

**“UNZUCHT MIT SCHÖNEN JUNGFRÄULICHEN
GEDANKEN”:
E.T.A. HOFFMANN ALS ZEREMONIENMEISTER DER
VERSPRENGTEN LEIDENSCHAFT**

ANDREA GNAM

Das Verschwinden des Autors* und die Spaltung des Textes in zwei Teile, einen offiziellen Strang, der die “Lebensansichten des Katers Murr” wiedergibt und einen fragmentarischen, der die “Biografie des Kappellmeisters Kreisler” enthält, stellen die erzähltechnischen Vorgaben E.T.A. Hoffmanns zu seinem Spätwerk dar. Kunstgriff und formales Experiment zugleich, sind sie Ausdruck der Prämissen seiner Ästhetik (auch oder gerade wenn Hoffmann nicht als Theoretiker gilt) und eines hochpotenziert subversiven Denkens (das leider allzu oft als biographischer Reflex abgetan wird).

Anstelle der üblichen Präsentation und einleitenden Begründung zur Entstehungsgeschichte des Buches gelingt es Hoffmann im “Vorwort des Herausgebers” zu den “Lebensansichten des Katers Murr” durch mehrfache Täuschung und artifizielle Verwirrspiele um Erzähler, Herausgeber und Autor, den Ursprung des Textes mit jedem weiteren Baustein zu seiner Legitimation zum Verschwinden zu bringen.

Das Vorwort beginnt mit der Negation einer Behauptung und einer Leseanweisung: Das Buch soll entgegen ersten Anscheins dem Leser nicht als ein “zusammengewürfeltes Durcheinander” erscheinen, und der fiktive Herausgeber verspricht zu erklären, “auf welche wunderliche Weise es sich zusammengefügt hat.” Der Leser möge “wirklich (...) lesen, nämlich dies Vorwort.” (S. 11)

Das Buch ist entstanden, ohne daß ein Autor dingfest zu machen gewesen wäre, stattdessen gibt es eine Vielzahl potentiell einander überschneidender Autorenschaften: des Ich-Erzählers Murr, des fingierten Herausgebers und realen Autors Hoffmann, der gleichzeitig als Kommentator Murrs fungiert, des unbekannt Biografen Kreislers und als fingierten Zufallsautor den Verleger, der in der falschen Anordnung der Druckseiten dem Makulaturtext den Status einer aktuellen Schrift zukommen läßt.

ZUERST VERÖFFENTLICHT IN: RECHERCHES GERMANIQUES NR. 23 (1993) S. 93–100.

*Zitiert wurde nach folgender Ausgabe: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg.v. Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke. – Bd. 5: Lebens-Ansichten des Katers Murr. Werke 1820–1821. Hrsg.v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Ffm 1992. – Bd.2/2: Die Elixiere des Teufels. Werke 1824–1816. Hrsg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Ffm 1988.

In ihrer Studie “Schreiben wie eine Katze”¹ hat Sarah Kofman den Zusammenhang zwischen der Aufgabe der “Identität und Einheit des Autors”², dem Aufbrechen der klassischen linearen Textstruktur und der grundsätzlichen Vermitteltheit jeder Erfahrung durch einen vorausgehenden Text herausgearbeitet.

Das Buch kam, bleibt man auf der fiktiven Ebene, durch einen Fehler und eine Täuschung zustande, genauer durch mangelhaftes Lesen seitens des Verlegers und des Herausgebers und trügerische Angaben zur animalischen Identität des Ich-Erzählers Murr. Zwei Schriften sind übereinandergelegt und der “literarische Vandalismus” des gebildeten Katers ermöglicht es, daß im Akt der vermeintlichen Zerstörung die verborgene Schrift der Kreisler-Biografie zu Tage tritt: die als Löschblatt herausgetrennten Seiten des Kreislerbuches enthalten spiegelverkehrt die Murr-Schrift.

Ein komplexes Konstrukt steht so zu Beginn des Buches, das zur mehrdimensionalen Lektüre einlädt und die Abwesenheit eines Autors nützt, um die Totalität der entworfenen Welt in eine Vielzahl von ineinandergreifenden Subjektivitäten zu splitten, die einen Gesamtentwurf immer wieder aufsprengen.

