

UDC: 81`373.612.2:821.112.2-3"18" (092) Hofman E.T.A.
[https://doi.org/10.20235/lc.2011\(1\).16](https://doi.org/10.20235/lc.2011(1).16) | [Research Article Citations](#)

DIE VERWENDUNG DER LICHTMETAPHORIK IN E. T. A. HOFFMANN'S *DAS FRÄULEIN VON SCUDERI* /

THE USE OF METAPHORS OF LIGHT IN THE STORY "DAS FRÄULEIN VON SCUDERI" BY E. T. A. HOFFMANN

Erdal DERINÖZ

BA Student

(University of Heidelberg, Germany)

erdal.derinoz@gs.uni-heidelberg.de, <https://orcid.org/0000-0002-4720-8111>

Abstract

This paper explores the usage of metaphors of light and darkness in E. T. A. Hoffmann's short story "Mademoiselle de Scudéri". Being a romantic work, the story uses in an extensive way symbols connected with light and darkness which are dealt with in the following. Firstly, the focus is on the general description of light in narration before these techniques are applied to Hoffmann's short story. The next sections investigate the age of enlightenment and the semantic field of stars. Furthermore, different attitudes towards some artistic products, and especially René Cardillac's gold work, are treated with respect to the metaphor of light. The final part of this paper looks at the role of eyes and the protagonist's ability to perceive the truth.

Keywords: metaphor, light, darkness, short story, work, symbol, narration

Rezumat

În articol, autorul abordează metaforele cu referire la lumină și întuneric din povestirea romantică a lui E.T.A. Hoffmann „Domnișoara Scuderi”. Dânsul pornește, în cercetare, de la analiza felului în care lumina este prezentată, de obicei, într-o lucrare narativă, pentru a arăta, mai apoi, specificul acestei prezentări în lucrarea lui Hoffmann. În continuare, autorul analizează iluminismul și câmpul semantic al stelelor. El face referință și la lucrarea lui René Cardillac despre metaforele luminii. Articolul finalizează cu prezentarea capacității protagonistului de a percepe adevărul.

Cuvinte-cheie: metaforă, lumină, întuneric, povestire, operă, symbol, narațiune

1. Einleitung

„Man nimmt die unerklärte dunkle Sache wichtiger als die erklärte helle“ (Nietzsche, 1969, S. 700).

Das Zitat Friedrich Nietzsches aus dem symbolischen Bereich des Lichtes trifft eine verallgemeinernde Aussage menschlichen Verhaltens. In der Tat lassen sich Parallelen zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* ziehen. Zunächst einmal stellt dieses Zitat den Dualismus zwischen den beiden Extremen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ dar. Des Weiteren können diese Abstufungen der Helligkeit bzw. Dunkelheit allegorisch für das Geheimnisvolle, Mysteriöse, Phantastische, Offensichtliche, Tiefgründige oder Ob-

erflächliche stehen, um nur einige Schlagworte aus der Assoziationskette dieses semantischen Bereiches zu nennen. Diese beiden antonymischen Begriffe werden von Hoffmann in seiner Detektivnovelle¹¹⁵ ganz bewusst eingesetzt, um den Inhalt seiner Erzählung sprachlich zu verstärken oder den Leser¹¹⁶ auf eine falsche Fährte zu führen. Eine weitere Parallele, die in dieser Arbeit noch ausführlich behandelt wird, betrifft die unterschiedlichen Methoden, die Mordfälle zu lösen. Während die Protagonistin, das Fräulein von Scuderi, mit allen Mitteln versucht, den König von der „erklärte[n] helle[n]“ (Nietzsche, 1969, S. 700) Wahrheit zu überzeugen, profitiert die *Chambre Ardente*, die polizeiliche Instanz, von ihrem Status und die Öffentlichkeit schenkt ihrer „unerklärte[n] dunkle[n]“ (*ibidem*) Begründung Glauben.

Das oppositionelle Verhältnis zwischen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ ist typisch für die Literatur Hoffmanns, wie im nächsten Kapitel erläutert werden soll. Der dritte Teil dieser Arbeit setzt sich zuerst mit der theoretischen Darstellung von Licht und Dunkelheit in Erzählungen auseinander, bevor im Anschluss die Beleuchtungstaktiken auf das *Fräulein von Scuderi* übertragen werden. Im nächsten Abschnitt soll auf das *siècle des lumières*, das Zeitalter des Sonnenkönigs, und das Wortfeld der Gestirne näher eingegangen werden. Das fünfte Kapitel wird den Bezug zwischen den unterschiedlichen künstlerischen Produkten, insbesondere der Goldschmiedekunst René Cardillacs, zur Lichtmetaphorik herstellen und das dualistische Kunstverständnis Hoffmanns aufgreifen, wofür die Behandlung des serapiontischen Prinzips notwendig ist. Das letzte Kapitel schließlich wird den Bereich der optischen Wahrnehmung behandeln und hierbei auf die Augenmetaphorik eingehen, sowie sich mit dem Fräulein von Scuderi und der *Chambre Ardente* in Bezug auf ihre Gabe die Wahrheit zu erkennen bzw. nicht zu erkennen auseinandersetzen. Den Abschluss dieser Arbeit bildet die künstlerische Vorstellung des Fräuleins vor dem König.

2. Hoffmanns Erzählungen

E. T. A. Hoffmanns Detektivnovelle *Das Fräulein von Scuderi* weist viele Elemente auf, die typisch für seine literarischen Werke sind. So setzt er sich mit der Ästhetik des Heterogenen auseinander (Kremer, 2007, S. 172), indem er in seiner Erzählung die spätromantische dualistische Kunstauffassung darstellt. In diesem Zusammenhang stellt er innerhalb desselben Werkes den ‚wahren‘ Künstler, der die Kunst nur für die Kunst selbst betreibt, dem

¹¹⁵ Die Intention dieser Arbeit ist es nicht, sich mit der gattungsbezogenen Diskussion auseinanderzusetzen, die sich mit der Frage befasst, ob es sich bei der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* um einen Roman oder eine Novelle handelt. Dennoch wird im Folgenden der Begriff der ‚Novelle‘ verwendet, basierend auf der Erklärung Richard Alewyns und Ernst Blochs, die die Erzählung wegen ihrer Erzählweise und des zielgerichteten Plots als ‚Novelle‘ klassifizieren (McChesney, 2008, S. 2).

¹¹⁶ generisches Maskulinum.

philisterhaften Künstler gegenüber, der den Wert der Kunst verkennt und sie nur zu „Zerstreuungszwecken“ (Kaiser, 2010, S. 109) nutzt (*ibidem*). Neben der Künstlerthematik spielt der Aspekt des Paradoxen auch in der Vermischung von Realem und Phantastischem eine Rolle. Auch wenn diese Integration nicht so auffällig ist wie beispielsweise in seiner Novelle *Der goldene Topf*, gibt es auch hierfür Beispiele in Hoffmanns Detektivgeschichte. Während sich die Geschichte einerseits in einer realen Stadt zu der Zeit eines realen Königs abspielt, wird andererseits von einem mysteriösen Gift erzählt, der denjenigen auf der Stelle tötet, der das Gift auch nur einatmet. Die Verwendung der Lichtmetaphorik kann mit der Darstellung der bereits erwähnten Kontraste verglichen werden. Ähnlich wie die gegensätzlichen Paare ‚wahrer‘ Künstler – philisterhafter Künstler oder Realität – Phantasie kann der Begriff der Lichtmetaphorik in zwei extreme Pole, nämlich in ‚hell‘ und ‚dunkel‘ aufgeteilt werden. Hoffmann verwendet diese unterschiedlichen Lichteinfälle in seiner Erzählung beispielsweise um den Inhalt zu verstärken, Spannung zu erzeugen oder den Leser auf eine falsche Spur zu lenken, wie im Folgenden dargestellt werden soll. Ferner bedient sich Hoffmann nicht nur der beiden Pole ‚hell‘ bzw. ‚dunkel‘, sondern verwendet auch dazwischenliegende Facetten, wie Dämmerung oder Lichtschimmer.

