

Friedrich Kittler

Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien

Quand le mensonge défigure
Tout ce qui se passe ici-bas,
Peut-être de ma chambre obscure
Les tableaux ne déplairont pas.
La vérité dans cette optique
A tous les yeux se montrera.
Ma lanterne est vraiment magique:
Pour un sou vous verrez cela.
Musset

Solange die Kulturwissenschaften höhere Mathematik bestenfalls vom Hörensagen kennen, ist und bleibt auch die Medienwissenschaft Mediengeschichte. Ihren Analysen muß also entgehen, was an Medien als deren Technologie und Physiologie grundsätzlich nur in Formelapparaten angeschrieben werden kann. Eben darum aber wäre die Medienwissenschaft schlecht beraten, den Hochrechnungen oder Orakeln der Industrie, wie es zuweilen den Anschein hat, immer weiter nachzulaufen. Ihre Sache ist im Gegenteil die gesamte europäische Geschichte als Reich einer Schrift und damit auch einer Literatur, die ihre eigene Ablösung durch Medientechnologien erst ermöglicht haben.

Das Herausgebervorwort eines Romans, der von 1815 bis 1816 in Berlin erschien, enthielt folgende Adresse an seinen „geneigten Leser“:

Als ich mich einst in diesem [Kapuziner]Kloster [in B[amberg]] einige Tage aufhielt, zeigte mir der ehrwürdige Prior, die von dem Bruder Medardus nachgelassene, im Archiv aufbewahrte Papiere, als eine Merkwürdigkeit, und nur mit Mühe überwand ich des Priors Bedenken, sie mir mitzuteilen. Eigentlich, meinte der Alte, hätten diese Papiere verbrannt werden sollen.- Nicht ohne Furcht, du werdest des Priors Meinung sein, gebe ich dir, günstiger Leser! nun das aus jenen Papieren geformte Buch in die Hände. Entschließe dich aber, mit dem Medardus, als seist du sein treuer Gefährte, durch finstre Kreuzgänge und Zellen – durch die bunte – bunteste Welt zu ziehen, und mit ihm das Schauerliche, Entsetzli-

che, Tolle, Possenhafte seines Lebens zu ertragen, so wirst du dich vielleicht an den mannigfachen Bildern der Camera obscura, die sich dir aufgetan, ergötzen. (S. 7f.)¹

Die Elixiere des Teufels, Hoffmanns erster Roman, sind also einerseits – in der üblichen Manuskriptfiktion eines Autors, der als bloßer Herausgeber firmiert – eine Drucklegung handschriftlicher Papiere, andererseits aber – in der Perspektive eines Lesers, der anstelle von Bücherverbrennungen diese Herausgeberperspektive übernommen hat – Projektionen einer Camera obscura. Im günstigsten Fall, nämlich unter Bedingungen zugewandter Lesergunst, geht das Medium Alphabet in Optik über. Der Romanleser, zum „treuen Gefährten“ des Romanhelden oder zum „innern Verwandten“ des Herausgebers (S. 153) befördert, ist aller Lektüremühe enthoben, denn er sieht, zwischen monastischer Finsternis und weltlicher Buntheit oszillierend, einen Film.

„– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!“ wird Baudelaire, vierzig Jahre später, einen Leser anreden, der, statt Buchstaben zu entziffern, optischen Halluzinationen aus seiner Henschischpfeife nachträumt². Nur daß im Jahr 1855 aus Hoffmanns literarischer Camera obscura, dank Nièpce und Daguerre, längst die Photokamera geworden ist und aus ihrem technischen Gegenstück, der Laterna magica, dank Faraday und Stampfer ein Prototyp künftiger Filmprojektoren. Romantik als virtuelle Medientechnik, wie die Komplizenschaft zwischen Autor, Leser und Held sie trug, hat also selber dazu beigetragen, das unvordenkliche Schriftmonopol Europas zu sprengen und eine Literatur imaginärer Bilder durch Massenmedien wie Photographie oder Film abzulösen. Die Frage ist nur, was diese romantische Medienstrategie, „täuschend wie die Bilder einer Zauberalaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben“ zu verfahren³, im medienhistorischen Kontext Europas besagt hat.

Die Camera obscura als Technik, zweidimensionale Abbilder beleuchteter Gegenstände durch Zwischenschaltung eines an einer einzigen Stelle durchlöcherten Schirms zu erzeugen, ist bekannt-

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr, hrsg. Walter Müller-Seidel, München 1979. (Hier und im folgenden nurmehr nach Seitenzahlen zitiert.)

² Charles Baudelaire, Au Lecteur. In: Oeuvres complètes, hrsg. Yves-Georges Le Dantec und Claude Pichois, Paris 1961, S. 6.

³ Johann Wolfgang Goethe, Gespräche ohne die Gespräche mit Eckermann, hrsg. Flodoard Freiherr von Biedermann, Leipzig o.J., S. 221f. (Gespräch mit Riemer, 28.8.1808).

lich eine Erfindung der Renaissance. Daß Vasari die Camera obscura auch noch aufs selbe Jahr wie Gutenbergs Erfindung beweglicher Lettern datierte⁴, braucht historisch nicht zuzutreffen, indiziert aber sehr wohl eine Komplizenschaft beider Medien: Gutenbergs Buchdruck ermöglichte eine fehlerlose, weil technische Reproduktion von Handschriften, die Camera obscura eine ebenso technische Reproduktion perspektivischer Verhältnisse. Erst seit dieser Kopplung zwischen Drucksatz einerseits, Holzschnitt oder Kupferstich andererseits gibt es Bücher, die technische Blaupausen, etwa der Camera obscura selber, ohne jede gestische Wissensvermittlung zwischen Meistern und Gesellen an künftige Ingenieursgenerationen senden können. Innovation, wie Michael Giesecke gezeigt hat, ist damit auf Dauer gestellt worden, bis schließlich das Buchmonopol hinter seinen optischen oder akustischen Emanationen verschwand.

Dagegen enthielt die Erstausgabe von Hoffmanns Roman kein einziges Bild. Im Unterschied zum Romanhelden, dessen Kinderaugen eine ideale Mutter mit „sauber illuminierten“ Gebetbüchern beschenkte (S. 18), gibt es auf dem Papier außer Buchstaben nichts zu sehen. Die Camera obscura nicht als technisches Gerät, sondern als Metapher einer Lektüre ist mit historischen Ableitungen also nur unzureichend erklärt. Um Lesern Romane wie innere Filme zu verkaufen, mußten Autoren vielmehr die Strategie verfolgen, das „Gebilde“ vor ihrem inneren Auge, wie es in Hoffmanns *Sandmann* hieß, „mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern“⁵ aufs innere Auge auch ihrer Leser zu projizieren. Modell für romantische Wirkungspoetiken stand also weniger die Camera obscura als vielmehr ihre technische Umkehrung: die *Laterna magica*. So „wünschte“ etwa die sechzehnte *Nachtwache von Bonaventura*, „dieses Ultimatum und Hogarthsche Schwanzstück meiner Nachtwachen recht deutlich vor jedermanns Auge ausmalen zu können; leider aber fehlen mir die Farben in der Nacht dazu, und ich kann nichts als Schatten und luftige Nebelbilder vor dem Glase meiner magischen Laterne hinfliehen lassen.“⁶

⁴ Vgl. Bernd Busch, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie*, München 1989, S. 11.