Hoffmann hat in den “Kreisleriana”, wenn auch aus der satirischen Distanz der Perspektive des Philisters (und vor dem Hintergrund der zu dieser Zeit noch wenig ausgereiften Bühnentechnik), in seinem Text: “Der vollkommene Maschinist” die Arbeit des Theatermaschinisten als gezielten Akt der Störung und Unterbrechung des Illusionsvorgangs gefordert. Das Werk des Dichters, der die unterdrückten und verdrängten Leidenschaften anspricht (Meister Abraham spielt mit der Identität dieser dämonischen Figur), soll durch die Eingriffe des Maschinisten, der immer wieder auf das Inszenierte und künstlich Produzierte dieser Affekte hinzuweisen hat, in seiner Wirkung aufgebrochen und relativiert werden. Die Entzauberung geschieht durch fingierte Unfälle, schablonenhafte Modelle für einzelne, zu gefühlsbeladene Vorgänge und karrierend-komische Elemente, wie beispielsweise das Einsetzen unpassender, da aus einem anderen Kontext stammender, Einzelheiten in ansonsten “realistische” Kulissen.

Die Thematisierung des Ausgegrenzten bei gleichzeitiger Darstellung der Leidenschaften als Effekte der “Maschinerie” zeichnet auch das ästhetische Prinzip aus, das den “Lebensansichten” zugrunde liegt: Immer wieder neu wird das Feld zwischen der Leidenschaft (der Weite des Inneren) und der Herstellung dieser Leidenschaft (den Zwängen des Äußeren) eröffnet. Hoffmann spart dabei nicht an Inszenierungsmitteln: Das Feuerwerk und der Sturm zu Beginn des Kreislerstrangs, die physikalischen Hilfsmittel Meister Abrahams (seine Hohlspiegel, Windharfen, akustische Gerätschaften) gehören dazu, aber auch das Zitatverfahren im Murrstrang, in welchem Sprache als Konstrukt von Wahrnehmung und Identität bloßgelegt wird. Auch romantische Topoi, wie das Motiv der Augen, die Feuer- und Lichtmetaphorik, das Verhältnis von Bild und Musik, den Kreis als Symbol der Einheit greift Hoffmann auf, um sie zu inszenieren und zu transformieren.

¹Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze. Zu E.T.A. Hoffmanns “Lebensansichten des Katers Murr”. Graz, Wien 1985.

²vgl. a. a. O., S. 59f.

Die episteme, die – zumindest in der Theorie – dem romantischen Denken zugrunde liegt, zielt, wenn auch unter ganz anderem Vorzeichen als im klassifikatorisch rationalen Vorgehen der Aufklärung, auf den Entwurf einer Totalität, die nicht nur die Dinge von außen in die Taxonomie einer prinzipiell unendlich erweiterbaren Reihe einordnet, sondern weitergehend, das “Wesen” der Dinge erfassen will. Manfred Momberger hat in seiner grundlegenden Neuinterpretation Hoffmanns³ das romantische Erkenntnisprinzip vor dem Hintergrund der Kant’schen Aufspaltung der Erkenntnisobjekte in “phaenomena” und “noumena” anhand der Metapher des Lichtes als eine – sich in konzentrischen Kreisen vollziehende – Bewegung von innen nach außen beschrieben. In der Projektion des eigenen “inneren Feuers”, das in der Korrespondenz des inneren Erlebens mit dem “Wesen” der Dinge eine Annäherung, im romantischen Terminus eine “unendliche Progression” sucht, zielt sie auf die Erfahrung des Bereichs der “noumena”. Dem kalten aufklärerischen Licht der ratio, das von außen auf die Dinge fällt, statt sie innerlich zu durchglühen, wird die Vorstellung eines wärmenden inneren Feuers entgegengesetzt.⁴

Der Projektionsvorgang vollzieht sich im Bereich des Ästhetischen, der Kunst, und diese soll eine Grunderfahrung des modernen Menschen, die im 19. Jahrhundert vor allem in der phantastischen Literatur ausgesprochen wird, heilen: die Nichtidentität, das Moment des Gespaltenseins in einen triebbestimmten, abgespaltenen Teil und einen kulturell geformten und erzogenen Menschen.