Auch wenn die Detektivgeschichte nicht zu den sogenannten Nachtstücken Hoffmanns gehört, enthält die Erzählung gewisse Elemente, die für diesen Begriff kennzeichnend sind. Mit diesem ursprünglich in der Malerei verwendeten Ausdruck wurden düstere Bilder bezeichnet, die eine nächtliche Landschaft abbilden (Kremer, 2007, S. 172). Gemäß der kunstgeschichtlichen Definition bezeichnet ein Nachtstück die Darstellung einer Szenerie „mit künstlicher, unheimlicher Beleuchtung, mit Mondschein oder im Nachtdunkel, mit schauriger Stimmung“ (Berdychowska, 2009, S. 9). Typischerweise handelt es sich hierbei um Szenen, die ohne Sonnen- bzw. Tageslicht sind. Als Lichtquelle fungieren meistens angezündete Lichter und Fackeln. Auf den Betrachter haben die Nachtstücke, die für die Epoche der Romantik sehr beliebt sind, eine mystische Ausstrahlung. Hierbei ist das Mondscheinmotiv ein gängiges Thema, welches geheimnisvolle und romantische Lichtverhältnisse erzeugt (*ibidem*, S. 10).

Der Begriff des ‚Nachtstücks‘ wurde in die Literaturwissenschaft erst später unter anderem von Jean Paul übertragen. Wichtige Merkmale für den literarischen Begriff sind unheimliche Figuren und Szenen, die in der Nacht spielen. Begleitet werden diese Erscheinungen von schauriger Stimmung und unheimlicher Beleuchtung. In der Spätromantik wurde die Bedeutung des Begriffs durch Hoffmann erweitert, da er sich mit den Abgründen des menschlichen Seins beschäftigte und den Kampf mit den dunklen Mächten in seinen Werken thematisierte. So bestimmt der Kontrast zwischen ‚hell‘ und ‚dunkel‘ die Szenen seiner Literatur und schildert auf diese Weise die

dunkle Seite der menschlichen Seele. Durch Hoffmann erhielt der Begriff eine spezifischere Bedeutung, da das einst ausreichende Genremerkmal der schauerlichen Szene um die ästhetische Reflexion der dunklen und Nachseite der Seele ergänzt wurde (Berdychowska, 2009, S. 11f). Auf die dunkle Seite der Kunst bzw. des Menschen wird an späterer Stelle mit der Figur Cardillac genauer eingegangen.

3. Die Darstellung von Licht und Dunkelheit in der Erzählung

3.1. Licht und Dunkelheit als anthropologische Grundkonstante

Die Dunkelheit gilt anthropologisch, psychoanalytisch und kulturgeschichtlich als Element, welches den Menschen Angst einflößt. Dieses Verhalten deklariert Konrad Lorenz als anthropologische Gesetzmäßigkeit und leitet folgende These aus seiner Untersuchung ab (Holzmann, 2001, S. 160).

„Meine Behauptung bzw. Voraussage ist die, dass [sich Menschen] im Dunklen um drei Uhr früh um ein Vielfaches leichter fürchten werden als im Hellen um 11 Uhr vormittags. [...] Die Unsicherheit, das Sich-nicht-auskennen, das Unorientiertsein machen im Augenblick eine furchtbare Angst“ (*ibidem*).

Die Angst lässt sich mit dem menschlichen Instinkt erklären. Gemäß der Auffassung des modernen Menschen existiert die Gefahr vorwiegend in der Nacht, wohingegen potentielle Bedrohungen bei Tage rechtzeitig erkannt werden können. Diese menschlichen Primärerfahrungen führen schließlich zum Assoziationsfeld des Begriffs ‚Dunkelheit‘, welches mit „Gefahr, Tod, Triebhaftigkeit, Unheimlichkeit und dem Unbewussten“ (Holzmann, 2001, S. 161) in Verbindung gebracht werden, wohingegen der antonymische Begriff des „Lichts“ mit „Sicherheit, Geborgenheit, Erlösung und Kontrolle“ (*ibidem*) verknüpft wird (*ibidem*, S. 160f).

Gemäß einigen Schöpfungssagen wird die Nacht als das Werk des Teufels betrachtet und ist die Zeit, in der das Böse seine größte Macht hat (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band. VI, S. 769). So treibt auch René Cardillac sein Unwesen in der Nacht, der durch seine dämonischen Züge den Teufel der Novelle repräsentiert (Freund, 2003, S. 20). Hoffmann verleiht dem Goldschmied „dickes, krauses, rötliches Haupthaar“ (Hoffmann, 2002, S. 22) und ein „gedrungenes, gleißendes Antlitz“ (*ibidem*). Des Weiteren hat er einen „besonderen Blick aus kleinen, tiefliegenden, grün funkelnden Augen“ (*ibidem*), welches Eigenschaften sind, die dem Teufel zugeschrieben werden.

In Analogie zur Nacht wird der helle Tag als Werk Gottes gesehen (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band. VI, S. 769). Die Eigenschaften der Nacht beruhen auf ihrer Natur: Die farblose, dunkle und kalte Nacht ruft bei Menschen Gefühle wie Angst, Furcht und Unlust hervor und gilt somit als feindlich. Auf der anderen Seite regen die mond hellen Nächte, der geheimnisvolle Nebel und die leuchtenden Sterne die Phantasie der Menschen an. Die unheimliche Stille der Nacht kann durch das Geschrei der

Nachttiere durchbrochen werden, deren sonderbares Verhalten und Aussehen aber vor allem die leuchtenden Augen erschrecken (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band. VI, S. 772). Während der Tag die Zeit der Menschen ist, gehört die Nacht, vor allem die Zeit von 12 bis 1 Uhr den Geistern. In dieser Zeit hat der Teufel seine größte Macht; zu dieser Zeit geht er gerne Seelen fangen oder Schätze hüten (*ibidem*, S. 776f). Die Eigenschaft des Schatzhütens trifft ebenfalls auf den teuflischen Cardillac zu, der sich nachts auf die Jagd nach seinen Schmuckstücken macht (Hoffmann, 2002, S. 49f).