⁵ Hoffmann, *Der Sandmann*. In: *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel, München 1967, S. 343. Vgl. dazu Friedrich A. Kittler, „Das Phantom unsres Ichs“ und die Literaturpsychologie: Hoffmann – Freud – Lacan. In: *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, hrsg. Friedrich A. Kittler und Horst Turk, Frankfurt/M. 1977, S. 162-164.

⁶ Ernst August Friedrich Klingemann, *Nachtwachen von Bonaventura*, Stuttgart 1990, S. 132.

Die *Laterna magica*, seit 1659 im Einsatz, ersetzte das Loch der *Camera obscura* durch eine Projektionslinse, das virtuelle Abbild auf der Dunkelkammerwand durch ein reelles, also gezeichnetes oder gemaltes Abbild von Sachverhalten, die eine Beleuchtungsquelle dann vermittels jener Linse auf Wände der Umgebung projizieren konnte. Diese „Großkunst von Licht und Schatten“, wie der Jesuitenpater Athanasius Kircher formulierte, scheint bei ihrem Erfinder Thomas Walgenstein denselben wissenschaftlich-technischen Zwecken wie die *Camera obscura* gedient haben. Walgenstein entwickelte ja auch ein Verfahren, Pflanzenblätter so zu präparieren, daß sie nach Eintauchen in Druckerschwärze ihre eigene Gestalt den Botaniklehrbüchern einschrieben,⁷ also einmal mehr die technische Reproduktion von Sichtbarkeiten an die von Texten koppelten. Und doch macht es einen historischen Unterschied, ob Apparate wie die *Camera obscura* die Wahrnehmung von Objekten oder aber, wie die *Laterna magica*, die von Subjekten mechanisierten. In Heideggers *Seinsgeschichte*, mit der Mediengeschichten radikal kompatibel bleiben sollten, wäre die *Laterna magica* als Technologie einer Vorstellung zu denken, die das

⁷ Vgl. Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*. Textband, Nachdruck Hildesheim-New York 1979, S. 57f.- Einen maltechnischen (und damit „mathematischen“) Einsatz optischer Projektionen beschreibt auch Hoffmanns *Jesuitenkirche in G.*: „Als ich [um Mitternacht] bei der Jesuitenkirche vorüberging, fiel mir das blendende Licht auf, das durch ein Fenster strahlte. Die kleine Seitenpforte war nur angelehnt, ich trat hinein und wurde gewahr, daß vor einer hohen Blende eine Wachsfackel brannte. Näher gekommen bemerkte ich, daß vor der Blende ein Netz von Bindfaden aufgespannt war, hinter dem eine dunkle Gestalt eine Leiter hinauf und hinab sprang, und in die Blende etwas hineinzuzeichnen schien. Es war [der Maler] Berthold, der den Schatten des Netzes mit schwarzer Farbe genau überzog. Neben der Leiter auf einer hohen Staffelei stand die Zeichnung eines Altars. Ich erstaunte über den sinnreichen Einfall. Bist du, günstiger Leser, mit der edlen Malkunst was wenig vertraut, so wirst du ohne weitere Erklärung sogleich wissen, was es mit dem Netz, dessen Schattenstriche Berthold in die Blende hineinzeichnete, für eine Bewandnis hat. Berthold sollte in die Blende einen hervorspringenden Altar malen. Um die kleine Zeichnung richtig in das Große zu übertragen, mußte er beides, den Entwurf und die Fläche, worauf der Entwurf ausgeführt werden sollte, dem gewöhnlichen Verfahren gemäß mit einem Netz überziehn. Nun war es aber keine Fläche, sondern eine halbrunde Blende, worauf gemalt werden sollte; die Gleichung der Quadrate, die die krummen Linien des Netzes auf der Höhlung bildeten, mit den geraden des Entwurfs und die Berichtigung der architektonischen Verhältnisse, die sich herauspringend darstellen sollten, war daher nicht anders zu finden, als auf jene einfache geniale Weise.“ (Fantasie- und Nachtstücke, S. 416f.)

eigene Vorstellen, also die Camera obscura der Renaissance, auch noch zu barocker Darstellung bringt.⁸

Deshalb war die Laterna magica immer schon mehr als wissenschaftliches Experiment. Zwei Jahrhunderte lang hat sie Jahrmärkte, Séancen, religiöse Erleuchtungen bedient und außer Wänden, um noch geisterhaftere Effekte zu erzielen, vor allem schwankende Rauchvorhänge angestrahlt. Wenn Jesuitenpatres wie Kircher oder Schott Zauberalaternen entwarfen, die brennende Höllensünder in die Finsternis projizierten oder alle Phasen der Passionsgeschichte vom Ölberg bis zur Auferstehung seriell abspulten, bewies die optische Illusion doch wohl nicht nur, wie unschuldige Filmhistoriker schreiben, „das Bestreben der damaligen Zeit“, „Vorgänge, mit denen man sich viel beschäftigte, bewegt zur Anschauung zu bringen“.⁹ Kircher plante das neue Medium vielmehr im Rahmen zweier ausdrücklicher Strategien: zur geheimen Nachrichtenübertragung im Krieg der Staaten¹⁰ und zur Propaganda des Glaubens im Krieg der Konfessionen.

„Es ist aber“, hieß es in seiner Schrift, die ja eine Kunst und keine Wissenschaft begründen sollte, „diese Vorstellung der Bilder und Schatten in finstern Gemächern viel fürchterlicher als die so durch die Sonne gemacht wird. Durch diese Kunst könnten gotlose Leute leichtlich von Begehung vieler Laster abgehalten werden / wenn man auff den Spiegel des Teufels Bildnuß entwürffe und an einen finstern Ort hinschlüge“¹¹.

⁸ Vgl. etwa Martin Heidegger, Nietzsche, Bd. II, Pfullingen 1961, S. 449 (über Leibniz). Was die optische Vorstellung, auch und gerade medientechnisch, auf einen metaphysisch gedachten Willen zurückführte, demonstriert Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke, hrsg. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Bd. I, S. 372: „Ist die ganze Welt als Vorstellung nur die Sichtbarkeit des Willens, so ist die Kunst die Verdeutlichung dieser Sichtbarkeit, die Camera obscura, welche die Gegenstände reiner zeigt und besser übersehn und zusammenfassen läßt, das Schauspiel im Schauspiel, die Bühne auf der Bühne im Hamlet.“

⁹ v. Zglinicki, Der Weg des Films, S. 56f.

