war Begierde nach den funkelnden Steinen, die ihr ein überirdisches Gut dünkten.“ (S. 55) Sie erkannte, dass der Kavalier in der spanischen Kleidung ein Mann war, den sie mit Abscheu vor vielen Jahren zurückgewiesen hat. Nun kam er ihr jedoch ganz anders vor: „[...] jetzt war es ihr, als sei er im Glanze der strahlenden Diamanten ein Wesen höherer Art, der Inbegriff aller Schönheit.“ (S. 55) Von diesem Augenblick an, also noch vor seiner Geburt, scheint Cardillacs Schicksal besiegelt zu sein: „Die Person, die ‚Cardillac‘ wird, durchlebt und durchleidet mit der Mutter einen pränatalen Schock.“<sup>8</sup> Und so empfindet auch er, erst als Junge, später als Erwachsener, dieselbe Begierde nach funkelnden Steinen; wertvolle Metalle und Schmuck werden für ihn zum Inbegriff aller Schönheit. In der Tat zeigt Cardillac von klein auf für nichts anderes Interesse als für Schmuck. Als der geniale Goldschmied stellt er mit Begeisterung die schönsten Geschmeide her, aber einmal vollendet, mag der geniale Kunsthandwerker das Auftragsstück nicht mehr herausrücken. „Sowie ich ein Geschmeide gefertigt und abgeliefert, fiel ich in eine Unruhe, in eine Trostlosigkeit, die mir Schlaf, Gesundheit – Lebensmut raubte.“ (S. 56) Bei seinen Kunstwerken handelt es sich nämlich nicht nur um eine reine Äußerlichkeit – der Schmuck ist ein Teil des eigenen Körpers.

---

<sup>8</sup> Klaus DETERDING, *Hoffmanns Erzählungen – eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 170.

Daher bedeutet den Schmuck ablegen, eine Wunde dem eigenen Körper zuzufügen. Der berühmte Mann findet demnach einen Weg, sich den abgelieferten, jedoch das Innigste seiner selbst darstellenden Schmuck, wieder anzueignen.

Unwillkürlich entsteht hier die Frage, ob Cardillac unter diesen Umständen überhaupt schuld an den späteren Ereignissen sein kann. Wenn die Antwort durch die Kategorien des Schicksalhaften definiert werden soll, dann ist der böse Stern schuld und Cardillac ist eigentlich „sein unschuldig Opfer. Denn wie kann schuldloser sein als ein Kind noch im Mutterleib? Cardillac ‚erbt‘ die Gier nach Gold. Dafür kann er nicht...“<sup>9</sup> Laut Deterding wollte Hoffmann Folgendes dadurch zeigen:

Cardillacs vorgeburtliche Bestimmung in der grotesk-unheimlichen Umarmung der Mutter durch den Toten ist ein *poetischer* Prozess. In diesem Vorgang ist die Objekt-Werdung des Individuums symbolisiert, die den Weg bereitet für die spätere Objektivierung und Dämonisierung Cardillacs [...] <sup>10</sup>

Dieses grauenhafte Geschehen um Cardillacs Mutter sei die Basis für die Darstellung und Funktion des „ideellen Irrtums.“<sup>11</sup> Bei Cardillac ist von einem Ideal zu sprechen, wenn man dies auf sein Kunstwerk zurückführt: der Schmuck erscheint ihm so, wie der reiche Geliebte der Mutter erschien. Er sei auch von dem Ideal selbst verfolgt: er ist bereit, seinetwillen zu morden. Sein Ideal „des Besitzes eines höchsten Gutes, nämlich Gold und Schmuck, das in Wahrheit als verderbliche Leidenschaft im unglücklichsten Moment des Lebens der Mutter als Fluch in ihn gelegt wurde“<sup>12</sup> stehe eben für die poetische Position des ideellen Irrtums im Werk. Dieser geschehe aus dem intensiven Wunsche heraus, der einen falschen Glauben an das Ideal manifestiert. Dieser Wunsch ist

ein Gegenpol, er ist die genaue Umkehrung des echten Glaubens, weil er auf dem Unechten aufbaut. [...] Er gehört nicht in die Sinnfigur ‚Glaube – Liebe – Erkenntnis‘. Die Bedingung seiner Möglichkeit ist nicht echter Glaube, nicht echte Liebe – und vor allem nicht die Erkenntnis, sondern umgekehrt eben der Irrtum. Nur, wer im Irrtum ist, zugleich diesen Irrtum mit der Unbedingtheit des echten Glaubens vertritt und danach handelt, der ist in Gefahr zu entarten und in das Dämonische abzugleiten.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>10</sup> Ebenda.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 171 f.

So wird auch Cardillac zum Objekt des falschen Glaubens: das Dämonische kann von Außen in ihn eindringen. Der falsche Glaube bildet ein Tor für diesen Dämon: „Das ‚höhere Wesen‘ von Diamanten ist in Wahrheit kein höheres, ist es nicht im Sinne des ‚höheren Seins‘ und der ‚ewigen Macht‘, sondern ist im Gegenteil ein Produkt der ‚dunklen Macht‘.“<sup>14</sup> Wenn also Cardillac seinen Schmuck formt, so wird er zugleich selbst von dem Dämonischen geformt, das durch seine Kunstwerke immer stärker in ihn eindringt und sein Inneres erfüllt. Seinen ersten Mord erklärt er folgendermaßen:

Dunkle Gedanken stiegen in mir auf, als ich diese Einrichtung sah, es war mir, als sei vorgearbeitet solcher Taten, die mir selbst noch Geheimnis blieben. [...] Die Todesfolter blieb nicht aus – das Gespenst hing sich an meine Schritte – der lispelnde Satan an mein Ohr! [...] Das Gespenst war verschwunden, die Stimme Satans schwieg. Nun wusste ich, was mein böser Stern wollte, ich musst ihm nachgeben oder untergehen. (S. 57f)

Auch Herwig zweifelt daran, ob „die Mutter im Unbewußten eine befriedigende Erklärung für Cardillacs Genialität und seine Verbrechen“<sup>15</sup> ist. Sie interpretiert Oliviers Beichte von Cardillacs Krankheit nicht als einen Akt der Wahrheitsfindung, sondern eher als einen „Prozess privater Mythenbildung, als Mittel der Entlastung von Schuld, Ausdruck der Weigerung, die Verantwortung für das eigene Tun zu übernehmen.“<sup>16</sup> Cardillacs Geständnis sage demnach mehr über sein Selbstverständnis als autonomer Künstler und als Triebtäter als über die Art der Wirksamkeit seines Wiederholungszwanges aus. Aber auch er scheint von dem Bedeutungswert des pränatalen Traumas nicht überzeugt zu sein, sondern erklärt seine Handlungen immer wieder mit Hilfe der Metaphysik: er spricht vom bösen Stern, der sein Leben determiniert sowie von der Stimme des Satans, die ihn bei den Gräueltaten begleitet.