3.2. Beleuchtung in der idealtypischen Detektivgeschichte

Die immer wieder auftauchenden lichtmetaphorischen Elemente im Krimi gehören zu den gattungskonstatierenden Merkmalen. Die formelhafte Gleichsetzung von Beleuchten mit Aufklären wird durch die gesamte Erzählung beibehalten und durch „Redewendungen, Vergleiche und Sentenzen“ (Hoffmann, 2001, S. 163) ergänzt, so dass Formulierungen wie „das Dunkel begann sich zu lichten, aber vieles lag noch im Schatten verborgen“ typisch für die Kriminalgeschichte sind. Historisch gesehen entwickelte sich die Lichtmetaphorik im Zeitalter der Aufklärung, nach Johann Gottfried Herder dem „lichtesten Jahrhundert“ (*ibidem*) und wurde in der Schauerromantik und im sogenannten *gothic novel* um das Wechselspiel mit der Dunkelheit erweitert. Die Komponenten ‚hell‘ und ‚dunkel‘ sind zum einen illustratives Moment, werden aber auch zu einem strukturierenden Raster für den gesamten Krimi (*ibidem*).

Die Hell-Dunkel-Struktur lässt sich ebenfalls auf die Gestaltung der Figuren anwenden. Licht und Dunkelheit lenkt deren sinnliche Wahrnehmung sowie ordnet bzw. illustriert deren psychischen Hintergrund. So repräsentiert der Detektiv häufig den Träger des Lichts, was symbolisch beispielsweise durch eine Taschenlampe ausgedrückt wird (*ibidem*, S. 164).

„[Der Detektiv] will ein mysteriöses Verbrechen, das anfangs noch im Dunkeln verborgen liegt, erhellen, läßt dabei sein Licht leuchten, versucht den Täter hinters Licht zu führen, gelegentlich setzt er auch ins rechte Licht, was seine polizeilichen Konkurrenten an falschen Schlußfolgerungen anbieten, überdies beschattet er verdächtige Personen, zuweilen tappt er auch selbst im Dunkeln, bis er die entscheidende Erleuchtung hat, um am Schluss die Schatten der Vergangenheit gänzlich verscheuchen zu können (*ibidem*)“.

Das Vokabular, das Hoffmann verwendet, um seine Protagonistin zu beschreiben, entstammt dem Bereich der Farben und des Lichtes. Olivier Brusson berichtet dem Fräulein von Scuderi: „Sowie Cardillac Euern Namen nannte, Fräulein, war es, als würden schwarze Schleier weggezogen, und das schöne lichte Bild meiner glücklichen frühen Kinderzeit ginge wieder auf in bunten, glänzenden Farben“ (Hoffmann, 2002, S. 59) Für Olivier bedeutet der Name der Scuderi das Voraugenführen seiner lichten Kindheitserinnerungen.

Dem Detektiven steht der Täter gegenüber, der dem Reich der Finsternis zuzuordnen ist. Er agiert überwiegend im dunklen Raum, wo er mit anderen Personen verkehrt, die ebenfalls das Licht meiden. Seine Identität bleibt lange im Dunklen verborgen, bis sie vom Detektiven aufgedeckt werden. Diesem Dualismus zwischen den Charakteren aus dem Bereich des Lichtes bzw. der Dunkelheit können bisweilen mythologische oder archaische Vorstellungen zugrunde liegen (Holzmann, 2001, S. 164).

Ferner ermöglicht die Licht-Schatten-Kontrastierung eine systematische Einteilung der Orte, die in der Erzählung erwähnt werden. Die Merkmale ‚hell‘ und ‚dunkel‘ teilen die Orte in sichere und gefährliche Zonen ein. Außerdem bietet der Wechsel von ‚hell‘ zu ‚dunkel‘ bzw. von ‚dunkel‘ zu ‚hell‘ ein effektives Medium zum schnellen Szenenwechsel. Wenn beispielsweise in einem Raum das Licht erlischt, wird der Leser sofort mit einem neuen Handlungsraum und -verlauf konfrontiert. Die Nichtgreifbarkeit von Licht und Schatten erwecken den Eindruck des Geheimnisvollen oder Übernatürlichen. Die Beschaffenheit des Lichtes kann Unsicherheit und Spannung beim Leser auslösen, wenn er beispielsweise die Schatten an der Wand nicht auf Anheb deuten kann oder das schwache Licht am Ende des Ganges Freund oder Feind ankündigt. Da der Schatten nur auf die äußeren Konturen einer Person oder eines Gegenstandes beschränkt ist, bieten sich Schattenspiele für optische Täuschungen an. Zusätzlich kommt im Kriminalfilm noch die akustische Ebene hinzu, die es erlaubt, das optische Wahrgenommene zu intensivieren und somit abhängig von der Intention des Regisseurs das Wahrgenommene zu bestärken oder die Sinneswahrnehmung auf akustischer Ebene zu manipulieren (*ibidem*, S. 167).

3.3. Verhältnis zwischen Ort und Licht in der Novelle *Das Fräulein von Scuderi*

Das Fräulein von Scuderi ist nicht die typische Detektivin, die sich zum Tatort begibt, recherchiert und selbstständig nach Indizien sucht. Stattdessen stellt sie eine auswertende und taktierende Figur dar; sie hält sich in der Regel in ihren geschützten eigenen vier Wänden auf und wertet die Informationen aus, die ihr von den anderen Figuren mitgeteilt werden (Wigbers, 2006, S. 37). Selbst wenn die Protagonistin die Recherchen am Tatort nicht selber betreibt, kann daraus nicht deren Unwichtigkeit geschlossen werden. Hier übernehmen Olivier und Miossens die körperliche Aktivität und zeigen Präsenz am Ort des Verbrechens und kompensieren somit die räumliche Entfernung der Detektivin. So wohnt Olivier zusammen mit dem Täter, schleicht ihm in den nächtlichen Straßen hinterher und kommt hinter das Geheimnis der rätselhaften Mauer. Miossens auf der anderen Seite weiß wie er sich vor Cardillac zu schützen hat und ermordet ihn schließlich auf einem seiner Nachspaziergänge. Alle Geheimnisse der Erzählung werden durch diese beiden Figuren gelüftet, wobei das Fräulein von Scuderi das Puzzle vervollständigt, indem sie die Informationen zusammenfügt (Wigbers, 2006, S. 38f).

Die nächtlichen Straßen, in denen die Morde geschehen, werden von dem Fräulein von Scuderi nie betreten, sowie das Haus Cardillacs. Des Weiteren untersucht sie nicht die mysteriöse Mauer vor dem Haus des Verbrechers. Diese konsequente Meidung der Orte, die mit den Untaten in Verbindung gebracht werden, kann einerseits pragmatisch erklärt werden. Letztlich ist sie eine alte Dame, die beschützenswert und möglicherweise körperlich eingeschränkt ist, um selber am Tatort Recherchen zu betreiben. Andererseits ist die lokale Zuordnung der einzelnen Figuren bewusst von Hoffmann konstruiert. So entspricht ihre Einteilung ihrer jeweiligen moralischen Gesinnung (*ibidem*, S. 37).

Die nächtlichen Straßen sind das Territorium Cardillacs und zugleich der *Chambre Ardente*, einer Untersuchungsgruppe, die von Ludwig XIV. eingesetzt wurde, um die rätselhaften Giftmorde aufzudecken. Die *Chambre Ardente* mit Desgrais an ihrer Spitze verbreiten mit ihren verwerflichen Untersuchungstechniken Schrecken in der Stadt. Sowohl Cardillac als auch Desgrais handeln hauptsächlich in der Nacht. Ferner sind die Verbrechen der dunklen Stadt und dunklen Räumen zugeordnet. E. T. A. Hoffmann hält in der gesamten Erzählung die Zuordnung der guten Charaktere mit dem hellen Raum bzw. dem Tag und die verwerflichen Charaktere mit dem dunklen Raum bzw. der Nacht konsequent ein. Die Verbindung zwischen der nächtlichen Stadt mit den Verbrechern bzw. dem Verbrechen selbst wird bereits in der Anfangsszene deutlich, wie die Abweisung Oliviers durch die Martiniere mit folgenden Worten zeigt: „Habt ihr nichts Böses im Sinn, dürft Ihr den Tag nicht scheuen, so kommt morgen wieder und bringt Eure Sache an“ (Hoffmann, 2002, S. 5f)! Nachdem sie sein nächtliches Erscheinen zu der „ungewöhnlichen Stunde“ (*ibidem*, S. 4) kritisiert (Wigbers, 2006, S. 37f).