¹⁰ Vgl. v. Zglinicki, Der Weg des Films, S. 58.

¹¹ Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, zitiert bei Winfried Ranke, *Magia naturalis, physique amusante und aufgeklärte Wissenschaft*. In: *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, hrsg. Detlev Hoffmann und Almut Junker, Berlin 1982, S. 17. Daß Ranke (auch trotz Schotts Versicherung, vor allem Jesuiten hätten mit der Laterna magica experimentiert) den „Schluß“ zurückweist, „hier sei ein Anfang zu einer lehrhaften, vielleicht sogar missionarisch indoktrinierenden Anwendung des neuen Demonstrationsgerätes gemacht worden“ (ebd.), bestätigt also nur die Blindheit von Medienhistorikern.

Die gottlosen Menschen im Visier einer Gegenreformation, die selbst Teufelerscheinungen wie Trugbilder inszenierte, waren bekanntlich aber reine Leser, in ihrer Konfession sola scriptura, durch die reine gutenbergische Druckschrift befestigt. An Modernität ließ sich die Medienbasis der Reformation also kaum überbieten, wohl aber an Effektivität. Folgerecht bestand die Strategie, die der Jesuitenorden seit 1540 und die Congregatio de propaganda fidei seit 1622 zu Zwecken der Gegenreformation einsetzten, in einer neuerlichen Mobilisierung von Sinnlichkeiten. Loyolas Exerzitien trainierten einer militärisch-monastischen Elite die Fähigkeit an, Theologumena wie Hölle oder Himmel, Sachverhalte also, die einzig im Buch der Bücher vorkommen, gleichwohl mit allen fünf Sinnen zu halluzinieren. Die „Augen der Einbildungskraft“ sahen „unermeßliche Feuergluten und Seelen wie in feurigen Körpern“, die „Ohren der Einbildungskraft“ hörten lauter „Geheul und Geschrei“, der „Geruchssinn der Einbildungskraft“ roch „Rauch, Schwefel, Pfütze und Fäulnis“, der „Geschmackssinn der Einbildungskraft“ schmeckte „Bitternis und Tränen“, der „Tastsinn der Einbildungskraft“ schließlich fühlte „Gluten, die die Seelen erfassen und brennen“¹². Multimediale Ekstasen aber waren mit dem Kirchentafelbild, wie es seit Jahrhunderten immer schon sinnlich gegeben war, kaum mehr kompatibel. Erst ganz zuletzt, in den römischen Nachträgen seiner Exerzitien, hat der Ordensgründer, um seinen Frieden mit orthodoxer und zumal tridentinischer Bilderverehrung zu machen, auch Kirchenbauten und Kirchenbilder wieder akzeptiert¹³.

Die neuen Bilder, Halluzinationen auf der Matrix vergessener Bibellektüren, konnten die bilderfeindliche Bibellektüre der Reformation aber nur dann erfolgreich bekämpfen, wenn sie über abzählbare Eliten hinaus auch Laien erreichten. Anstelle der Halluzination mußte also eine technische Implementierung treten. Was das Jesuitendrama mit seiner revolutionären Illusionsbühne oder auch die Jesuitenkirche mit dem trompe-l'oeil ihrer Deckengemälde zur Schau stellte¹⁴, war der bildgewordene, also auch ohne Exerzitien sichtbare Ersatz einer Vision. Was schließlich die *Laterna magica* in den Händen eines Kircher oder Schott projizierte,

¹² Ignacio de Loyola, Die Exerzitien und aus dem Tagebuch, München 1978, S. 90f.

¹³ Vgl. Loyola, Exerzitien, S. 187 und S. 17.

¹⁴ Vgl. dazu auch Hoffmann, Die Jesuitenkirche in G. Fantasie- und Nachtstücke, S. 413f.

war Loyolas multimediales Höllen-Exerzitium noch einmal, nur als optische Täuschung für Ungläubige. In dieser apparativen Form aber ging das Bild, nach Kants Einsicht, in Serienproduktion.

Wie man weiß, kannte die *Kritik der Urteilskraft* keine „erhabene Stelle im Gesetzbuche der Juden“ als das Bilderverbot des Dekalogs und nichts Erhabeneres als die Unvorstellbarkeit moralischer Gesetze. „Es ist“ laut Kant also

„eine ganz irrige Besorgnis, daß, wenn man [die Moralität] all dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdann keine andere, als kalte leblose Billigung, keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo nun die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit solcher Ideen, für sie in Bildern und kindischem Apparat Hülfe zu suchen. Daher haben auch Regierungen gerne erlaubt, die Religion mit dem letztern Zubehör reichlich versorgen zu lassen, und so dem Untertan die Mühe, zugleich aber auch das Vermögen zu benehmen gesucht, seine Seelenkräfte über die Schranken auszudehnen, die man ihm willkürlich setzen, und wodurch man ihn, als bloß passiv, leichter behandeln kann.“¹⁵

Eine Philosophie, die den „Kampf der Aufklärung mit dem Aberglauben“¹⁶ ausfocht, setzte also den reformatorischen Glaubenskrieg auf höherer Stufe fort: Anstelle einer Schrift, die gegen traditionale Bildmedien angegangen und daraufhin ihrerseits von neuen jesuitischen Bildsimulationen bekämpft worden war, trat, um auch gegen apparative Sinnlichkeiten angehen zu können, eine von aller Sinnlichkeit befreite Vernunft. Das 18. Jahrhundert als Eskalation im Medienkrieg entdeckte in Camera obscura und Laterna magica keine Instrumente mehr, sondern Waffen des Prie-

¹⁵ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, B 125f. Über optische Apparate bei Kant vgl. auch die *Kritik der reinen Vernunft*, A 254: „Denn dadurch allein [eine transzendente Deduktion der Kategorien] kann verhütet werden, [die Ideen], wenn man sie im reinen Verstande setzt, mit Plato, für angeboren zu halten, und darauf überschwengliche Anmaßungen mit Theorien des Übersinnlichen, wovon man kein Ende absieht, zu gründen, dadurch aber die Theologie zur Zauberalaterne von Hirngespinnstern zu machen; wenn man sie aber für erworben hält, zu verhüten, daß man nicht, mit Epikur, allen und jeden Gebrauch derselben, selbst den in praktischer Absicht, bloß auf Gegenstände und Bestimmungsgründe der Sinne einschränke.“

¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. Johannes Hoffmeister, 6. Aufl. Hamburg 1952, S. 385-407.

sterbetrugs. Nur ob diese Entlarvungen tatsächlich einer bilderlosen Philosophie zum Sieg verhelfen, steht dahin. Jener Enthusiasmus, den Kant – in einer bezeichnenden Bevorzugung der Optik – überall dort aufkommen sah, „wo die Sinne nichts mehr vor sich sehen“, gab viel eher einer literarischen Einbildungskraft Raum, die „uns“ laut Novalis „alle Sinne ersetzen kann“ und „schon so sehr in unsrer Willkür steht“¹⁷, daß die Einbildungskraft von Lesern auch manipulierbar wurde.