Cardillac erkennt zwar, dass seine Taten Verbrechen sind, empfindet Mitleid mit den Opfern, sieht auch die Konsequenzen, die das Wissen um seine Verbrechen für Madelon hätte, ist jedoch nicht im Stande aufzuhören. Der Schmuck und die Kunst sind für ihn das Absolute. Die Gewissensangst, dass sein verbrecherisches Tun „seiner unsterblichen Seele, die daran keinen Teil hat“ (S. 60) zugeschrieben werden könnte, motiviert ihn jedoch schluss-

<sup>14</sup> Ebenda, S. 172.

<sup>15</sup> HERWIG, *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik*, S. 206.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 207.



endlich dazu, sich endgültig von seinem Dämon zu befreien und er beschließt, dem tugendhaften Fräulein von Scuderi das schönste seiner Kunstwerke zu senden. Doch da bricht das Dämonische wiederum über ihn herein, so dass Olivier sich Sorgen um das Leben des Fräuleins machen muss:

Die Worte erfüllten mich mit Entsetzen. Nun wusst ich, dass sein irrer Geist wieder erfasst war von dem abscheulichen Mordgespenst, dass des Satans Stimme wieder laut worden von seinen Ohren. Ich sah Euer Leben bedroht von dem verruchten Mordteufel. (S. 61).

In diesem Moment vergiftet sein Produkt – der Schmuck – Sozialbeziehungen und ruft Misstrauen in den höchsten Gesellschaftskreisen hervor. Laut Herwig verbirgt sich hinter dem pathologischen Fall Cardillacs „der Sittenverfall einer privilegierten Gesellschaftsschicht, zu der – wie die unrechtmäßige Vereinnahmung von Cardillacs Hinterlassenschaft durch die Kirche St. Eustache zeigt – auch die geistlichen Würdeträger gehören.“<sup>17</sup>

Als Cardillac seine letzte Tat begeht, wird er vom Offizier getötet. Sein Schicksal erweist sich als unentrinnbar und sein Weg vorgezeichnet. Die Frage nach Cardillacs Tatmotiv einerseits und nach der Quelle seiner künstlerischen Begabung andererseits erscheint letztendlich als nicht beantwortbar.

Cardillacs Gegnerin in der Geschichte ist Hoffmanns Titelheldin, Magdaleine von Scuderi, deren Prototyp eine französische Schriftstellerin war, die 1607 in Le Havre geboren wurde und seit 1630 in Paris lebte, wo sie auch im Alter von 94 verstarb.<sup>18</sup>

Von Scuderi wird von Hoffmann als gesellig, in den Formen des höfischen Lebens bewandert und in allen bürgerlichen Tugenden leuchtend charakterisiert. Sie lebt, geachtet als gelehrte und gesellschaftliche Dichterin, am Hof Ludwigs XIV. Da sie die Gunst des Königs und seiner Vertrauten, Marquise de Maintenon, genießt, muss auch ihre Poesie den Gesetzen höfischer Kunst verpflichtet sein.

In der Person von Magdaleine von Scuderi geht es um eine Gegenüberstellung von Detektivin und Advokatin. Diesbezüglich lassen sich in der Erzählung mehrere Merkmale herausfinden, die beweisen, dass das Fräulein

<sup>17</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>18</sup> Madeleine de Scudéry zählte zu den bedeutendsten französischen Autoren des 17. Jahrhunderts und war die erste Autorin, die auch außerhalb Frankreichs viel gelesen wurde. Literarisch eingeordnet war sie eine der Hauptvertreterinnen des heroisch-galanten Romans. Sie war der Mittelpunkt des aristokratischen Salons, wo die Literatur ein galantes Unterhaltungsthema darstellte. Anerkannt in ihrer Zeit, war sie besonders bei Hofe sehr geschätzt.

beide Rollen einnimmt. Dabei scheint die Rationalität des Vorgangs der Detektion nicht von allzu großer Bedeutung zu sein; der Zufall ist wichtiger und die Dichterin als Anwältin überzeugt mehr durch Poesie als durch ihr Plädoyer oder ihre Kenntnis der Gesetze. Eine sehr wichtige Rolle spielt die Dichterin auch in Bezug auf den erzählerischen Verlauf der gesamten Geschichte – der Leser ist demnach im Hinblick auf die Ereignisse auf ihren Informationszustand angewiesen. Dieser perspektivische Bezug auf das Fräulein betrifft nicht nur die Handlung, sondern nahezu alle Gespräche der Erzählung – sie wird in vielen Berichten ihrer Gesprächspartner namentlich angesprochen, um die perspektivische Bezugnahme zu verdeutlichen. Eine bedeutsame Ausnahme davon bildet die Geschichte Cardillacs, in deren Zusammenhang die Titelheldin nicht mehr die Trägerin der Erzählperspektive ist: in Oliviers Bericht wird nämlich das Orientierungszentrum deutlich auf den Goldschmied verlagert. Auch die Szenen, in denen Cardillac vorgestellt wird, sowie die Informationen am Schluss über den Verbleib von Cardillacs Juwelen werden nicht von der Scuderi oder etwa ihren Gesprächspartnern, sondern vom Erzähler selbst mitgeteilt. Diese Abweichungen könnten

das absolute Desinteresse der Scuderi an Cardillac verdeutlichen. Es könnte jedoch auch das besondere Gewicht unterstreichen, das der Nebenfigur Cardillac beigemessen wird, die mit der Scuderi um die Rolle der wichtigsten Figur, der Hauptperson, konkurriert.<sup>19</sup>

Die Titelfigur ist aber nicht Cardillac, sondern das Fräulein von Scuderi. Das letzte Wort im Text gehört ihr: Obwohl sie zunächst die rhetorische Gesellschaftskunst kritisiert, zeigt sie sich am Schluss als deren Befürworterin. Dadurch heilt die Dichterin „das Sozialgefüge, das durch die Willkür des sich verabsolutierenden Künstlers *und* die Willkür der staatlichen Institutionen prekär geworden ist.“<sup>20</sup>

Der erste Kontakt zu ihrem Gegenspieler Cardillac wird über die Dienstenboten hergestellt: des Fräuleins Kammerfrau und dem Besucher mit einem „todbleiche[m], furchtbar entstellte[m] Jünglingsantlitz.“ (S. 5) Bereits zu Beginn der Handlung hat die Hofdichterin „eine dunkle Ahnung, dass ein grauenvolles, entsetzliches Geheimnis verborgen“ (S. 29) sein muss. Diese

<sup>19</sup> BÖNNIGHAUSEN, E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 100.