Die mitternächtlichen Schläge von Olivier an der Türe zu Beginn der Geschichte werden von der Martiniere als akute Bedrohung ihrer Sicherheit wahrgenommen. Sie sieht in ihm einen Verbrecher, der über ihre und der Scuderi Einsamkeit informiert ist und sich daraus einen Vorteil erhofft. Des Weiteren bringt Hoffmann diese nächtliche Aufregung in direkten Bezug zu den Gräueltaten in Paris, da das Erscheinen Oliviers ihn dazu bewegt, über die Mordserie der Brinvillier zu berichten (Post, 1976, S. 133).

Hoffmann lässt die Identität des nächtlichen Besuchers zunächst im Dunklen. Olivier tritt nicht als Person in Erscheinung, stattdessen kündigt er sich nur durch Klopffzeichen zu „ungewöhnliche[r] Stunde“ (Hoffmann, 2002, S. 4) an. Auch sprachlich tritt die Person stark in den Hintergrund, da Hoffmann durch eine Passivkonstruktion ein grammatisches Subjekt meidet. „Spät um Mitternacht [...] wurde an dieses Haus hart und heftig angeschlagen [...]“ (*ibidem*, S. 3). Diese Taktik des Verschleierns könnte man mit der Absicht des Autors begründen, Spannung erzeugen zu wollen, wie dies typisch für die Detektivgeschichte ist. Allerdings stellt Hoffmann durch die

Anonymität Oliviers einen Bezug zu der ebenfalls anonymen Reihe der Giftmorde und Juwelendiebstähle her, womit er beim Leser in den Verdacht gerät, mit den Mördern und Dieben unter einer Decke zu stecken (Post, 1976, S. 134). Der erste Eindruck, den der Leser von Olivier hat, wird von seinen Worten revidiert, der sich selbst als „Elenden“ (Hoffmann, 2002, S. 5) und „[S]chutzlosen“ (*ibidem*) bezeichnet. Bedingt durch die äußeren Umstände und seine Worte wird Olivier als zwielichtige Person dargestellt (Post, 1976, S. 135).

Im Unterschied zur Polizei-Instanz und Olivier, der bis zur Aufdeckung des Täters im Zwielicht steht, ist das Fräulein von Scuderi dem hellen Raum zugeordnet. Sie handelt in der Regel bei Tag und nur in hellen erleuchteten Räumen; lediglich das Verhör Oliviers findet in der Nacht statt, weil sein Besuch geheim gehalten werden muss. Selbst das Gefängnis, welches ihr von La Regnie als „düster[er] Aufenthalt des Verbrechens“ (Hoffmann, 2002, S. 40) und von Desgrais als „finster“ (*ibidem*, S. 43) beschrieben werden, ist für das Fräulein hell, da sie nach ihrer Ankunft in der Conciergerie „in ein großes, helles Gemach“ (*ibidem*, S. 40) geführt wird. Die Räume bieten in der Erzählung mit ihrer Beleuchtung symbolisch ein Raster an, in welches die Charaktere eingeordnet werden können (Wigbers, 2006, S. 38).

Vermutlich ist die Kammerfrau des Fräuleins in der Eingangsszene außer sich, weil der ansonsten schützende Bereich des Hauses der Scuderi, diese Eigenschaft nicht mehr erfüllt. Obwohl das Fräulein weiß, dass zu dieser Zeit die „verfluchtesten Gauner und Spitzbuben [...] bis ins Innere der Häuser dringen [und] alles listig [auskundschaften]“ (Hoffmann, 2002, S. 7), erlaubt sie ihrem Türsteher auf die Hochzeit seiner Schwester zu gehen (Post, 1976, S. 137).

Der Einfluss des Rätselhaften und Mysteriösen zu Beginn der Erzählung ist so stark, dass selbst das Fräulein von Scuderi für einen kurzen Moment als suspekta Person erscheint. Sie wird einerseits von der Maintenon als ein Mensch charakterisiert, „die ja geneigt ist zu jeder Wohltat“ (Hoffmann, 2002, S. 3). Andererseits ist sie in dem Moment unerreichbar, in dem sie von Olivier am meisten gebraucht wird; sie schläft in ihrem Hinterzimmer und scheint die „harten und heftigen“ (*ibidem*) Schläge an der Tür nicht zu vernehmen. Auf starkes Beharren Oliviers gewährt ihm die Kammerfrau dennoch Einlass, versucht aber mit allen Mitteln den „süßesten Schlummer“ (*ibidem*, S. 4) des Fräuleins zu bewachen.

4. Das Zeitalter der Aufklärung und das Wortfeld der Gestirne

Das Fräulein von Scuderi spielt im historischen Paris zur Zeit Ludwigs XIV., dem Sonnenkönig, dessen Zeit Voltaire als *le siècle le plus éclairé*¹¹⁷ beschreibt. Das Zeitalter der Aufklärung scheint von Hoffmann bewusst ge-

¹¹⁷ Eigene Übersetzung: *das aufgeklärteste Zeitalter*.

wählt zu sein, da man mit dieser Epoche Glanz und Licht assoziiert, von denen sich die bewusst eingesetzten Metaphern der Dunkelheit und Finsternis abheben. Ludwig XIV. wird von Hoffmann als „der leuchtende Polarstern aller Liebe und Galanterie“ (Hoffmann, 2002, S. 17) bezeichnet, welcher „hellaufstrahlend die finstre Nacht zerstreuen und so das schwarze Geheimnis, das darin verborgen [ist], enthüllen“ (*ibidem*) möge. Durch die Bemühungen des Fräuleins von Scuderi lässt der König den Sachverhalt in Bezug auf den Mord Cardillacs nachforschen und mindert dadurch die Macht der *Chambre Ardente*. Somit rückt er von seiner Seitenposition wieder ins Zentrum und kann als Sonnenkönig seine Stellung in der Mitte des Sonnensystems einnehmen (Post, 1976, S. 156). Am Ende der Erzählung erlangt das Licht, verkörpert durch Ludwig XIV., den Sieg über die Dunkelheit, indem er Olivier freispricht und vor der Auslieferung an die *Chambre Ardente* rettet. Während der König Polarstern genannt wird, stehen Cardillacs Untaten in direktem Bezug zu seinem bösen Stern, womit diese beiden Charaktere mit dem Wortfeld der Gestirne miteinander verknüpft werden. Auf mythischer Ebene besiegt Ludwigs hell strahlender Polarstern den bösen Stern Cardillacs durch den Freispruch Oliviers (Kovach, 1981, S. 124).