Genau davon handelt Schillers Fragment gebliebener *Geisterseher*. Der Roman beginnt mit einem großangelegten Priesterbetrug, der alle technischen Register einer Laterna magica aber nur darum zieht, um entlarvt und von einem Simulakrum höherer Ordnung ersetzt werden zu können. So gelingt es der geheimen Verschwörung am Ende des Fragments, einen protestantischen Erbprinzen zum Katholizismus zu bekehren oder, politisch gesprochen, ein deutsches Reichsland zurückzuerobern. Der Priesterbetrug bleibt also nicht (mit Kant) dabei stehen, die Untertanen zu „behandeln“ und das heißt zu manipulieren; er erfaßt auch und gerade ihre Regenten. *Cuius regio, eius religio*.

Was zunächst den Regenten im Roman zum potentiellen Opfer der Laterna magica macht, ist die Umkehrung eines Problems, das nach Schillers Erkenntnis „ein ganz eigenthümliches Unterscheidungs Zeichen der neueren Welt von der Alten“ macht, das literaturtheoretische Problem nämlich, „daß der Schriftsteller“ im Unterschied zum antiken Dichter „gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf einen Leser wirkt“.¹⁸ Also wünscht der Prinz, wie sonst nur Leser auf der Suche nach ihrem unsichtbaren Autor, die optoakustische Erscheinung eines ehemaligen Freundes, „dem die Hand des Todes den Faden seiner Rede zertrennte“: „Ich möchte ihn hier haben und die Fortsetzung hören.“ (S. 246)¹⁹

Dieser Wunsch ist aber vor Einführung der Rotationspresse, des Feuilletons und damit auch der Fortsetzungsromane noch reine Unmöglichkeit. Erfüllen kann ihn also nur ein Betrüger, den Schil-

¹⁷ Friedrich von Hardenberg, Schriften, hrsg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1960-1975, Bd. II, S. 650.

¹⁸ Schiller, Brief an Christian Garve, 25. 1. 1795. In: Schillers Briefe, hrsg. Fritz Jonas, Bd. IV, Stuttgart-Leipzig-Berlin-Wien 1894, S. 108. Vgl. dazu Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn-München-Wien-Zürich 1981, S. 23.

¹⁹ Friedrich von Schiller, Der Geisterseher. Sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, hrsg. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin 1905, Bd. II. (Hier und im folgenden nurmehr nach Seitenzahlen zitiert.)

ler in allen Einzelheiten einem berüchtigten Leipziger Kaffeehausbesitzer nachgebildet hat. Ganz wie dieser Schröpfer²⁰ – nomen est omen – arbeitet auch der Sizilianer im Roman mit Alkoholausschank, verborgenen Elektrisiermaschinen und Projektionen einer Laterna magica auf schwankende Rauchvorhänge. Damit gelingt es ihm zwar, dem Prinzen ein zweidimensionales Schemen seines toten Freundes vorzugaukeln, aber dessen Erscheinung in „anderer“, nämlich „körperlicher Gestalt“ (S. 249) bleibt einem zweiten Zauberer vorbehalten. Diese Intervention des sogenannten Armeniers entlarvt zugleich alle Magie des Sizilianers als Apparatur. (Wie denn auch Schröpfers Leipziger Kunststücke 1774 ein ebenso schmähliches wie entlarvendes Ende fanden.)

Der Prinz, nach seiner Desillusionierung oder eben Aufklärung, wird zum Freigeist, medientechnisch gesprochen also zum Konsumenten „modernster Lektüre“ (S. 299). Die Philosophie dieser Bücher setzt ihn einerseits in den Stand, den Gottesglauben selber nach dem technischen Modell einer Laterna magica zu entzaubern. Dem Prinzen zufolge sehen Gläubige anstelle des erträumten Gottes lediglich „ihren eigenen Schatten“, wie er sich „auf der“ „schwarzen undurchdringlichen“ „Decke der Zukunft bewegt“, bis sie endlich „schaudernd vor ihrem eigenen Bilde zusammenfahren“ (S. 320). Andererseits aber hat der Freigeist selbst als Kind eine derart „bigotte, knechtische Erziehung“ genossen (S. 296), daß er nach eigenem Bekunden nicht weiß, ob es ihm gelingen wird, aus seinem „Gedächtnis“ „auch alle Wahnbegriffe“ „herauszureißen“, „die Erziehung und frühe Gewohnheit darein gepflanzt“ haben (S. 319). Der Prinz hat mithin, wie nach Johann Adam Bergks *Kunst, Bücher zu lesen* die klassisch-romantische Leserschaft überhaupt, schon „in den ersten Jahren des Lebens“ religiöse Ammenmärchen als „Gespenster der [eigenen] Einbildungskraft“ eingesogen. Vor solchen „Phantomen“²¹ „rettet“ jedoch, zumindest in Bergks paralleler *Kunst zu denken*, ein einziges Heilmittel: die Literatur. Denn „gedankenreiche Bücher sind Geister in körperlicher Gestalt. Wenn es je Erscheinungen von Geistern giebt, so sind sie in geistreichen Büchern anzutreffen.“²²

²⁰ Über Schröpfer vgl. v. Zglinicki, *Der Weg des Films*, S. 67f.

²¹ Johann Adam Bergk, *Die Kunst, Bücher zu lesen, nebst Bemerkungen über Schriften und Schriftsteller*. Jena 1797, S. 6. Weshalb wohl auch Schillers *Geisterseher* die Ehre erfährt, unter Bergks Lesepflichten zu figurieren (S. 295).

²² Johann Adam Bergk, *Die Kunst zu denken. Ein Seitenstück zur Kunst, Bücher zu lesen*. Leipzig 1802, S. 28.