<sup>20</sup> HERWIG, *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik...*, S. 210.

Vorahnung bildet den Rahmen der Erkenntnisbehandlung: „Die dunklen Ahnungen, von denen der Scuderi Gemüt befangen seit Brussons erstem Eintritt in ihr Haus, hatten sich nun zum Leben gestaltet auf furchtbare Weise.“ (S. 63) Auch während der Erzählung des Kriminalfalls Cardillacs ist das geheimnisvolle Geschehen von Ahnungen begleitet: nachdem Cardillac aufgetreten ist, spürt die Dichterin den „Schauer unheimlicher Ahnung“ (S. 29), und vor dem Haus des Goldschmieds ist sie „halb entseelt vor Schreck und furchtbarer Ahnung.“ (S. 32) Das sonst rational handelnde Fräulein greift in ihrem Zweifel an Oliviers Schuld auf ihr inneres Gefühl zurück und stellt die Vermutung eines Geheimnisses in Rechnung, die sich allen rationalen Erwägungen entzieht.

#### DAS GEHEIMNISVOLLE IN DER ERZÄHLSTRUKTUR

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* beruht auf einer wahren Gegebenheit. Historische Tatsache ist, dass eine Gruppe von verliebten Herren in Paris in einem Schreiben den König gebeten hat, etwas gegen die zahlreichen nächtlichen Überfälle zu tun. Fräulein von Scuderi ließ darauf dem König das Gedicht: „Un amant qui craint les voleurs, n' est point digne d'amour“<sup>21</sup> (S. 18) zukommen. Hoffmann hat jedoch, wie es für all seine Erzählungen typisch ist, auch hier die Tatsachen mit dem Unheimlichen und Irrealen vermischt, wodurch die Geschichte etwas unglaublich und geheimnisvoll wird. Eine wichtige Rolle spielen dabei das Böse und die dämonischen Mächte, wie sie hier auch vorkommen und deren Macht und Einfluss so stark ist, dass sie das Handeln Cardillacs bestimmen. Dadurch werden aber auch die Grenzen zwischen Traum, Phantasie und Wirklichkeit aufgehoben.

Die Erzählung besitzt keine Kapiteleinteilung und folgt nicht der Chronologie der Ereignisse. Die Erzählstruktur ist durch die doppelte Rückblende charakterisiert: die Erzählung Oliviers und darin eingerückt – die Erzählung Cardillacs. Der Erzählinhalt kann laut Kanzog in sechs Phasen unterteilt werden<sup>22</sup>:

<sup>21</sup> „Ein Liebhaber, der die Diebe fürchtet, ist der Liebe nicht würdig.“

<sup>22</sup> K. KANZOG. *E.T.A. Hoffmanns Erzählung Das Fräulein von Scuderi als Kriminalgeschichte* in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 11, 1964, zit. nach: BÖNNIGHAUSEN. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 98.

### 1. DRAMATISCHE EXPOSITION

In diesem Teil wird eine Stimmung aus Angst und Unsicherheit aufgebaut. Alle Details der dramatischen Exposition – das abgelegene Haus von Fräulein von Scuderi, die mitternächtliche Stunde, der unheimliche Besucher, die Angst des Personals, das zurückgelassene Kästchen sowie der Verdacht eines Mordanschlags tragen wesentlich zu der Atmosphäre der Ungewissheit bei.

### 2. EPISCHE EXPOSITION

Diese Atmosphäre der Verunsicherung und Bedrohung wird in der epischen Exposition durch die Darstellung des Geschehens in Paris im Weiteren noch verstärkt: einerseits durch die Schilderung der Pariser Giftmordserie und andererseits durch die Beschreibung der Juwelenmorde. Während sich jedoch für die Giftmorde rational nachvollziehbare Motive auflisten lassen (wie etwa Rache oder Reichtum), bleiben die Motive der Juwelenmorde ein großes Rätsel. Zumal der gestohlene Schmuck auf den Juwelenhandelsplätzen nicht auftaucht, was Geldgier als Tatmotiv durchaus ausschließt. Darüber hinaus weisen die Opfer der geheimnisvollen Raubserie eine große Ähnlichkeit auf: Es sind alles elegante Liebhaber mit Schmuckgeschenken, die sich gerade auf dem Weg zu ihren Mätressen befinden. Rätselhaft erscheint auch die präzise Kenntnis von Ort und Zeit des Rendezvous des Opfers, die der Täter jeweils hat, sowie dessen Fähigkeit, spurlos zu verschwinden. Davon scheint nicht nur das abergläubische Volk, sondern auch Desgrais selbst überzeugt zu sein: „Der Teufel selbst ist es, der uns foppt.“ (S. 16).

### 3. DIE EIGENTLICHE HANDLUNG

Die Kriminalhandlung beginnt mit der Öffnung des von Olivier Brusson zurückgelassenen Kästchens, in dem von Scuderi zu ihrem großen Erstaunen Juwelen mit einem Zettel findet, auf dem ihr Vers steht (*Ein Liebhaber, der die Diebe fürchtet, ist der Liebe nicht würdig*). „Wäre der Schmuck, an dem, das Blut des Ermordeten“ (S. 20) klebt, schon Grund genug zu erschrecken, so stürzt die Verbindung der Gabe mit einer Auslegung ihrer Verse, die ihre Billigung der Juwelenmorde unterstellt, die Dichterin in Verzweiflung.<sup>23</sup> Sie erschreckt vor ihrer eigenen Dichtung zum Tiefsten: „O Gott, sind

<sup>23</sup> HERWIG. *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik*, S. 203.