5. Darstellung der Lichtmetaphorik im Bereich der Kunst

5.1. Schmuck

Neben der Zuordnung der Erzählung in den Bereich der Detektivnovelle, wird *Das Fräulein von Scuderi* auch als Künstlernovelle bezeichnet, da die unterschiedlichen Kunstauffassungen der Charaktere sowie die verschiedenen Künste eine zentrale Rolle spielen. Während die Protagonistin als Dichterin am Hofe Ludwigs XIV. arbeitet und sich ihre Kunst durch mentale Arbeit auszeichnet, stehen ihr der Goldschmied René Cardillac und Olivier Brusson als Schmuckhersteller gegenüber. Ihre Arbeit bedarf im Unterschied zu Scuderis Kunst handwerklichen Geschicks (Gorski, 1980, S. 75f). Im Folgenden wird hauptsächlich die Kunst Cardillacs beschrieben werden, da sich sein Metier mit glänzenden Materialien beschäftigt, mit dem er glitzerndes Geschmeide herstellt, das die Augen des Betrachters besticht. Somit sind Cardillacs Werke äußerlich dem Bereich des Hellen zuzuordnen.

Der Schmuck ist ursprünglich aus dem alten menschlichen Trieb entstanden, sich zu schmücken. Im Zuge der Kulturentwicklung wurde ihm abergläubisches Gedankengut angehängt, welches von einem ambivalenten Charakter geprägt ist: Mit seiner schönen und glänzenden Oberfläche kann er die Menschen in seinen Bann ziehen, gleichzeitig gilt er aber auch als gefährlich und teuflisch, indem er beispielsweise die Vorliebe anderer wecken und Neider hervorrufen kann und deshalb den Mitmenschen einen potentiellen Grund zum Verbrechen gibt. Ferner zählt der Teufel zu den Hütern des Schatzes (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Band VII, S. 1255f). Dass Cardillac den Teufel in der Erzählung darstellt, wurde bereits

im vorigen Kapitel erwähnt. Auch Cardillac versucht seine Kunstwerke zu beschützen, indem er sie seinen Auftraggebern entreißt.

Cardillacs ausgeprägter Wunsch nach Schmuck hat zusätzlich eine sexuelle Komponente, wie sich durch die Verwendung der selben Metapher „die süße Frucht“ (Feldges und Stadler, 1986, S. 166) für Schmuck und Geliebte zeigt (*ibidem*).

5.2. Die Kunstauffassung E. T. A. Hoffmanns

E. T. A. Hoffmanns Kunstverständnis ist geprägt von der dualistischen Kunstauffassung des 17. Jahrhunderts, was sich in den Charakteren seiner Erzählung widerspiegelt. Während die Kunst der Protagonistin vorrangig der Unterhaltung am Hofe dient und somit zweckgebunden ist, fertigt der zweite Künstler der Novelle, René Cardillac, seine Werke um der Kunst selber willen an. Möchte man diesen Dualismus in der Kunst verstehen, muss man vom serapiontischen Prinzip ausgehen (Gorski, 1980, S. 63). Die wahre dichterische Darstellung basiert auf „einer visionären Schau des Darzustellenden“ (Schmitz-Emans, 2007, S. 116), wobei die reale Außenwelt dem Autor den Anstoß für seine Phantasie geben soll. Ferner soll das geschaffene Kunstwerk dem Betrachter Zugang zu dieser inneren visionären Schau des Kunstwerkes bieten. Hierbei spielt bei Hoffmann das Augenmotiv eine zentrale Rolle, da die Augen als ‚Grenzübergang‘ zwischen der Außen- und Innenwelt gelten. Die Außenwelt gelangt durch die Augen in die Phantasie des Künstlers, gleichzeitig kann sich das Individuum durch das Auge seiner Außenwelt mitteilen. Außerdem ist das äußere Auge das Pendant zum inneren Auge, also der Imagination, welches sich aus inneren Bildern zusammensetzt (*ibidem*, S. 123).

Cardillac gilt im Unterschied zum Fräulein von Scuderi als der ‚wahre‘ Künstler der Erzählung. Hoffmann schreibt über ihn: „Dann ließ ihm das Werk keine Ruhe, Tag und Nacht hörte man ihn in seiner Werkstatt hämmern und oft, war die Arbeit beinahe vollendet, missfiel ihm plötzlich die Form, er zweifelte an der Zierlichkeit irgendeiner Fassung der Juwelen, irgendeines kleinen Häkchens – Anlass genug, die ganze Arbeit wieder in den Schmelztiegel zu werfen und von neuem anzufangen“ (Hoffmann, 2002, S. 22).

Seine ununterbrochene Produktivität entspricht einem Grundsatz des serapiontischen Prinzips, da er unermüdlich versucht, seiner Vision über die endgültige Gestalt des Schmuckstückes so nah wie möglich zu kommen. Gleichzeitig schlägt sein Streben in einen Selbstzweck um, da seine Zufriedenheit nur während der Produktion zur Geltung kommt (Gorski, 1980, S. 84).

Während Cardillac sozusagen für seine Kunst lebt, hat das Fräulein von Scuderi ein eher oberflächliches Verhältnis zu ihren Werken. Dies zeigt sich in ihrer eigenen Aussage, wenn sie ihre Verse als „mittelmäßig“ (Hoffmann, 2002, S. 19) bezeichnet und den Gehalt ihrer Bücher auf das Material beschränkt, aus dem sie gemacht sind. Das Äußere ihrer „ein paar Dutzend gut [einge-

bundenen] Bücher mit vergoldetem Schnitt“ (*ibidem*) haben ihrer Meinung nach einen höheren Wert als deren Inhalt (Post, 1976, S. 138).

Ferner zeigt sich die Ambivalenz Cardillacs an seiner gesellschaftlichen Stellung. Olivier beschreibt ihn als „entsetzlichen Menschen, der alle Tugenden des treuen, zärtlichen Vaters, des guten Bürgers erfüllte, während die Nacht seine Untaten verschleierte“ (Hoffmann, 2002, S. 53). Somit versucht Hoffman in der Figur Cardillacs zwei sich widersprechende Ansprüche zu vereinen, nämlich die des liebenden Vaters und hinterhältigen Mörders (Post, 1976, S. 147). Außerdem verkörpert er den Typus des ‚wahren‘ Künstlers, ist aber gleichzeitig gesellschaftlicher Außenseiter. Seine Kunst hat eine helle Seite, die sich in den glänzenden Schmuckstücken zeigt, aber auch eine dunkle, die ihn dazu treibt, die Morde zu begehen (Brooks & Raleigh, 2002, S. 79). Als die treibende Kraft für Cardillacs Morde wird sein böser Stern genannt. Durch Olivier Brusson erfährt der Leser Cardillacs Vorgeschichte; seine Mutter habe sich im ersten Monat ihrer Schwangerschaft in die „blitzende Juwelenkette“ (Hoffmann, 2002, S. 55) eines jungen Kavaliers verguckt (Werner, 1990, S. 32). Da der junge Mann die Absicht hatte, seine Mutter zu verführen, habe er sie zunächst an einen einsamen Ort gelockt. In dem Moment, in dem er sie umarmte und sie nach der Kette griff, wurde er vom Schlag getroffen und sie musste aus seinen Händen befreit werden. Cardillac sieht in diesem Erlebnis den Grund für seine Begierde für den glänzenden Schmuck, den er um jeden Preis besitzen muss. In der medizinischen sowie psychologischen Literatur des späten achtzehnten Jahrhunderts befasste man sich tatsächlich mit solchen pränatalen Einflüssen. Für Hoffmann und seine Zeitgenossen war es durchaus realistisch, dass die Erfahrungen der Mutter sich auf das Kind übertragen konnten. Daraus kann geschlossen werden, dass Hoffmanns Zeitgenossen Cardillacs negative Veranlagung dem Schicksal zuschreiben würden, was sich in der Minderung seiner Schuld auswirken würde (Weiss, 1976, S. 182f).