Hoffmanns Interesse gilt dem abgespaltenen Teil. Indem er sich dieser verborgenen Seite zuwendet, kappt er, als sein eigener Maschinist, den romantischen Projektionsprozeß: Das Innere seiner Figuren ist wild und ungebändigt, und die Formen seiner Entäußerung sind unberechenbar und aggressiv. Die Kunst enthält keine Möglichkeit der Versöhnung und bietet nicht den Trost der “Anlehnung” ans Unendliche, vielmehr oszilliert sie zwischen Magie und existentieller Erschütterung.

Der fulminante Beginn des Kreislerstrangs, in dem Hoffmann die Prämissen seines Erzählens wieder im Übereinanderlegen der Schriften potenziert (in der Geschichte vom Advokaten⁵ verweist Hoffmann auf Rabelais als vermeintlichen Autor, paraphrasiert aber einen Text von Sterne, der seinerseits sich wiederum auf Rabelais beruft), entfaltet sich entlang von Störeffekten. Abraham berichtet Kreisler von der ihm anvertrauten Ausrichtung eines höfischen Festes und seiner Unfälle als nicht unwesentlichem Bestandteil der Inszenierung. Offiziell im Auftrag des Fürsten Irinäus veranstaltet, Gebieter über einen “schimärischen” Hof, dessen politische Herrschaft längst in die Hände eines mächtigeren Fürsten übergegangen ist, zielen die visuellen und akustischen Effekte des Meisters unverhohlen auf die Psyche Kreislers: den “Vulkan seines Inneren” in die “reine Naphtaflamme der Kunst” zu verwandeln, bestimmt die Absicht Abrahams. Die Abwesenheit Kreislers, der dem Fest aus zunächst unbekanntem Gründen nicht beiwohnte, stellt für Abraham den eigentlichen Fehlschlag dar. Sein unvermutetes Fehlen überbietet die Störungen, Tumulte und Pannen, die Abraham

³Manfred Momberger: *Sonnen und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München 1986.

⁴Vgl. dazu Momberger S. 34 ff.

⁵Vgl. Hoffmann S. 18 und Anm. 18, S. 449.

teilweise voraussah und in seine Überlegungen mit einbezog, um vor dem Hintergrund des im Chaos versinkenden Festes die Schrift mit dem Namenszug Julias (der uneingestandenene Liebe Kreislers) zu den Klängen der Kompositionen des Kapellmeisters als am Himmel aufblitzende Erscheinung zu entfalten. Die Schrift –inwieweit sie in der Einmaligkeit ihres visuellen Eindrucks eine Schrift ist, bleibt zu untersuchen – verfehlt ihre Wirkung, da sie nur zu einem bestimmten Zeitpunkt in Anwesenheit der Adressaten (Kreisler und Julia) lesbar, d.h. “wirklich lesbar” ist.

Bereits in der Sprachanthropologie des 18. Jahrhunderts wird dem Phänomen von Sprache und Schrift eine psychische Dimension zugeordnet. Ursprüngliche und erste sinnliche Anschauungen vermittelt und codifiziert durch das ordnende Vermögen menschlicher “Besonnenheit” werden als grundlegende Signifikate für Begriffe angenommen, die später als isolierte “Etiketten” und möglichst unmittelbare Repräsentation das psychisch-körperliche Erleben des Menschen bezeichnen.⁶ Klassische Wahrheitssuche, wie sie Friedrich Kittler, ausgehend von der Faustschen Übersetzungstechnik⁷ (Faust versucht die aus ihrem Kontext isolierten ursprünglichen Bedeutungen des Wortes *logos* zu finden), analysiert hat, und Versuche, isolierten Sprachpartikeln einen lautlichen “Sinn” zu geben,⁸ entstehen vor diesem gemeinsamen Hintergrund. Die Suche nach einer ursprünglichen Sprache führt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zu Arbeiten über Grammatik und vergleichende Sprachwissenschaft (erinnert sei an Jacob Grimms: “Deutsche Grammatik” von 1819, aber auch Friedrich Schlegels: “Über die Sprache und Weisheit der Indier” von 1808), die in zunehmendem Maße einem anderen Erkenntnisprinzip verpflichtet sind. Nicht mehr die sichtbare Repräsentation isolierter “natürlicher” Beziehungen zwischen erkennendem Subjekt und gegenübergestelltem Objekt ist Gegenstand der theoretischen Reflexion, sondern die grammatikalische Verknüpfung und der dadurch geschaffene autonome Raum und die Geschichtlichkeit der Sprache.⁹ Damit gerät die Geamtorganisation der gesprochenen Sprache, ihre Lautbildung und Verschiebung und schließlich die Determiniertheit des einzelnen Begriffs selbst innerhalb der grammatikalischen Totalität ins Blickfeld.¹⁰