Worte, halb im Schmerz hingeworfen, solchen grässlichen Deutung fähig!“ (S. 20) Damit wird auch klar, dass sowohl die Intention von Scuderi als auch jene von Cardillac missverstanden wurde. Cardillacs Geschenk versteht nämlich die Dichterin keineswegs als Bitte um Fürsprache vor Gott und letztendlich gescheiterten Versuch zur Überwindung seines Tötungszwanges. Auch der Vers von Scuderi erscheint mehrdeutig:

Zum einen spielt es Kardinalverbrechen zum einfachen Diebstahl herunter und bestätigt damit die Macht des Wortes, Tatbestände zu beschönigen. Zum anderen stellt es der galanten Liebe, die sich den Zugang zum fremden Körper durch wertvolle Geschenke erkaufte, einen Liebesbegriff entgegen, den der ganzen Menschen fordert – bis hin zum Einsatz seines Lebens.<sup>24</sup>

Durch den im Kästchen gefundenen Zettel, durch die Reaktion auf das Geschriebene sowie durch den Schmuck als deutlicher Hinweis auf die Juwelenmorde wird „die Verbindung zwischen dramatischer und epischer Exposition“<sup>25</sup> hergestellt.

#### 4. DIE DETEKTION

In der darauf folgenden Szene in den Räumen der mächtigsten Dame von Versailles – Maintenon – beginnt das detektivische Bemühen der Scuderi. Sie zeigt das geheimnisvolle Kästchen Maintenon, die darin sofort die Arbeit Cardillacs erkennt. Der kostbare Schmuck sowie das seltsame Verhalten des Goldschmiedes, der auch in den Gemächern der Maintenon erscheint, werden von der Marquise jedoch als Zeichen Cardillacs Liebeswerbung um Fräulein von Scuderi fehl interpretiert: „Da haben wir's, Fräulein, Meister René ist in Euch sterblich verliebt und beginnt nach richtigem Brauch und bewährter Sitte echter Galanterie Euer Herz zu bestürmen mit reichen Geschenken.“ (S. 28) Geheimnisvoll erscheint auch das zweite Auftreten Oliviers, das in seiner spannungsvollen Dramatik an die erste Erzählphase anknüpft: Der Jüngling bittet die überraschte Dichterin, den Schmuck dem Goldschmied zurückzugeben. Die ungewollte Vernachlässigung von Scuderi, die Juwelen zu Cardillac zu bringen, lässt eine bevorstehende Katastrophe ahnen.

Den Verdacht jedoch – dass der Goldschmied selbst der gesuchte Juwelenmörder sein könne –, der durch zahlreiche erzählerische Hinweise angedeutet

<sup>24</sup> Ebenda, S. 203 f.

<sup>25</sup> BÖNNIGHAUSEN. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 98.

wird, erheben weder Scuderi noch die Polizei. Die Spannung, die bis zu dieser Phase immer wieder steigerte, wird während der allmählich folgenden Auflösung des Geheimnisses abgebaut. Die Wendung bringt der neue Abschnitt mit dem Mord an Cardillac, in dem Desgrais gekündigt, dass Olivier Brusson alles gestehen wolle.

## 5. DER FALL CARDILLAC

Die Erzählphase stellt das Geständnis Oliviers dar, das die geheimnisvollen Verbrechen sowie die Nachtseite von Cardillac aufdeckt. In einer eingeschobenen Erzählung Oliviers erfährt der Leser von dem bösen Stern, unter dem Cardillac bereits vor seiner Geburt stand. Dabei handelt es sich um eine pränatale Mitgift – eine blitzende Juwelenkette, die ein Kavalier in spanischer Kleidung anlässlich eines Hoffestes um den Hals trägt und von der die werdende Mutter Cardillacs den Blick nicht mehr abwenden kann: „Ihr ganzes Wesen war Begierde nach den funkelnden Steinen, die ihr ein überirdisches Gut dünkten.“ (S. 55) In dem Moment, wo der Kavalier sie fasst und sie den Schmuck, bricht der Mann tot zusammen: „Die hohlen Augen, deren Sehkraft erloschen, auf sie gerichtet, wälzte der Tote sich mit ihr auf dem Boden.“ (S. 55) In der Beichte Oliviers erfährt der Leser die geheimnisvolle Geschichte von Cardillacs vorgeburtlichem Trauma und bekommt somit die Antwort auf die Frage nach seinem Tatmotiv wie auch nach der angeblichen Quelle seiner künstlerischen Kreativität. Oliviers Darstellung überführt damit die bisherige Kriminalgeschichte in eine „besondere psychologische Dimension einer Künstlerfigur“<sup>26</sup>.

## 6. DER RECHTSFALL

Als Fräulein von Scuderi von Olivier die Wahrheit erfährt, unternimmt sie verschiedene Rettungsversuche, indem sie Briefe an la Regnie schreibt und den Advokaten dAndilly besucht. Das Auftreten des Kronzeugen, Graf von Miossens, bringt jedoch erst die Aufklärung des Mordes an Cardillac. In dieser Erzählphase rücken nicht mehr kriminalistische Aspekte, sondern rechtliche Möglichkeiten und Folgen in den Mittelpunkt. Die Erzählung wird jetzt wie ein juristischer Fall abgeschlossen: Olivier wird durch die Begnadigung des Königs frei und kann nun mit Madelon letztendlich sein Glück

---

<sup>26</sup> Ebenda, S. 99.

finden. Die Juwelen Cardillacs werden entweder den Besitzern zurückgegeben oder der Kirche überantwortet.

In der eher sachlich erzählten Handlung findet der Leser keinen Raum für Doppeldeutigkeiten, für die Hoffmannsche Koexistenz zweier Welten. Obwohl auf den ersten Blick scheint, dass das für Hoffmann typische Erzählmittel der Multiperspektivität in dieser Erzählung fehlt – die Geschichte wird nämlich mehr oder weniger aus einer Perspektive dargestellt –, lassen sich auch in diesem späteren Werk multiperspektivische Aspekte finden. Bei dem Charakter Cardillacs handelt es sich nämlich um eine Dichotomie von Innen- und Außenwelt. Außer der vorgeburtlichen Prägung werden eigentlich alle scheinbar übernatürlichen Phänomene zum Schluss auf rational erklärbare Ursachen zurückgeführt. Bekanntlich existieren in der Literaturgeschichte unterschiedliche Versuche der Interpretation. So weist Herwig darauf hin, dass auch das phantastische Mordmotiv medizingeschichtlich auf spezifische Vorstellungen der Gebärmutter zurückgeführt werden kann. Die Konzeption von Hoffmann entspreche demnach

den Kriterien einer damaligen medizinischen Auffassungsweise, nach der die mütterliche Einbildungskraft – über den für Imaginationen empfänglichen Uterus – unter besonders gravierenden Umständen tatsächlich eine pränatale Prägung des ungeborenen Kindes zu erzeugen vermag.<sup>27</sup>

Aber auch im Hinblick auf diese rationale Theorie bleibt die Frage nach der persönlichen Schuld Cardillacs offen. Auch wenn es für seine Serienmorde eine ‚wirkliche‘ Erklärung gibt, kann er damit freigesprochen werden?