Ob auch Schillers Roman diese Maxime beherzigt, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Zwar gelingt es dem Armenier, der ersichtlich ein fiktiver Doppelgänger Cagliostro ist, daß aus dem Prinzen als ammenmärchenbedrohtem Freigeist am Ende kein Philosoph, sondern ein Geisterseher wird. Womit aber diese Simulation zweiter Ordnung empirische Zauberlaternen überbietet, verrät das zweite Buch des *Geistersehers* nur zum Teil. Denn der Armenier gibt keine Betriebsgeheimnisse preis, sondern nur deren Effekte. Als dieser Effekt begegnet dem Prinzen eine schöne Griechin, die aber in Wahrheit „Deutsche von der edelsten Abkunft“ (S. 356) und ferngesteuerte Wunderwaffe des Armeniers ist. Deshalb entspringt ihre erste Erscheinung auch keiner ordinären *Laterna magica* mehr, sondern einem wahrhaftigen Kunstwerk. Während nämlich die Griechin vor einem venezianischen Altar betet und „die Abendsonne“ auf ihrem „himmlisch schönen Angesicht“ „spielen“ läßt, kann der Prinz sie nurmehr mit einem Madonnengemälde vergleichen, das er eben selber seinem Maler, einem Florentiner, abgekauft hat (S. 327f.) Kein Wunder also, daß auch der Versuch des Prinzen scheitern muß, seine Helfershelfer mit einem Steckbrief jener sogleich wieder verschwundenen Geliebten aufzurüsten. Auf fremde Augen wirkt das geliebte „Bild“, das im inneren Prinzenauge „wohnt“ (S. 330), wie ein „bloßes Gemälde“, ja schlimmer oder jesuitischer noch: wie ein „Gesicht seiner Phantasie“ (S. 327). Das „Unglück“ liegt laut Text also darin, „daß die Beschreibung, die der Prinz von [seiner Idealgeliebten] machte, schlechterdings nicht dazu taugte, sie einem Dritten kenntlich zu machen. Gerade die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, womit er ihren Anblick gleichsam verschlang, hatte ihn gehindert, sie zu *sehen*; für alles das, worauf andre Menschen ihr Augenmerk vorzüglich würden gerichtet haben, war er ganz blind gewesen; nach seiner Schilderung war man eher versucht, sie im Ariost oder Tasso als auf einer venezianischen Insel zu suchen“ (S. 335).

Diese kriminalistisch-literarische Einsicht des Romanerzählers schließt einen argumentativen Kreis. Die Magie des Armeniers und erst sie leistet tatsächlich, was der Prinz schon vom Sizilianer, aber vergebens erhoffte: die Erfüllung von Leserwünschen als solchen. Das Stratagem, erotische Bilder vor innere Augen zu stellen, die im Glücksfall auch noch über Fernrohre verfügen (S. 342), ist mit den billigen Kunststücken einer *Laterna magica* nicht mehr zu bewerkstelligen; es erfordert Dichter vom Genie Tassos oder Ariosts. Der Kampf der Aufklärung mit dem Aberglauben endet also nicht in Kants bilderlosem Sittengesetz, sondern in einer Wir-

kungsästhetik, die den Priesterbetrug noch überbietet und Weimarer Klassik heißt.

Eben darum aber kann Schiller die Wirkungsästhetik des Armeiners nicht mehr erzählen. Alle Paranoia, die der Roman so kunstreich aufgebaut hat, fällt ins Leere oder auf die Leser. Am Ende des Fragments, also an der genauen Stelle, wo tote Griechin und überlebender Armenier den Prinzen zum Katholizismus bekehrt hätten, steht ein leeres, nie eingelöstes Versprechen an Schillers faktische Medienkonsumenten, die Käufer seiner Zeitschrift *Thalia*: „Dem Leser, der Geister hier zu sehen gehofft hat, versichre ich, daß noch welche kommen“ (S. 426). Wenn diese Geister jedoch, wie das literarische Frauenideal von Griechin nicht minder als Bergks Bücherlesekunst beweist, der Geist der Goethezeit selber sind, hätte ein Roman, der auch sie noch entlarven wollte, das eigene Betriebsgeheimnis verraten müssen. Schillers *Geisterseher* blieb also besser Fragment.

Erst romantischen Romanen ist es gelungen, Laterna magica eines Autors für die Camera obscura seiner Leser zu sein, ohne an solchen Paradoxien der Selbstreferenz zu scheitern. „Täuschend wie die Bilder einer Zauberalaterne, wie ein prismatisches Farbenbild, wie die atmosphärischen Farben“, ist „das Romantische“ (nach Goethes schöner Definition) von vornherein über mögliche Entlarvungen erhaben. Hoffmanns *Elixiere* führen Leser gar nicht erst in die Versuchung, der Laterna magica eines banalen Zaubersers zu verfallen, um dann von einem größeren Zauberer desillusioniert oder vielmehr literarisiert zu werden. Der Roman setzt vielmehr, schon im Herausgebervorwort, alle optischen Täuschungen als gelungen voraus. Daß die Leser, falls sich nur mit dem Helden identifizieren, Bilderfluchten einer Camera obscura genießen werden, folgt aus den allerersten Sätzen des Romans, einer Identifikation mit dem vorgeblichen Herausgeber oder Autor.

Gerne möchte ich dich, günstiger Leser! unter jene dunkle Platanen führen, wo ich die seltsame Geschichte des Bruders Medardus zum ersten Male las. Du würdest dich mit mir auf dieselbe, in duftige Stauden und bunt glühende Blumen halb versteckte, steinerne Bank setzen; du würdest, so wie ich, recht sehnsüchtig nach den blauen Bergen schauen, die sich in wunderlichen Gebilden hinter dem sonnichten Tal auftürmen, das am Ende des Laubganges sich vor uns ausbreitet. Aber nun wendest du dich um, und erblickest kaum zwanzig Schritte hinter uns ein gotisches Gebäude, dessen Portal reich mit Statuen verziert ist. – Durch die dunklen Zweige der Platanen schauen dich Heiligenbilder recht mit klaren lebendigen Augen an; es sind die frischen Freskogemälde, die auf der breiten Mauer prangen. – Die Sonne steht glutrot auf dem Gebürge, der Abend-

wind erhebt sich, überall Leben und Bewegung. Flüsternd und rauschend gehen wunderbare Stimmen durch Baum und Gebüsch: als würden sie steigend und steigend zu Gesang und Orgelklang, so tönt es von ferne herüber. Ernste Männer, in weit gefalteten Gewändern, wandeln, den frommen Blick emporgerichtet, schweigend, durch die Laubgänge des Gartens. Sind denn die Heiligenbilder lebendig worden, und herabgestiegen von den hohen Simsen? – Dich umwehen die geheimnisvollen Schauer der wunderbaren Sagen und Legenden die dort abgebildet, dir ist, als geschähe alles vor deinen Augen, und willig magst du daran glauben. In dieser Stimmung liestest du die Geschichte des Medardus, und wohl magst du auch dann die sonderbaren Visionen des Mönchs für mehr halten, als für das regellose Spiel der erhitzten Einbildungskraft. (S. 7)

Der Autor wettet also mit seinen Lesern, daß ihre eigene Einbildungskraft ihnen selbst dann unbewußt bleibt, wenn sie (streng nach Novalis) gerade dabei ist, alle Sinne und zumal den optischen zu ersetzen. Ein Tonfilm läuft, wo doch nur Buchstaben dastehen. Diese seltsame Vergeßlichkeit erhält sogar einen Namen: Männer, die „so wie“ der Autor auf Klostergartenbänken sitzen und nicht nur ehemalige Klosterinsassen, sondern auch deren Visionen oder Erscheinungen erscheinen sehen, sind einfach aktuelle Leser des Romans. Den Beweis erbringt der unmittelbar folgende Abschnitt, und zwar durch einen argumentativen Trick in Echtzeit: Er setzt die Lektüre oder vielmehr Halluzination der Eingangssätze als eben vollbracht voraus.