⁶Vgl. dazu Herder: Über den Ursprung der menschlichen Sprache. In: Johann Gottfried Herder: Sprachphilosophische Schriften. Hrsg.v. Erich Heintel. Hamburg 1975, S. 24 ff. Herder illustriert seine Thesen zur Sprachbildung am bekannt gewordenen Beispiel des “blökenden Schafs”. Die menschliche Fähigkeit zur Auswahl und erinnerndem Erkennen in der Wiederholung bildet zusammen mit der Äußerung des Tierlautes als natürlichem, über das Gehör vermitteltem Merkmal das ausschlaggebende Moment der Sprachbildung. “Tönende” Natur und “Besonnenheit” des Menschen konstituieren das erste “Wörterbuch” des Menschen.

⁷Vgl. Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800, 1900, München 1989, S. 11 ff.

⁸Auch hier sei auf Kittler verwiesen, der August Schlegel zitiert: “Das schönste Gedicht besteht nur aus Versen: die Verse aus Wörtern: das Wort aus Silben: die Silben aus einzelnen Lauten.” August Wilhelm v. Schlegel: Kritische Schriften und Briefe. Hrsg.v. Edgar Lohner. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1962–1967, I, S. 147. Zitiert nach Kittler a.a.O., S. 49

⁹Jacob Grimm geht dennoch gleichzeitig vom Gedanken an eine ursprüngliche Bedeutung der Laute aus: “Jeder laut hat seinen natürlichen, im organ das ihn hervorbringt gegründeten und zur anwendung kommenden gehalt.” vgl. Jacob Grimm: Über den Ursprung des Sprache. Berlin 1852.

¹⁰Vgl. dazu auch Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Frankfurt am Main 1993, S. 343, der die Aufmerksamkeit für die grammatikalische Bedingtheit der Sprache als wichtigen

Sigmund Freud hat hundert Jahre später den Aufbau des psychischen “Apparates” des Mensch entlang der Metapher der Schrift zu verschaulichen versucht. Von aufeinandergelegten Schichten in der Erinnerung des Wahrgenommenen ist die Rede und von “Umschriften” zwischen den einzelnen Phasen des Übergangs vom Unbewußten zum Bewußtsein.¹¹ Allerdings konstituieren sich diese Schriften nicht auf einen eindeutigen, intersubjektiv generalisierbaren “Inhalt” hin, wenn auch die Literaturinterpretationen Freuds, so etwa die Ausführungen über Hoffmanns “Sandmann”, gerade dies vorzunehmen scheinen.¹² Jacques Derrida hat darauf hingewiesen, daß Freud diese psychische Schrift als ein System energetischer Dispositionen und Differenzierungen begreift, das weder einen reproduzierbaren Code noch die Referenz einer ursprünglichen “Präsenz” des Wahrgenommenen besäße.¹³

Was aber soll die Feuerschrift Abrahams leisten? Sie zielt auf nichts weniger als die Ausrichtung der libidinös flottierenden Energie Kreislers auf Julia als himmlischer Geliebten. Oder anders ausgedrückt: Sie versucht auf die vielfältigen Ausdrucksformen seines Inneren einen Begriff einzubrennen. Möglich ist dies nur, weil das isoliert projizierte Schriftzeichen nicht in ein System von Differenzierungen eingebunden ist, wie dies bei einer konventionellen Schrift der Fall ist, und deshalb nicht positionsabhängig in ein Verweissystem eintritt. Die Vielfalt möglicher Bedeutung, oder auf Kreisler bezogen, die Bandbreite multipler Leidenschaften kann so auf ein einziges, und nur scheinbar einzigartig intimes “Signifikat” (der Name der Geliebten “repräsentiert” die Geliebte) reduziert werden, das ihm rückwirkend wiederum die Form der Entäußerung (die eher eine Verinnerlichung ist) “vorschreibt”. Abraham versucht, im Absolutsetzen des isolierten Schriftzeichens (nicht umsonst erscheint der Namenszug am Himmel) eine Repräsentation zu erzwingen, die sich gleichzeitig auch mit dem romantischen Wunsch nach Totalität verbinden läßt und so ihre Wirksamkeit doppelt potenziert entfalten kann. Denn mit der Kulmination der musikalischen Komposition in der Einmaligkeit des visuellen Eindrucks der “Schrift” inszeniert Abraham die romantische Vorstellung von Erkenntnis par excellence: Musik und Schrift (ganz immaterielles Licht geworden) lösen sich ineinander auf, um nur in der Berührung des Inneren der potentiellen Empfänger sich zu “vergegenständlichen”. Dies gelingt aber nicht, da die Abwesenheit Kreislers den – von der Wahl des richtigen Zeitpunkts abhängigen – Liebes- und Projektionsprozeß verhindert.