Abgesehen von den verschiedenen Interpretationsversuchen ist eine gewisse Spannung zwischen der Wahrheit und deren Verrätselung auch in diesem Werk von Hoffmann durchaus spürbar. Die charakteristischen Zeichen für die Vielschichtigkeit werden in der Erzählung mit Hilfe des Geheimnisvollen ausgedrückt. Das Geheimnisvolle der Erzählung wird auf eine solche Weise aufgebaut, dass der Leser in Bezug auf die Hintergründe und Zusammenhänge des Geschehens lange Zeit unsicher bleibt. Das liegt nicht nur darin, dass über die Geschehnisse nicht chronologisch berichtet wird. Von größerer Bedeutung ist nämlich die Tatsache, dass man über die frühesten Ereignisse, wie die vorgeburtliche Geschichte Cardillacs, erst am Schluss erfährt. Die Erzählung ist also als „ein Wechsel von ineinander verschachtelten Rahmen- und Binnenhandlungen, die jeder konventionellen Chrono-

---

<sup>27</sup> HERWIG, *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik...*, S. 208.

logie widersprechen“<sup>28</sup> zu sehen. In der Rahmenhandlung wird das aktuelle Geschehen der Erzählung präsentiert, auf die Art und Weise, wie es Fräulein von Scuderi erfährt. Diese Geschehnisse folgen dann aufeinander und stehen im engen Zusammenhang. Trotz dieses chronologischen Aufbaus der Handlung wäre die ganze Erzählung ohne die wichtigsten Elemente – Rückblicke – unverständlich, denn erst „diese Ordnungswidrigkeiten, die die Ordnung des Geschehens und die Ordnung der Erzählung auseinandertreten lassen, geben das Handlungsmovens, die zugrunde liegenden Begebenheiten preis.“<sup>29</sup> Die Rückblicke verursachen eine Art der Vertiefung der Erzählung, indem sie das chronologische Ereignis mit dem Geschehen in der fiktiven Vergangenheit ergänzen. Der Einsatz von Rückblicken trägt damit wesentlich zur Verrätselung der Geschehenschronologie bei. Diese Rückwendungen beziehen sich auf die kriminellen Taten, vor allem Cardillacs, und sein sonderbares Verhalten. Sie bilden einen wichtigen Bestandteil „des Geflechts aus versteckten Hinweisen und falschen Spuren, das sich erst in der Aufklärung der Rätsel entwirrt.“<sup>30</sup> Die Spannung bleibt durch die ganze Geschichte hindurch erhalten, denn der Leser erfährt, so wie die Dichterin selbst, erst allmählich die wahren Zusammenhänge.

Der ständige Wechsel zwischen dem Vergangenen und Vorvergangenem verursacht, dass die Ereignisse erst allmählich angedeutet werden und zunächst als zusammenhangslos und hier auch bedrohlich erscheinen. Dadurch entsteht der für Hoffmanns Gesamtwerk charakteristische Eindruck des Unheimlichen und Unerklärbaren. Das wird durch „den Motivkomplex des Geheimnisses“ unterstützt, der weiterhin „die Motive Verdacht und Ahnung einschließt.“<sup>31</sup> Die gesamte Erzählung durchzieht die Ahnung des Fräuleins von Scuderi, dass hinter diesen grauenvollen Taten ein entsetzliches Geheimnis verborgen sein muss.

Weder Situationen, noch Figuren und Ereignisse werden einfach angedeutet, sondern die entsprechenden Informationen werden vorenthalten. Eine geheimnisvolle Situation – das Eindringen eines Unbekannten mit einem Kästchen in das Haus von Fräulein von Scuderi – leitet die ganze Erzählung ein, die im Folgenden so fortgesetzt wird, dass sich dieses Geheimnis weiterhin verdichtet, jedoch letztendlich durch ein erklärendes Rückschreiten allmählich gelöst wird. In dem mysteriösen Kästchen, das oft als „das ver-

---

<sup>28</sup> BÖNNIGHAUSEN, E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 101.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> Ebenda.

<sup>31</sup> Ebenda.



schlossene Geheimnis“ (S. 18) bezeichnet wird, befindet sich ein Zettel, mit dessen Hilfe Scuderi „den Aufschluss des Geheimnisses“ (S. 19) zu finden hofft. Vom Moment der Öffnung des Kästchens an wird das Geheimnisvolle auf die Situation im Allgemeinen übertragen (damit auch auf die einzelnen Figuren), indem immer wieder angedeutet wird, dass „wohl ein besonderes Geheimnis im Spiele sein könne.“ (S. 8) So erscheint nicht nur Olivier als geheimnisvoller Mensch in der Eingangsszene; im Laufe der Erzählung stellt sich nämlich heraus, dass mehrere Personen ein eigenes Geheimnis haben, das das ganze Geheimnis der Handlung ausmacht: neben dem Geheimnis Oliviers erfährt der Leser von dem „teuflische[n] Geheimnis“ Exilis (S. 9), dem die Herstellung eines Giftes gelungen ist, von dem Geheimnis „des verruchtesten und zugleich unglücklichsten aller Menschen“ (S. 53), Cardillac, dessen Entdeckung zur Lösung des Kriminalfalls führt, sowie von dem Geheimnis Miossens (S. 68), das schließlich die Freilassung Oliviers zur Folge hat. Im vorliegenden Kontext wird der Bereich des Geheimnisvollen dem Bereich des Bösen gleichgesetzt. Davon zeugen zahlreiche Adjektive, die Geheimnisse als unerklärlich, entsetzlich grauenvoll und teuflisch bezeichnen.