Da du, günstiger Leser! soeben Heiligenbilder, ein Kloster und Mönche geschaut hast, so darf ich kaum hinzufügen, daß es der herrliche Garten des Kapuzinerklosters in B. war, in den ich dich geführt hatte. (S. 7)

Diese Sätze erschienen, wie gesagt, 1815. Zwölf Jahre zuvor, beim Reichsdeputationshauptschluß vom Februar 1803, war das Fürstbistum B. alias Bamberg ans Kurfürstentum Bayern gefallen und die Mehrzahl seiner Klöster säkularisiert worden. Mit einem Schlag verschwanden Dominikaner, Franziskaner, Karmeliter, Klarissen und Dominikanerinnen, um von drei Kollegiatstiften und einer Benediktinerabtei nicht zu reden.²³ Nur die „kleine Wohnung der dürftigen Kapuziner“, „so oft zur Auflösung verurtheilt“ und von Mönchen bewohnt, die sich vor lauter „Alter und Leiden“ (einer zeitgenössischen Stadtgeschichte zufolge) ihren „pfarrlichen Geschäften nicht mehr widmen“ konnten, überwin-

²³ Vgl. Isolde Maierhöfer, Bamberg. Geschichte und Kunst. Ein Stadtführer. Weihenhorn 1973, S. 73.

terte bis 1826²⁴. Der langwierige Kampf mit dem Aberglauben hatte mithin zum Sieg geführt. Aber den Sieg errang keine Aufklärung, sondern eine Grande Armée.

„Heiligenbilder“ „mit ihren klaren lebendigen Augen“ können im Roman also eben darum „von den hohen Simsen herabsteigen“, weil romantische Literatur die Früchte eines Medienkriegs einsammelt. Kaum sind Klöster abgerissen oder säkularisiert, können Klosterromane entstehen. Der Wunsch von Hoffmanns Prior, autobiographische Papiere eines toten Mönchs lieber dem Feuer als dem Buchdruck zu übergeben, vernebelt nur schwerlich den Sachverhalt, daß säkularisierte Klosterbüchereien, so sie nicht ins Feuer wanderten, den Grundstock deutscher Universitätsbibliotheken zumal in Geistes- und Literaturwissenschaften gelegt haben. Erst auf einer derart soliden Basis konnte das 19. Jahrhundert eine literarische Phantastik erfinden, die nach Foucaults Wort nicht mehr „im Schlaf der Vernunft“ haust, sondern „zwischen dem Buch und der Lampe“.²⁵

Die Bibliotheksphantastik besteht aus „Reproduktionen von Reproduktionen“.²⁶ Alle optische Halluzinationen, die zunächst dem Herausgeber und sodann seinen Lesern zuteil werden, kehren folglich am Helden selber wieder. Den einzigen Unterschied bei dieser Bilderreproduktion macht eine Geschlechterdifferenz: Kapuzinermönchen wie Medardus (oder auch protestantischen Erbprinzen) ist mit Geistererscheinungen in Männergestalt noch nicht gedient; nur Frauen, die gleichermaßen Fleisch und Kunstwerk, Geliebte und Heilige sind, können eine literarische Einbildungskraft wahrhaft entzünden. „Den Geist der Liebe selbst“ definiert der Erzähler ja als „holdes Frauenbild“ (S. 153).

Nicht ganz zufällig also betreibt das Bamberger Kapuzinerkloster, das Medardus zunächst zum Mönch und sodann zum Beichtvater und Prediger erzieht, einen ebenso kontinentalen wie prophetischen Bilderhandel: Ein „schönes Bild der heiligen Rosalie“, das „von einem sehr alten italienischen Maler verfertigt sein soll“, hat das Kloster „den Kapuzinern in der Gegend um Rom für erkleckliches Geld abgekauft“, „so daß sie nur eine Kopie des

²⁴ Vgl. Joachim Heinrich Jäck, Bamberg und dessen Umgebungen, Bamberg 1812, zitiert in E.T.A. Hoffmann, Tagebücher, hrsg. Friedrich Schnapp, München 1971, S. 355.

²⁵ Michel Foucault, *Un 'fantastique' de bibliothèque*. In: *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 160.

²⁶ Foucault, ebd.

Bildes behielten.“ (S. 290) Aber mit dieser gemalten Kopie nicht genug, erzeugt das importierte Original alsbald noch eine aus Fleisch, die ihrerseits wieder Porträtmaler anlockt.²⁷ Schillers Erbprinz sah eine Beterin am Kirchenaltar im Bild des Madonnenbildes, das er eben gekauft hatte; Hoffmanns Mönch, um einiges blasphemischer, sieht das Heiligenbild über seinem Beichtstuhl im Bild einer unbekanntenen Schönen, die eben gebeichtet hat, ihn als Beichtvater sündig zu lieben (S. 40f.). Die *Elixiere* greifen also nicht nur, wie bereits Maaßen erkannt hat, Motive von Schillers *Geisterseher* auf; sie treiben dessen paranoische Logik auf eine Spitze, wo Paranoia schon wieder die Rettung wäre.

Denn hinter dem Zusammenfall von Kunst und Leben, heiliger Rosalie und sündiger Aurelie steht bei Hoffmann keine Verschwörung. Ungeplant, aber auch ungestört zirkuliert Rosalie als Gemälde zwischen Bamberg und Rom, ganz wie Aurelie als Blutsverwandte und Braut des Mönchs zwischen Klöstern und Fürstenhöfen zirkuliert. Kein geistlicher Vater verbietet oder verhüllt Heiligenbilder, die ganz unverhüllt ein inzestöses Begehren steuern; kein geistlicher Vater, sondern nur ein Wahnsinnsanfall verhindert seine Erfüllung, die (wie um Conrad Ferdinand Meyer das Stichwort zu geben) als Hochzeit des Mönchs fast stattgehabt hätte (vgl. S. 156).

Sexualität ist, mit anderen Worten oder Worten Foucaults, kein Tabu, sondern ein Produkt neuzeitlicher Kultur. Genau die Mächte, die sie einzudämmen scheinen, arbeiten wie Hoffmanns Kapuzinerklöster an ihrer ebenso medientechnischen wie genetischen Reproduktion. Wie sehr die Liebe von Medien zehrt, kann offen bleiben; aber wie sehr Medienmächte von der Liebe zehren, steht bei Hoffmann geschrieben. Deshalb ist der Schritt von Heiligenbildern zu Pin up-Girls so weit nicht, wie die Kulturkritik noch immer träumt; deshalb scheitern Verschwörungstheorien wie in Schillers *Geisterseher* schon daran, daß Literatur nicht umhin kann, selber ein Medium unter Medien zu sein.