Kreisler verweigert sich diesem hermeneutischen Kreis, ebenso wie er sich dem Kreis des bürgerlichen Liebesbetriebes verweigert hat. Seine Suche gilt weder der Ehe noch der totalisierenden Erkenntnis. Beides erregt in ihm nur das Gefühl

Einschnitt in der Wissenschaftsgeschichte betrachtet: “Diese Versetzung des Wortes, diese Art von Sprung nach rückwärts hinaus aus den repräsentativen Funktionen ist sicher gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts eines der bedeutenden Ereignisse der abendländischen Kultur gewesen; eines derjenigen auch, die am unbemerktesten sich vollzogen haben.”

¹¹Vgl. dazu den 52. Brief vom 6. 12. 1896 an Wilhelm Fliess. In: Sigmund Freud: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902. London 1950, S. 185–192.

¹²Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Psychologische Schriften. Frankfurt am Main 1970.

¹³Vgl. dazu: Jacques Derrida: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main 1976, S. 302–351.

einer schwindelerregenden Rotation um den eigenen Drehpunkt. Hören wir in anderem Zusammenhang seine Ansichten über den Lauf der Dinge in der Liebe:

“Die guten Leute verlieben sich leicht hin in ein paar schöne Augen, strecken beide Ärme aus nach der angenehmen Person, aus deren Antlitz besagte Augen strahlen, schließen die Holde ein in Kreise, die, immer enger und enger werdend, zuletzt zusammenschumpfen zum Trauring, den sie der Geliebten an den Finger stecken, als pars pro toto (...), als Glied der Kette, an der sie die in Liebeshaft genommene heimführen in das Ehestandsgefängnis.” (S. 173)

Nach seinem Namen befragt – Kreisler verrätselt seine Herkunft und wird bezichtigt, nicht seinen “wirklichen” Familiennamen genannt zu haben – führt er folgendes über den Kern seines Namens, den Kreis, aus:

“Es ist ganz unmöglich, Vortreffliche! daß sie meines Namens Abstammung in dem Worte Kraus finden, und mich, nach der Analogie des Wortes Haarkräusler, für einen Tonkräusler, oder gar für einen Kräusler überhaupt halten können, da ich mich alsdann eben Kräusler schreiben müßte. Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen. In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, daß er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächlicher Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie.” (S. 78)

Die beiden Protagonisten Abraham und Kreisler lassen in der Praxis ihrer Affektsteuerung Hoffmanns Reaktion auf die romantischen Vorgaben der Möglichkeit subjektiver Totalitätserfahrung deutlich werden: Ausbruchsversuch und Verweigerung einerseits, Inszenierung von Effekten und Spiel mit den psychischen Dimensionen der neu entdeckten Innenwelten andererseits.

Der Hexenmeister Abraham scheitert, nicht zuletzt, weil er die Eigendynamik seiner eigenen Maschinerie “romantisch” interpretiert. Er liest in dem entstandenen Chaos nur die Emanationen seines eigenen Inneren:

“Nun in der Stille der Nacht kam der Gedanke, was für ein Spiel ich unternommen, wie ich gewaltsam den Knoten, den das dunkle Verhängnis geschlungen, zerreißen wollen, aus meinem Inneren herausgetreten, fremdartig, in anderer Gestaltung, auf mich los, und indem mich kalte Schauer durchbebten, war ich es selbst, vor dem ich mich entsetzen mußte. (...) Da fiel mir ein feines Piepen in die Ohren (...) Ich (...) bückte mich tief über das Gelände und entdeckte im hellen Mondschein ein Kätzchen, das sich mühsam an den Pfosten angeklammert, um dem Tod zu entgehen.” (S. 34)