Mit dem Motiv des Unheimlichen in der Erzählung ist des Funkelnden eng verbunden, das hier durch die Edelsteine und die funkelnden Augen zum Ausdruck kommt. Diese sind in Hoffmanns Werken für aggressive und unheimliche Figuren charakteristisch. Im *Fräulein von Scuderi* werden gleich zu Beginn der Handlung Oliviers funkelnde Augen hervorgehoben, was ahnen lässt, dass ihm die Rolle des Aggressors zugewiesen ist. Dieses Merkmal wird jedoch im weiteren Verlauf der Geschichte in Bezug auf Olivier nicht aufgegriffen, was den Leser dazu verleitet, von Oliviers Unschuld überzeugt zu werden. Dagegen ist Cardillac ein typisches Beispiel des unheimlichen, aggressiven Sonderlings, dessen Benehmen ständig durch das „sonderbar Ängstliche und Unheimliche“ (S. 28) gekennzeichnet ist. Der Erzähler weist von Beginn an auf seine Augen hin: „sein ganz besonderer Blick aus kleinen, tief liegenden, grün funkelnden Augen hätten ihn in den Verdacht heimlicher Tücke und Bosheit bringen können.“ (S. 22). Der Augenausdruck steht in einem engen Zusammenhang mit den leidenschaftlichen Begierden, die durch funkelnde Juwelen geweckt werden: da seine Mutter „die Begierde nach den funkelnden Steinen“ (S. 55) spürte, ist auch in Cardillac „eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet.“ (S. 55) Bezüglich des Motivs des Funkelnden betont Bönnighausen die für Hoffmanns typische Zwiespältigkeit:

Während das goldene Geschmeide, die funkelnden Juwelen hier für Erotik und Leidenschaft stehen, verkörpert das Funkelnde gleichzeitig eine überirdische Reinheit. Cardillacs Mutter erscheinen die Juwelen als überirdisches Gut, als Inbegriff aller Schönheit. Im Motiv der Juwelen drückt sich der Widerstreit von Erotik und Tugend aus, der die innere Zerrissenheit Cardillacs wesenhaft bestimmt.<sup>32</sup>

Die Tatsache, dass sich alle Geschehnisse unverstündlich und doppeldeutig darbieten, wird dadurch gesteigert, dass sich die präsentierte Welt als hintergründig, zwiespältig und brüchig, als „Wirklichkeit mit verborgenem Boden“<sup>33</sup> darstellt. Die Realität wird durch die Gegenwelt dominiert, für die untergründige psychische Kräfte und Triebe, wie die Besessenheit Cardillacs, charakteristisch sind. Diese Ambivalenz wird in der Erzählstruktur realisiert durch

einen unsicheren Schwebezustand, der durch die zeitliche Umkehrung der chronologischen Abfolge entsteht. Doch auch die verzögerte Aufklärung bringt keine Gewissheit und damit keine überzeugende Statuierung einer äußeren Wirklichkeit. Zwar werden die versteckten Andeutungen und Hinweise sowie die Ereignisse selbst nach zunehmender Verdichtung [...] über Rückbezüge in die Vergangenheit erklärlich, aber selbst hier bedeutet die Lösung der Rätsel eine Aufklärung nur dem äußeren Schein nach.<sup>34</sup>

So bleiben alle Vorgänge, die zur Besessenheit Cardillacs führten, trotz allem unlogisch und nicht nachvollziehbar. Auf diese Weise bleibt damit der tiefste Grund des Geschehens letztendlich dem menschlichen Verstand unzulänglich.

Wird davon ausgegangen, dass das serapiontische Prinzip das Zentrum der Hoffmannschen Ästhetik bildet, lassen sich auch in dieser beim ersten Anblick eher realistischen Erzählung romantisch-dualistische Merkmale der Zwei-Welten-Theorie finden. Das Grauenhafte und Befremdliche als Requisiten der Schauerromantik rücken auch hier in den Mittelpunkt des bürgerlichen Alltags. Das Realistische ist deutlich zu erfassen, und doch entwickelt sich in dessen Mitte das Phantastische. Auch Fräulein von Scuderi als Dichterin entspricht der durch das serapiontische Prinzip definierten Auffassung der differenzierten Mimesis, die besagt: Was der Dichter im Leben erschaut, ist nicht dem engen Raum seines Gemüts entsprungen. Vielmehr handelt sich

<sup>32</sup> BÖNNIGHAUSEN, E.T.A. Hoffmann. *Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*, S. 104.

<sup>33</sup> Ebenda, S. 102.

<sup>34</sup> Ebenda.

um eine höhere Erkenntnis, die das Erschaute als Reflex und Verarbeitung des Außen bezeichnet. Grundlegend ist also die Realitätserfahrung – demnach ist das innen Erschaute nur dann wirklich, wenn in die innere Anschauung des Dichters das im Außen Ereignete mit einbezogen wird. So ist die ‚innere Anschauung‘ der Scuderi der Unschuld Madelons und Olivers „– als Ergebnis ihrer Beobachtung der jungen Leute – verarbeitete, emotional besetzte äußere Wahrnehmung.“<sup>35</sup> Das Phantastische kann also so willkürlich erscheinen, weil es den gleichen Anspruch auf Wirklichkeit erhebt und ebenso wahre Erzeugnisse der Wirklichkeitserfahrung ist. Das serapiontische Prinzip bedeutet, dass es innerhalb einer Realität zwei konkurrierende, doch zueinander komplementäre Wahrnehmungsarten gibt: das instinkthafte Erfassen steht neben dem rational verarbeitenden Erkennen. Bruchstücke dieser Auffassung sind sowohl in der Künstlernatur Cardillacs wie auch des Fräuleins leicht zu finden.

#### SCHLUSSBEMERKUNGEN

E.T.A. Hoffmann gilt als Dichter des Phantastischen, mit seinem Namen verbindet sich Spuk- und Dämonenglaube. Er verkörpert einen exemplarisch romantischen, ewig zerrissenen Dichter. Seine Erzählabsichten scheinen oft verschleiert zu sein, was bewirkt hat, dass seine Texte oft schwer zu verschlüsseln sind.

Das Unheimliche in seinen Werken ist ein wichtiges Mittel zur Desorientierung des Lesers. Die Zweideutigkeit bezüglich des Geschehenen lässt daher mehrere Möglichkeiten der Interpretation zu. Zur Desorientierung des Lesers trägt auch der mehrfache Wechsel der Erzählperspektive bei, durch den die Existenz des Übernatürlichen ständig in Zweifel gezogen wird. Jedoch nicht nur die Erzähltechnik sondern auch die Art der Darstellung der handelnden Personen tragen einen wesentlichen Anteil zu dem Perspektivwechsel bei.