Hoffmanns Roman, statt eine Verschwörung aufzudecken, liefert deshalb eine Mediengeschichte, die ganz material vom neuzeitlichen Papier bis zum mittelalterlichen Pergament zurückgeht. In einer „eingeschalteten Anmerkung“ teilt „der Herausgeber“ so-

²⁷ Der „fremde Maler“ als Inkognito Franceskos, der einst die heilige Rosalie malte, stellt bei einer „Ausstellung seiner Gemälde“ in der „Handelsstadt“ auch ein käufliches Porträt Aurelies aus (S. 91). Der Bilderhandel in einer Zeit, wo Fürsten ihre Parkanlagen und Gemäldegalerien dem bürgerlichen Publikum öffneten (S. 119-123), kommt ersichtlich an kein Ende.

zusagen Editionsgrundlagen mit: „Das Manuskript des seligen Kapuziners“ Medardus, das als Romanvorlage ja im 18. Jahrhundert (S. 290) entstanden sein soll, „war in altes vergilbtes Pergament eingeschlagen, und dies Pergament mit kleiner, beinahe unleserlicher Schrift beschrieben, die, da sich darin eine ganz seltsame Hand kund tat, meine Neugierde nicht wenig reizte. Nach vieler Mühe gelang es mir, Buchstaben und Worte zu entziffern, und wie erstaunte ich, als es mir klar wurde, daß es jene im Malerbuch aufgezeichnete Geschichte sei, von der Medardus spricht.“ (S. 227)

Es gibt also hinter dem Manuskript, dessen Druckfassung Leser ohne jede Buchstabenmühe als Camera obscura genießen können, noch einen sehr anderen Text, den der Herausgeber erst mühsam entziffern mußte. Wie zum Beweis der Tatsache, daß leises automatisiertes Lesen erst unter Bedingungen allgemeiner Schulpflicht zum Normalfall geworden ist, reicht das historische Gedächtnis des Romans in Medienreiche lange vor neuzeitlichem Alphabetismus zurück. Das „Malerbuch“ ist die Geschichte eines italienischen Barockkünstlers, von dem das Originalgemälde der heiligen Rosalie ebenso stammt wie das ganze sündige Geschlecht bis auf Medardus und Aurelie. Wenn er den Auftrag erhält, das römische Kapuzinerkloster mit jenem Gemälde zu schmücken, tut Francesco gut daran, in der *Legenda aurea* gar nicht erst nachzulesen. Ein „Martyrium“ (S. 231) nämlich, wie er es malt, hat die Schutzheilige Palermos gar nicht erdulden müssen. Statt aus Büchern bezieht Francesco sein Modell, wie um die *Exerzitien* Loyolas gerade durch Perversion zu beweisen, aus einer antikisch-satanischen Vision: Der Teufel verschafft ihm mit der titelgebenden Droge der *Elixiere* auch die optische Halluzination eines Venuskopfes, den seine Malerhand sodann in präziser Laterna magica-Technik auf den schon fertig gemalten Rumpf der Heiligen projiziert (S. 232f.). Was Roms Kapuzinerkloster keineswegs daran hindert, diese bildgewordene Collage aus Heiliger und Liebesgöttin, „durch die bunten Fensterscheiben“ auch noch „magisch beleuchtet“, in einer „Seitenkapelle“ aufzuhängen (S. 221). Denn, wie schon der heilige Ignatius schrieb: „Man lobe die Ausschmückung und das Aufbauen der Kirchen: auch die Bilder und deren Verehrung wegen dessen, was sie vorstellen.“²⁸

Dem Maler selbst aber, ganz wie Schillers Geisterseher, ist mit zweidimensionalen Projektionen der Glaubenspropaganda noch

²⁸ Loyola, *Exerzitien*, S. 187.

nicht gedient. Er „gedenkt“ vielmehr „in wahnsinniger Begier“ „des heidnischen Bildhauers Pygmalion“, bis schließlich ein „Weib, das er für das Original seines Bildes erkannte“, ihm auch dreidimensional oder eben fleischlich erscheint (S. 233). Ein drogierter Maler und die inkarnierte Venus werden also zur Stammeltern eines Geschlechts, das erst nach fünf Generationen mit Medardus und Aurelie erlischt. Die Ähnlichkeit zwischen Gemälde und Geliebter, Heiliger und Cousine ist damit genauso vorprogrammiert wie (um mit Freud zu sprechen) das Tribschicksal eines Mönchs, der die Halluzinationen seines Ahnen Francesco am eigenen Leib wiederholen muß.

Die Programmierung allerdings, im Unterschied zur Verschwörung bei Schiller, reagiert auf veränderte medienhistorische Lagen. Was unter Bedingungen der Gegenreformation halluzinatorische Malerei war, kehrt unter neuzeitlichen Bedingungen als halluzinatorische Literatur wieder. Wenn auch Medardus vom verbotenen Elixier trinkt, dann nicht, um wie Francesco unmögliche Gemälde zu vollenden, sondern um seine Predigttechnik vor einem, wie es ausdrücklich heißt, „gebildeten Publikum“ (S. 38) noch zu perfektionieren. Im Rausch spricht Medardus nämlich, statt weiterhin der „Handschrift“ seines Predigtentwurfs zu folgen, auch und gerade von der Kanzel, „als strahle der glühende Funke himmlischer Begeisterung durch [sein] Inneres“ (S. 30), als sei er, anders gesagt, der Erzähler von Hoffmanns *Sandmann*. Woraufhin seine Hörer, dem neuen Urheberrecht und Autorenidol der Bildungsperiode nur gemäß, die Heiligen, von denen die Predigt spricht, sogleich mit dem schlechthin „Heiligen“ gleichsetzen (S. 31), der selber die Predigt spricht.

Weil nun aber, nach Goethes Bekenntnis, Romane der Goethezeit vorab „für die Mädchen“ geschrieben waren²⁹, findet auch der angehende Autor Medardus seine ideale Leserschaft erst an Aurelie. Als gesteigerter Faust, der ja Gretchen durch Katechismusantworten verführte, „unterrichtet“ Medardus seine Geliebte zunächst in den „höheren Geheimnissen der Religion“. Kaum jedoch hat Aurelies erotische Gegenwart einen „Glutstrom“ von Blut „in die geheimnisvolle Werkstatt [seiner] Gedanken“ befördert, erzählt ihr der Mönch

²⁹ Vgl. Goethe, Gespräche. Aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Floard Freiherrn von Biedermann hrsg. Wolfgang Herwig, Zürich-Stuttgart 1965-1972, Bd. II, S. 474.

von den wunderbaren Geheimnissen der Religion in feurigen Bildern, deren tiefere Bedeutung die wollüstige Raserei der glühendsten verlangendsten Liebe war. So sollte diese Glut meiner Rede, wie in elektrischen Schlägen, Aureliens Inneres durchdringen, und sie sich vergebens dagegen wappnen. – Ihr unbewußt sollten die in ihre Seele geworfenen Bilder sich wunderbar entfalten, und glänzender, flammender in der tieferen Bedeutung hervorgehen, und diese ihre Brust dann mit den Ahnungen des unbekanntem Genusses erfüllen, bis sie sich, von unnennbarer Sehnsucht gefoltert und zerrissen, selbst in meine Arme würfe. (S. 69f.)