6. Der Bereich der optischen Wahrnehmung

6.1. Augen

Die Augen sind das Organ, mit dem die Helligkeit bzw. Dunkelheit wahrgenommen wird und stehen daher in einem engen Verhältnis zur Lichtmetaphorik. Des Weiteren herrscht im archaischen Glauben die Meinung, dass Augen leuchten und glänzen, was den Bezug zur bereits behandelten Schmuckthematik herstellt. Das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens gibt Auskunft darüber, dass man einst davon ausging, dass das Sehvermögen auf einem im Inneren der Augen brennenden Feuer beruht, welches aus der Pupille leuchtet und den Menschen die Gabe zu sehen verleiht (*Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* Bd. I, S. 679). Dem Aberglauben zufolge gibt es sogar Menschen, deren Augen in völliger Finsternis leuchten (*ibidem*, S. 680).

Wie bereits erwähnt, ist Cardillac unter dem Aspekt der Kunst der Gegenspieler zum Fräulein von Scuderi. Sein Künstlertum hat sich vollkommen verselbstständigt und kann von seinem Erschaffer nicht mehr rational kontrolliert werden. Seine Kunst kann dem metaphorischen Bereich der Augen zugeordnet werden, weil es sich bei seinem Künstlertum um ‚sinnliches‘ Künstlertum handelt. Seinem Künstlertum liegt das negative Erlebnis seiner Mutter mit dem Kavalier zugrunde. Die „Begierde nach den funkelnden Steinen“ (Hoffmann, 2002, S. 55) überträgt sich auf Cardillac sowie das „Funkeln“ (*ibidem*, S. 22) auf seine Augen übergeht. Somit entwickelt sich seine Habgier, funkelndes, „glänzendes“ (*ibidem*, S. 56) und „goldenes“ (Hoffmann, 2002, S. 56) Geschmeide zu besitzen, wofür er nicht einmal vom Morden zurückschreckt. Cardillacs Vorgeschichte steht allegorisch für den dämonischen Bereich der Kunst und wirkt sich ebenfalls auf sein dämonisches Künstlerdasein aus. Außerdem spiegelt sich sein dämonisches Inneres in seinem äußeren Erscheinungsbild wieder.

Die Kunstwerke, die Cardillac erschafft, haben eine glänzende und funkelnde Oberfläche, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Augen bestechen. Sie ziehen den Betrachter in seinen Bann, so dass dessen Gefühl und Verstand vernebelt wird. Die Kehrseite der Medaille ist allerdings, dass die vermeintlich schöne funkelnde Kunst den Besitzer und schließlich den Goldschmied selbst zerstört. Die Verwirrungen, die von Cardillacs Kunst ausgehen, werden im Laufe der Erzählung von einer Künstlerin beseitigt, deren Kunst auf moderaten Prinzipien beruht. Diese Künstlerin muss sowohl einen klaren Verstand haben als auch sich von ihrem intuitiven Gefühl leiten lassen (Marsch, 1976, S. 149).

6.2. Die Gabe zu sehen bzw. nicht zu sehen

Das Sehvermögen ist semantisch sehr eng mit den Augen verbunden und gehört ebenfalls in den Bereich der Lichtmetaphorik. Ähnlich wie in den bereits behandelten Aspekten, spielt auch hier die heterogene Ästhetik Hoffmanns eine wichtige Rolle. In seiner Novelle stellt er Personen dar, die nur das sehen, was optisch für das Auge wahrnehmbar ist, aber auch Personen wie das Fräulein von Scuderi, die das Oberflächliche mit ihrem Gefühl verbindet und somit auch Hintergründe und Zusammenhänge erkennt, die auf den ersten Blick nicht ersichtlich sind.

6.2.1. Die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Detektion des Mordes

Die Protagonistin der Erzählung zeichnet sich aus durch das richtige Maß an Emotion und Rationalität sowie Kreativität und Logik, die sie für das Lösen der Probleme bewusst einzusetzen vermag. Nach Ernst Bloch bedarf der Prozess der Detektion eines Tathergangs einer gewissen Voraussetzung: Zum einen muss der Detektiv Fakten und Details in Betracht ziehen und über die Gabe verfügen an Probleme logisch heranzugehen. Zum anderen

muss ein Detektiv ein gewisses Sehvermögen aufweisen, womit er unter die Oberfläche taucht, um mögliche Sachverhalte zu sehen, die nicht sofort erkennbar sind. Das Fräulein von Scuderi ist in der Lage, im Unterschied zu Desgrais und La Regnie, diese für einen Detektiven notwendigen Komponenten miteinander zu verknüpfen. Während ihre männlichen Gegenspieler zwar offensichtliche Zusammenhänge bezüglich der Morde sehen, sind sie nicht in der Lage, komplexere Sachverhalte zu erfassen. Diese Unfähigkeit stellt Hoffmann dar, wenn er zu Beginn der Novelle die Geschichte der Giftmischer einblendet und aufzeigt, dass sie lediglich durch mehrere glückliche Zufälle gefasst werden. Aufgrund dieser Inkompetenz sind Desgrais und La Regnie dazu prädestiniert, im Fall Cardillac zu scheitern (McChesney, 2008, S. 13). Während die *Chambre Ardente* sich an der Oberfläche aufhält und den vermeintlich offensichtlichen Täter, Olivier Brusson, für schuldig erklärt, unterscheidet sich die Scuderi, indem sie weitere Alternativen in Betracht zieht. Neben den sichtbaren Beweisen und der Anhörung von Zeugen setzt sie zusätzlich ihre Intuition ein. Darüber hinaus befasst sie sich mit Oliviers Charakter und geht nicht nur von den Beweisen aus. Sie sucht nach weiteren Möglichkeiten, indem sie das potentielle Motiv für den Mord sucht.

Genau alles prüfend, davon ausgehend, dass Olivier unerachtet alles dessen, was laut für seine Unschuld spräche, dennoch Cardillacs Mörder gewesen, fand die Scuderi im Reich der Möglichkeit keinen Beweggrund zu der entsetzlichen Tat, die in jedem Fall Oliviers Tat zerstören musste (Hoffmann, 2002, S. 35).

Schließlich lässt sie sich sowohl von den visuellen Beweisen als auch ihrer Intuition und ihrem Gefühl von der Unschuld Oliviers überzeugen (McChesney, 2008, S. 14). La Regnie, der Präsident der *Chambre Ardente*, misachtet die Methode der Scuderi und wirft ihr vor, sich nur von ihrem inneren Gefühl verleiten zu lassen, anstatt sich auf die Tatsachen zu konzentrieren, die sie mit dem Auge wahrnimmt. So sagt er: „Gewiss wollt ihr nun, mein würdiges Fräulein, Euerm Gefühl, der inneren Stimme mehr vertrauend als dem, was vor unsern Augen geschehen, selbst Oliviers Schuld oder Unschuld prüfen“ (Hoffmann, 2002, S. 39f).