Im Verlauf dieses Artikels wurde speziell auf das Phänomen der Multiperspektivität in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* eingegangen. Dieses Werk, obwohl es beim ersten Anblick eine durchaus realistische Erzählung zu sein scheint, ist ohne Zweifel als eins der Beispiele der phantastischen Literatur zu bezeichnen. E.T.A. Hoffmann versucht jedoch, sich auf

---

<sup>35</sup> M. FINGERHUT, K.-H. FINGERHUT. *Zwischen Romantik und Realismus. E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Lehrerband.* J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1980, S. 78.

eigene Weise mit dem Phänomen auseinanderzusetzen. Zwar sind die Gründe, warum das Übernatürliche in die reale Welt einbricht, verschieden, jedoch versucht der Autor beide Welten – die realistische Alltagswelt und die phantastische Welt – zu vereinen. Das Romantische bedeutet für ihn einen Ausdruck „des Ungenügens an der als banal erlebten Wirklichkeit.“<sup>36</sup> Die Unmöglichkeit, im Alltäglich-Realen zurechtzukommen, eröffnete ihm das Reich der Imagination als Zufluchtsstätte: „Hier offenbarten sich ihm die höhere Wesenheit des Menschen und das Walten transzendenter Mächte.“<sup>37</sup> So besteht Hoffmanns Stilleigentümlichkeit eben darin, das Übernatürliche in die Wirklichkeit treten zu lassen. Die Duplizität der Welt – das Schicksalhafte von äußerer und innerer Welt – wird zum konstituierenden Element von Hoffmanns Dichtung.

Die Künstlerfiguren in Hoffmanns Werk sind eben diejenigen Personen, die der phantastischen Sphäre gegenüber offen sind und die sich deswegen in der alltäglichen Bürgerrealität oft nicht heimisch fühlen. Ihre künstlerische Begabung, die sie für die Welt des Phantastischen empfänglich macht, setzt sie jedoch oft gleichzeitig in eine Gefahr wahnsinnig zu werden. Sie sind im Inneren gespaltene Menschen, die von den unheimlichen Kräften das ganze Leben lang begleitet werden und fast immer im unerklärlichen Dunkel bleiben.

Die Rolle der Multiperspektivität in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* besteht darin, einen Irrationalismus sowie einen zu selbstgewissen Rationalismus etwas fragwürdig erscheinen zu lassen, so dass der im Zweifel gelassene Leser nicht im Stande ist, festzustellen, welche der Seiten einen Absolutheitsanspruch verdient. Die Geschichte ist ein Paradebeispiel für die Verwirklichung des serapiontischen Prinzips. Um dieses Prinzip, unwahrscheinliche Geschichten wahrscheinlich und plausibel werden zu lassen, hat sich Hoffmann keine Märchenbücher als Quellen genommen, sondern juristische, psychologische und naturwissenschaftliche Werke seiner Zeit, die unwahrscheinliche aber empirisch belegte Fälle enthielten. In diesem Sinne kann die Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* als wissenschaftlich-psychologische Erklärung eines unwahrscheinlichen Kriminalfalls interpretiert werden.<sup>38</sup> Demzufolge ist das ein Beispiel für romantische Kunst, die den Leser

---

<sup>36</sup> Nachwort zum *Sandmann* in: E.T.A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, Philipp Reclam, Stuttgart 1969, S. 86.

<sup>37</sup> Ebenda.

<sup>38</sup> Vgl. M. SCHNEIDER, *Serapiontische Probabilistik. Einwände gegen die Vernunft des größten Haufens* in: *Mittelungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 30. Heft, Bamberg 1984, S. 272 f.

durch einen Auswuchs romantischer Phantasie in Spannung hält. Es ist auch ein Versuch, die ästhetische Darstellungsweise der Welt in zwei Richtungen zu erneuern:

Erstens soll sich das künstlerische Wissen für die neuen Erkenntnisse der Wissenschaft und Technik öffnen und zweitens soll sie gerade durch ihre Annäherung an pathologische, psychologische, psychiatrische Sonderfälle ihre eigene Wahrscheinlichkeit steigern.<sup>39</sup>

Während anfänglich der Hauptperson und dem Leser die eigentümlichen Geschehnisse noch als Sinnestäuschungen vorkommen, scheinen sie mit fortschreitendem Verlauf der Handlung immer mehr Glaubwürdigkeit zu erlangen.

In diesem Artikel geht es aber auch darum, inwieweit der Vielschichtigkeit in dieser immer mehr rational werdenden Geschichte ein Platz geschaffen wurde. Die Verbindung der Alltagswelt mit dem Unbegreiflichen ist in Bezug auf den Künstler Cardillac greifbar. Es gibt hier eine bis zur Besessenheit gehende Faszination durch eigene Kunst und eine Ausnahmeexistenz hinter der Fassade des harmlosen Sonderlings. Er steht als Fremde im bürgerlichen Leben der großen Stadt, verstanden von niemand, isoliert auf der Schwelle zum Wahnsinn oder Verbrechen. Der hässliche, dämonische Künstler hat Teil am Pathologischen und Unwahrscheinlichen, erlebt das Unheimliche schon in der pränatalen Phase. Jedoch ist sein Schmuck so schön wie seine Tochter und dieses Schöne hat Teil an der Wahrscheinlichkeit der Welt. So erzeugt das Unwahrscheinliche das Wahrscheinliche.

Ob es sich um eine Kriminalgeschichte handelt, die dem Fräulein von Scuderi eine zentrale Rolle als Detektivin zuweist oder nicht, ist es mit Sicherheit feststellbar, dass sie, neben einer inhaltlichen Schlüsselrolle, alle Fäden der Handlung in die Hand zu nehmen scheint. Sie ist diejenige, die eine Lösung entwirft und verwirklicht. Cardillac dagegen tritt nur einmal aktiv in der ganzen Erzählung auf. Er fungiert nun als Objekt der umfangreichen Binnenerzählung von Olivier. Der Gegensatz zwischen den beiden drückt sich auch dadurch aus, dass sie als Dichterin ganz den Menschen, der Gesellschaft und deren Bedürfnissen zugewandt ist, wobei Cardillac nur auf sich selbst und seine Kunst bezogen erscheint. Am Beispiel der beiden Figuren – der Heil bringenden Dichterin (die auf ein historisches Vorbild zurück-

---

<sup>39</sup> Ebenda, S. 275.

geht) und des Unheil stiftenden Goldschmieds (der eine phantastische Schöpfung Hoffmanns ist) zeigt Hoffmann den unversöhnlichen Antagonismus von wahrer Menschlichkeit und wahrem Künstlertum.