Eine virtuelle Laterna magica, die nicht mehr Venusbilder auf Leinwände, sondern religiös-erotische Metaphern in Frauenseelen projiziert, wird also zur Verführungstaktik³⁰. Die auf der Kanzel trainierte Selbstverzauberung tritt als Waffe der Leserinnenverzauberung nach außen. Dabei vergißt Medardus nicht einmal die „elektrischen Schläge“, wie Schröpfer oder Schillers Sizilianer sie zugleich mit ihrer Laterna magica einsetzten, bis Etienne-Gaspard Robertson 1802 schließlich jenen Verbund zwischen Zauberalaterne und Kohlebogenlicht entwickelte, aus dem alle Elektrifizierung des Lichts und am Ende der Spielfilm hervorgingen. Im Roman dagegen steuert die Verführungstaktik zwischen Lehrer und Religionschülerin, bei aller medientechnischen Maximierung, eine sehr andere Klimax an. Daß Aurelie nämlich, statt romantisches Objekt des Begehrens zu bleiben, auch ihrerseits ein Begehren nach dem Mönch wird, geht wortwörtlich auf Rechnung eines „nahe gelegenen Lustschlosses“, wo er sie spät abends in eindeutiger Situation überrascht: „Aurelie kniete, den Rücken mir zugekehrt vor einem Taburett auf dem ein aufgeschlagenes Buch lag.“ (S. 185f.)

Den Titel des aufgeschlagenen Buches erfährt kein Romanleser, einfach weil die Liebenden an jenem Tag nicht weiterlasen. „Sie ächzte dumpf – ich kannte mich selbst nicht mehr!“ (S. 186)³¹ Genug, daß eine Leserin als solche der Romanliebe als solcher verfällt, um erst bei ihrer Ermordung wieder zur Identität mit der keuschen Heiligen zu finden, deren Doppelgängerin sie ist. Aber weil der Tod einer Frau, schon seit Novalis, die hinreichende und notwendige Bedingung romantischer Autorschaft abgibt, kann das

³⁰ Über die Beziehung zwischen Liebe und Laterna magica vgl. auch Goethe, Die Leiden des jungen Werthers. Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, hrsg. Eduard von der Hellen, Stuttgart-Berlin 1904-1905, Bd. XVI, S. 42: „Wilhelm, was ist unserm Herzen die Welt ohne Liebe! Was eine Zauberalaterne ist ohne Licht!“

³¹ Als vorläufigen Theorieansatz, dieses „Ächzen“ als Performanz eines Elementar-signifikanten „Ach“ zu begreifen, siehe, geneigter Leser, Friedrich A. Kittler, Aufschreibesysteme 1800 / 1900. 2. Aufl. München 1987, S. 46-48.

Kloster seinem wiedergewonnenen Mönch sogleich nach jenem Mord eine letzte „Bußübung“ auferlegen:

„Du magst“, [sagte] der Prior, „die Geschichte deines Lebens genau aufschreiben. Keinen der merkwürdigen Vorfälle, auch die unbedeutenderen, vorzüglich nichts was dir im bunten Weltleben widerfuhr, darfst du auslassen. Die Fantasie wird dich wirklich in die Welt zurückführen, du wirst alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige noch einmal fühlen, ja es ist möglich, daß du im Moment Aurelien anders, nicht als die Nonne Rosalia, die das Martyrium bestand, erblickst; aber hat der Geist des Bösen dich ganz verlassen, hast du dich ganz vom Irdischen abgewendet, so wirst du, wie ein höheres Prinzip über alles schweben, und so wird jener Eindruck keine Spur hinterlassen.“ Ich tat, wie der Prior geboten. (S. 288)

Die Lebensbeichte als letzter religiöser Sprechakt ist also zugleich, als erschöpfende Autobiographie eines Autors, der erste literarische Schreibakt. Deshalb auch hinterläßt das erotische Frauenideal, allen frommen Beteuerungen zum Trotz, sehr wohl Spuren, die mit Hoffmanns faktischem Roman zudem zusammenfallen. Denn das Versprechen des Priors, Medardus als Autor werde „alles Grauensvolle, Possenhafte, Schauerliche und Lustige“ seiner Biographie „noch einmal fühlen“ und eine tote Geliebte „erblicken“, wiederholt nur das Versprechen des Herausgebers, seine Leser könnten „das Schauerliche, Entsetzliche, Tolle, Possenhafte“ dieser Biographie in „Bildern“ einer „Camera obscura“ halluzinieren. Der Kreislauf namens Literatur ist geschlossen.

Übrig bleibt nach dieser medientechnischen Liquidation alles Reellen einzig ein sprachloser, wahnsinniger Körper: Viktorin als jener vom Helden projizierte Doppelgänger, der Aurelie wirklich ermordet hat. Nach einem „Beschluß“ des Klosters soll der Wahnsinnige „der Irrenanstalt zu St. Getreu übergeben“ werden, weil nur „dem Direktor jener Anstalt, einem in jede Abnormität des menschlichen Organismus tief eindringenden, genialen Arzte“ die eventuelle „Wiederherstellung“ von Normalität „gelingen“ könne. (S. 274) Die Irrenanstalt zu St. Getreu war aber Bamberg 1803 säkularisierte Dompropstei und ihr Direktor ein guter Freund Hoffmanns, Medizinaldirektor Dr. Adalbert Friedrich Marcus, der seit 1804 in staatlichem Auftrag Kirchengebäude zu Gemütskrankenanstalten überführte³². Mit Victorins Überweisung an die Psychiatrie unterzeichneten säkularisierte Klöster also ihre Kapitulationsurkunde.

³² Vgl. Maierhöfer, Bamberg. Geschichte und Kunst, S. 90.

So ist im großen Medienkrieg zwischen Bildern, Buchstaben und Visionen das Imaginäre zwar der Literatur, das Reelle aber den Wissenschaften zugefallen. In den *Elixieren des Teufels* als literarischer Camera obscura strahlt ein Heiligengemälde noch zweihundert Jahre nach seiner Bestellung in halluzinatorischem Glanz; in der Mediengeschichte, deren Logik nicht Fortschritt, sondern Eskalation heißt, hat dagegen erst eine skandalöse Entdeckung Camera obscura und Laterna magica zu Apparaturen der Photographie verwandeln können. Die Möglichkeit photochemischer Schichten beruht nicht nur auf der altbekannten Feststellung, daß Malerfarben bleichen oder dunkeln, sondern auf der harten Einsicht, daß dieser Verfall selber, als Technologie nämlich, positiviert werden kann. Denn was Kunstschönheiten zerstört, ist doch zugleich – nach Talbots großem Wort – ein Bleistift der Natur, eine Schrift des Lichts selber.

Aber das wäre eine andere Geschichte und ohne Formelapparat nicht mehr zu erzählen.