Das Fräulein von Scuderi begibt sich zum Anwalt D'Andilly, um ihn zu konsultieren, wie sie ihre Ergebnisse dem König präsentieren soll, um Oliviers Freilassung zu erreichen. Hoffmann unterstreicht mit der Figur des Anwaltes, der durch seinen Berufsstand die neutrale Instanz repräsentiert (Marsch, 1972, S. 147), die zwei unterschiedlichen Herangehensweisen, den Mordfall zu lösen. D'Andilly antwortet ihr mit einem Zitat Nicolas Boileaus, eines französischen Dichters des 17. Jahrhunderts: „*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*“ (Hoffmann, 2002, S. 65)¹¹⁸. Dieser Leitspruch steht für

¹¹⁸ Übersetzung: Zuweilen wirkt selbst Tatsächliches unwahrscheinlich (Freund, 2003, S. 34).

die unterschiedliche Herangehensweise der Scuderi bzw. der *Chambre Ardente* (Hoffmann, 2002, S. 65). Er schreibt: „*Jamais au spectateur n'offriez rien d'incroyable*“¹¹⁹. Somit muss nach Boileau die Wahrheit nicht notwendigerweise das Wahrscheinliche sein, das Unwahrscheinliche kann jedoch ausgeschlossen werden (Marsch, 1972, S. 148). Die Scuderi allerdings geht vom Unwahrscheinlichen aus, was sich in diesem Fall als des Rätsels Lösung entpuppt (*ibidem*).

Dieser Vergleich D'Andillys hebt den Kontrast zwischen zwei Formen der Darstellung hervor: Wahrheit und Wahrheitsnähe bzw. historische Tatsache und künstlerische Vorstellungskraft, sozusagen ein Dualismus, das Teil des serapiontischen Prinzips ist. La Regnie und D'Andilly stellen das Postulat, das man einzig und allein der Logik vertrauen kann. Hoffmann jedoch zeigt in seiner Novelle zu welchen Konsequenzen die alleinige Konzentration auf vermeintliche Tatsachen haben kann, wenn beispielsweise Olivier von der Polizei für schuldig befunden wird. Mit seiner Protagonistin gelingt es Hoffmann zu zeigen, dass die richtige Balance zwischen dem Äußeren, dem was sie visuell wahrnimmt, und dem Inneren, ihrer Intuition, zur Lösung des Problems führt. Das zweite Extrembeispiel, das in der Novelle behandelt wird, ist René Cardillac. An ihm zeigt der Autor die fatalen Folgen, die das alleinige Befolgen der inneren Stimme haben kann (McChesney, 2008, S. 15).

Der Konflikt zwischen Logik und Gefühl kulminiert im Problemlöseverfahren des Fräuleins von Scuderi, vor allem aber in der Szene, in der sie sich der Schwierigkeit bewusst wird, diese beiden Komponenten miteinander zu verbinden. Obwohl sie zunächst von Oliviers Unschuld überzeugt ist, wird sie nach dem ersten Treffen verunsichert. Sie erkennt ihn wieder als den mitternächtlichen Besucher und erinnert sich an sein unheimliches Erscheinen mit dem Schmuckkasten. Darüber hinaus identifiziert sie ihn als den jungen Mann, der sich auf der Pont Neuf seinen Weg durch die Menge zu ihrem Wagen erzwang, um ihr eine Mitteilung der Juwelendiebe zu überreichen. In diesem Moment der Verunsicherung ist sie mit der Situation überfordert, da sein inneres Bild, das das Fräulein von ihm konstruierte, plötzlich nicht mehr mit dem äußeren Bild übereinstimmt. Innerlich hielt sie ihn für einen aufrichtigen Bürger, treuen Lehrling und Verlobten und war deshalb der Meinung, er sei fälschlicherweise angeklagt. Jedoch widerspricht dieses innere Bild dem äußeren Erscheinungsbild Oliviers, der einen deutlichen Bezug zu den kriminellen Handlungen zu haben scheint. Sie steht einer existentiellen Krise bevor, wie sie selber anmerkt „[...] noch nie vom innern Gefühl getäuscht, auf den Tod angepackt von der höllischen Macht auf Erden, an deren Dasein sie nicht geglaubt, verzweifelte die Scuderi an aller Wahrheit (Hoffmann, 2002, S. 41)“. Dieses Dilemma lässt sie an der Wahr-

¹¹⁹ Eigene Übersetzung: Dem Betrachter zeigt sich niemals das Unwahrscheinliche.

heit zweifeln, an der Wahrheit, die sie sich von den einzelnen Puzzleteilen abgeleitet hatte (McChesney, 2008, S. 15).

Ein Ansatz, diese beiden Widersprüche miteinander zu verbinden, kann in der serapiontischen Theorie wiedergefunden werden. Als eine gleichermaßen erfolgreiche Detektivin und Schriftstellerin verfügt sie über die ideale Voraussetzung, diese beiden Gegensätze von Fakt und Vorstellung miteinander zu verknüpfen. Diese Kompetenz setzt sie in der Schlusszene geschickt ein, als sie dem König ihre Ergebnisse vorträgt. In einer Detektivgeschichte gilt diese Szene, der sogenannte Dénouement, als das wichtigste Moment der Handlung, da das Rätsel gelüftet wird und die fragmentarischen narrativen Stränge miteinander verknüpft werden (*ibidem*, S. 15f).

3.2.2. Die Schlusszene

In der Schlusszene verkörpert das Fräulein von Scuderi das serapiontische poetische Ideal und die notwendige detektivische Methode, indem sie Vorstellungskraft und Gefühl mit Fakt und Verstand verbindet (McChesney, 2008, S. 16). Diese Vereinigung von deduktivem Verstand mit intuitivem Gefühl sind zwei wichtige Potenzen für das romantische Künstlertum (Marsch, 1972, S. 147). Am Ende ihrer Vorstellung vor dem König fasst sie die wichtigsten Details zusammen, die für Oliviers Unschuld sprechen: „Miossens' Aussage – die Untersuchung in Cardillacs Hause – innere Überzeugung – ach! Madelons tugendhaftes Herz, das gleiche Tugend in dem unglücklichen Brusson erkannte“ (Hoffmann, 2002, S. 71)! Letzten Endes ist es die Kombination von logischer Rekonstruktion des Verbrechens mit phantasievoller Inszenierung, was den König von der Wahrheit überzeugt und ihn bewegt, Olivier frei zu sprechen (McChesney, 2008, S. 16).

Die Vorführung der Scuderi vor dem König in der Schlusszene kann als poetische Schöpfung gesehen werden, da sie den Sachverhalt theatralisch darstellt. Sie tritt in einer schwarzen seidenen Robe und einem Schleier auf, die mit Cardillacs Schmuckstücken verziert sind und die Schwärze des Kleides überstrahlen (Freund, 2003, S. 21). Mit ihrer redegewandten Art beginnt die Scuderi ihren Kummer über Cardillacs tragischen Tod zu beschreiben. Anschließend holt sie sich Unterstützung von der hübschen Madelon, die ihn an seine frühere Geliebte erinnert, womit es ihr gelingt, den König emotional zu beeinflussen und die Wirkung ihrer Vorstellung zu verstärken. Durch ihre künstlerische Vorführung hat sie Erfolg beim König und erreicht die Freisprechung Oliviers (McChesney, 2008, S. 16).