Hoffmann gibt dem Leser bewusst keine eindeutige Entscheidungshilfe, alle Deutungsansätze in seinen Texten sind einer Perspektive zugeordnet. Von Beginn an erfährt der Leser von merkwürdigen Erlebnissen der Haupthelden. Handelt es sich dabei nicht etwa um Wahnvorstellungen, eine Art der Illusion? Beide Welten begegnen sich: die eine dringt von außen ein, die andere von innen heraus. Innen und Außen treffen sich an der Grenze beider Bereiche – an der „Oberfläche des Spiegels.“<sup>40</sup> Das Fehlen einer objektiven, durch unabweisbare Fakten gesicherten Wahrheit, das ständige Durchdringen von Realität und Phantastik, dazu noch die Multiperspektivität des Erzählens machen es dem Leser unmöglich, die Geschehnisse aus einem objektiven Standpunkt zu verfolgen. Ständig hin- und her gerissen zwischen Außen- und Innenwelt, Realität und Irrationalität fühlt er sich der Willkür des Erzählers ausgeliefert. Der große Meister der verwirrenden Erzählstrategien hat ganz bewusst die geordneten Erzählstrukturen destruiert, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen und zwischen Text und Leser eine harmonische Beziehung zu erzeugen, die man Illusion nennen kann.

## BIBLIOGRAPHIE

### PRIMÄRLITERATUR

HOFFMANN, E.T.A.: *Das Fräulein von Scuderi*, Philipp Reclam, Stuttgart 2002.

### SEKUNDÄRLITERATUR

BÖNNIGHAUSEN, Marion: *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann / Das Fräulein von Scuderi*. Oldenburg Interpretationen, Bd. 93. München 1999.

DETERDING, Klaus: *Hoffmanns Erzählungen – eine Einführung in das Werk E.T.A. Hoffmanns*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007.

— *Magie des Poetischen Raums. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. Folge 3, Bd. 152. Heidelberg 1999.

FINGERHUT, Margret, FINGERHUT, Karl-Heinz: *Zwischen Romantik und Realismus. E.T.A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi. Lehrerband*. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1980.

<sup>40</sup> K. DETERDING. *Magie des Poetischen Raums. E.T.A. Hoffmanns Dichtung und Weltbild. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*. Folge 3, Bd. 152. Heidelberg 1999, S. 96.

HERWIG, Henriette: *Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizin-geschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung* in: *Interpretationen. E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen*. Philipp Reclam, Stuttgart 2004.

Nachwort zum *Sandmann*. In: E.T.A. HOFFMANN. *Der Sandmann*. Philipp Reclam, Stuttgart 1969.

SCHNEIDER, Manfred: *Serapiontische Probabilistik. Einwände gegen die Vernunft des größten Haufens* in: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft e.V.* 30. Heft. Bamberg 1984.

#### INTERNETQUELLEN

ANGER, Sandra: *E.T.A. Hoffmann: „Das Fräulein von Scuderi“ – Kriminalerzählung und Künstlerthematik*, <http://www.grin.com/de/e-book/46978/e-t-a-hoffmann-das-fraeulein-von-scuderi-kriminalerzählung-und-kuenstlerthematik>

### „PANNA DE SCUDERY“ E.T.A. HOFFMANNA – O POWIĄZANIACH MIĘDZY, CO REALNE, A TYM, CO DEMONICZNE

#### Streszczenie

W noweli *Panna de Scudery* E.T.A. Hoffmanna, będącej tylko pozornie utworem jednowymiarowym, autor realizuje postulat dwudzielności świata przedstawionego, polegający na zestawieniu ze sobą elementów racjonalnych i fantastycznych. Fabuła utworu zdominowana jest przez tajemnicę dotyczącą mającej miejsce w Paryżu zagadkowej serii morderstw, których ofiary uśmiercane są poprzez pchnięcie sztyletem prosto w serce. Wszystkie morderstwa są popełniane według tej samej zasady: ofiarami są zawsze mężczyźni pochodzenia szlacheckiego, będący w drodze do ich ukochanych i podążający z prezentem w postaci biżuterii. We wszystkich przypadkach klejnoty znikają bez śladu.

Analiza świata przedstawionego została przeprowadzona pod kątem hermeneutyki dualizmu. Zgodnie z romantyczną filozofią twórczości elementy racjonalne i irracjonalne w utworze podawane są w wątpliwość, co dezorientuje w sposób znaczący czytelnika, niepotrafiącego przyznać żadnemu z przedstawianych światów niezaprzeczalnej racji bytu. Konfrontacja świata codzienności ze światem niesamowitości najdobitniej wyrażona jest w postaci złotnika René Cardillaca, który to, zafascynowany własną sztuką, ogarnięty niezrozumiałą żądzą posiadania wytworzonej przez siebie biżuterii, ukrywa się w społeczności Paryża za fasadą nieszkodliwego dziwaka. Wyobcowany z życia mieszczańskiego wielkiego miasta, przez nikogo nierozumiany, znajduje się na granicy szaleństwa. Automatycznie narzuca się tu pytanie, czy Cardillac, który najwyraźniej przeżył traumę już w fazie prenatalnej, jest winien wszystkich popełnionych przez siebie morderstw? Czy można usprawiedliwić straszne zbrodnie nieszczęśliwego genialnego artysty działaniem złej gwiazdy, na którą on nie ma żadnego wpływu? Czy jest to może działanie mocy szatańskich, z których szalenie zdaje sobie sprawę?

*Streścila Beata Kołodziejczyk-Mróz*

**Schlüsselbegriffe:** deutschsprachige Literatur, phantastische Literatur, Romantik, Duplizität der dargestellten Welt.

**Słowa kluczowe:** literatura niemiecka, literatura fantastyczna, romantyzm, dualizm świata przedstawionego.

**Key words:** German literature, fantastic literature, romanticism, the duality of the world presented.