Trotz ihres Erfolges und des vermeintlichen Happy Ends sollte beachtet werden, dass die Lösung am Schluss der Novelle juristisch nicht korrekt ist. Denn Olivier wird nicht für seine Mitwisserschaft an Cardillacs Untaten bestraft, sondern begnadigt und die Öffentlichkeit wird über den Ausgang des rätselhaften Mordes im Dunklen gelassen. Jedoch scheint bei Hoffmann die moralisch korrekte Verhaltensweise eine relativ untergeordnete Rolle zu

spielen, da für den Gnadenakt die poetische Rekonstruktion des realen Sachverhaltes durch das Fräulein von Scuderi ausschlaggebend ist (Marsch, 1972, S. 149).

7. Schluss

Die Auseinandersetzung mit der Lichtmetaphorik in der Erzählung *Das Fräulein von Scuderi* hat gezeigt, wie präzise Hoffmann mit den Begriffen ‚hell‘ bzw. ‚dunkel‘ und deren Synonymen arbeitet. Die für den Autoren typische heterogene Ästhetik spiegelt sich in der Lichtthematik ebenfalls wieder. Der menschlichen Assoziation mit der Nacht bzw. der Dunkelheit liegen anthropologische, abergläubische und religiöse Erfahrungen zugrunde, weshalb das Dunkle mit dem Tod, dem Bösen oder dem Unheimlichen in Verbindung gebracht wird. Demgemäß halten sich Hoffmanns Charaktere an ein ganz bestimmtes Raster: Die positiv besetzten Figuren handeln überwiegend tagsüber und halten sich in hellen und sicheren Orten auf, wohingegen die negativ dargestellten Charaktere in der Nacht aktiv werden. Die anfangs zwielichtige Figur Olivier Brusson handelt sowohl am Tag als auch in der Nacht. Nach demselben Muster wird die Erzählung mit einer spannungsgeladenen Szene begonnen, in der Olivier zu ungewöhnlicher Stunde das Fräulein von Scuderi aufsucht. Die Novelle wird von Hoffmann in das Zeitalter der Aufklärung versetzt, wodurch sich die dunklen Ereignisse und Mordfälle kontrastreicher von dem Glanz der Epoche abheben. Die Kunstwerke Cardillacs sind genauso ambivalent wie sein eigener Charakter. Während er selber bei Tage den vorbildlichen Bürger verkörpert und in der Nacht Morde begeht, bestechen seine Geschmeide durch ihr glänzendes Äußeres, stürzen den Besitzer aber in den Tod. Die unterschiedliche Kunstauffassung in der Spätromantik wird von Hoffmann ebenfalls behandelt. Cardillac repräsentiert hierbei den ‚wahren‘ Künstler, der die Kunst um der Kunst selber willen betreibt, im Unterschied zum Fräulein von Scuderi, die durch ihre Dichtungen ihren Lebensunterhalt bestreitet und am Hofe zur Unterhaltung vorträgt. Die Scuderi ist die einzige Figur in der Erzählung, die in der Lage ist, die Unschuld Oliviers zu erkennen, da sie das äußerlich visuell wahrnehmbare mit dem Inneren, ihrer Intuition, zu verknüpfen in der Lage ist. Ihre Kontrahenten Desgrais und La Regnie scheitern bei den Ermittlungen, da sie sich nur an den vermeintlich offensichtlichen Fakten orientieren. Cardillac kommt ebenfalls zu Fall, weil er nur auf seine innere Stimme hört und schließlich sein eigenes Opfer wird. In der Schlusszene gelingt es der Scuderi durch ihre künstlerische Vorstellung den König von der Wahrheit zu überzeugen und Olivier freisprechen zu lassen. Mit ihrer Vorführung verkörpert sie das serapiontische poetische Ideal, da sie das Rationale mit dem Emotionalen verbindet.

Obwohl das Thema der Lichtmetaphorik in der Erzählung ausführlich behandelt wird, gibt es in der fachwissenschaftlichen Literatur kaum einen

Aufsatz, der sich ausschließlich mit diesem Thema auseinandersetzt. Ein weiteres Manko betrifft den Aspekt des Mondes und der Sterne, die ebenfalls aufgrund mangelnder literarischer Quellen nicht ausführlicher behandelt werden konnten. Des Weiteren musste auf die Behandlung des Farbspektrums, insbesondere die Verwendung von rot und grün, gänzlich verzichtet werden, da dies den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

Literaturverzeichnis

- Berdychowska, G. (2009). *Die Gattung des romantischen Nachtstücks am Beispiel E. T. A. Hoffmanns Erzählungen „Ignaz Denner“, „Die Jesuitenkirche in G.“, „Das Sanctus“*. Grin.
- Brooks, C. N., Raleigh, G. W. (2002). Olivier's Jewel Box: A Reassessment of the "Usual Suspects" in Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. *Journal of English and Germanic Philology*, 101(1), 68–89.
- Feldges, B., Stadler, U. (1986). *E. T. A. Hoffmann: Epoche–Werk–Wirkung*. Beck.
- Freund, W. (2003). *Lektüreschlüssel für Schülerinnen und Schüler: E. T. A. Hoffmann Das Fräulein von Scuderi*. Reclam.
- Gorski, G. (1980). *E. T. A. Hoffmann: Das Fräulein von Scuderi*. Heinz.
- Bächtold-Stäubli, H. (Hg.) (1927–1942). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Unter besonderer Mitwirkung von E. Hoffmann-Krayer und der Mitarbeit zahlreicher Fachgenossen von H. Bächtold-Stäubli (Bde. I–X). De Gruyter.
- Hoffmann, E. T. A. (2002). *Das Fräulein von Scuderi: Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten*. Reclam.
- Holzmann, G. (2001). *Schaulust und Verbrechen: Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte*. Metzler.
- Kaiser, G. (2010). *Literarische Romantik*. Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kovach, Th. A. (1981). Mythic Structure in E. T. A. Hoffmann's „Das Fräulein von Scuderi“: A Case Study in „romantic realism“. *Sprache und Literatur: Festschrift für Arval L. Streadbeck zum 65*, 121–127.
- Kremer, D. (2007). *Romantik: Lehrbuch Germanistik*. Metzler.
- Marsch, E. (1972). *Die Kriminalerzählung: Theorie, Geschichte, Analyse*. Winkler.
- McChesney, A. (2008). The Female Poetics of Crime in E. T. A. Hoffmann's „Mademoiselle Scuderi“. In: *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*, 24, 1–25.
- Nietzsche, Fr. (1969). *Werke I – Menschliches, Allzumenschliches*. Ullstein.
- Post, K. (1976). Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte: Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung ‚Das Fräulein von Scuderi‘. *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 95(1), 132–163.
- Schmitz-Emans, M. (2007). *Einführung in die Literatur der Romantik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Weiss, H. (1976). 'The Labyrinth of Crime': A Reinterpretation of E. T. A. Hoffmann's *Das Fräulein von Scuderi*. *Germanic Review*, 51, 181–189.

Werner, J. (1990). Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen. *Wirkendes Wort: Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*, 40(1), 32–38.

Wigbers, M. (2006). *Krimi-Orte im Wandel: Gestaltung und Funktionen der Handlungsschauplätze in Kriminalerzählungen von der Romantik bis in die Gegenwart*. Königshausen.