Statt einer Erklärung für diese plötzlichen Gewissensbisse und die verborgenen Geheimnisse seines Seelenlebens verweist Abraham auf den Fund und die Rettung des Katers. Dieser wiederum hat in der animalischen Sprache längst das Problem der ursprünglichen Sprache in der Selbstaufhebung des Signifikanten gelöst. Das “miau” des Katers kann, so die Ausführungen Murrs, Gefühlschattierungen und “alle Empfindungen und Leidenschaften in ihren mannigfaltigsten Abstufungen (S. 16) treffender ausdrücken als die hochdifferenzierte menschliche Sprache – solange es um Affekte geht und die Überführung in Schrift (das Kennzeichen für die Anerkennung einer Kultur als Hochkultur) nicht erforderlich ist.

Kreisler hat in seinen Ausführungen zum Kreis auf den Haarkräusler Belcampo/Schönfeld angespielt, einer Figur aus den “Elixieren des Teufels”, dem zweiten, noch zu wenig analysierten Roman Hoffmanns. Hier wird – materialreich und vor dem Hintergrund undurchsichtiger Verwandtschaftsverhältnisse – geradezu eine “Textmaschine” installiert. Im Durchlaufen der immergleichen Grundkonstellation produziert sie, ausgehend von einer ursprünglichen Spaltung, dem verdrängten Begehren des Mönchs Medardus, nichts als Reden und Tote. Die Reden bieten Scheinaufklärungen für phantastische Phänomene, die als wiederkehrende Bausteine der psychotischen Zustände des Mönchs fungieren. Die Ähnlichkeit der Jungfrau Aurelie als Objekt seines Begehrens mit dem Bildnis der heiligen Rosalia, die im Moment ihres Märtyrertodes dargestellt ist, ihre unvermutete geistige und körperliche Präsenz, die Wirkung der Elixiere, das gespenstische Auftauchen eines in altmodischer Tracht gekleideten Malers sowie eines mehrfach als Mordwerkzeug eingesetzten Messers. Trotz detailreicher Enthüllungen und der Wiederholung des immergleichen Handlungsablaufs in facettenreichen Brechungen über Doppelgänger und Trugbilder kommt es auch in der bis zum Schluß aufgesparten schriftlichen Enthüllung nicht zur restlosen Aufklärung. Zuviele Störmomente und divergierende Seitenlinien verunsichern die Totalität der Gesamtbilanz. Die allem zugrunde liegende “Urszene” allerdings enthüllt sich als todbringende Verbindung von göttlichem Ideal und körperlichem Begehren und setzt damit die ursprüngliche Spaltung von (idealisierter) Kunst und (dämonisiertem) Begehren: Der Maler, “Urvater” des Mönchs und seiner verbrecherischen Vorfahren, malt die heilige Rosalia im Märtyrertod nach der Vorlage einer antiken Venus und mit dem Gesicht seiner illegitimen Geliebten (“Urmutter Aureliens”), deren Antlitz sich daraufhin zu einer teuflischen Totenfratze verzerrt.

Pinsel und Messer sind die phallischen Instrumente zur Bändigung des Begehrens und nur Belcampo/Schönfeld – er weiß sowohl den Rasierpinsel als auch das Haarschneidemesser meisterhaft zu handhaben – versteht sich darauf, in der Anerkennung multipler Identitäten die gewalttätigen Doppelgänger und Revenants aus dem Imaginären fernzuhalten. Er spielt mit den für Medardus so gefährlichen symbolischen Bildern, ohne sie zur Realität hin “durchstoßen” zu müssen. Belcampos Rede an Medardus gibt hierüber Aufschluß:

“Ach, ehrwürdiger Herr, es steckt ein infamer sündlicher Kerl in meinem Innern, und spricht: Peter Schönfeld, sei kein Affe, und

glaube, daß du bist, sondern ich bin eigentlich du, heiße Belcampo und bin eine geniale Idee, und wenn du das nicht glaubst, so stoße ich dich nieder mit einem spitzigen haarscharfen Gedanken; Dieser feindliche Mensch, Belcampo genannt, Ehrwürdiger! begeht alle möglichen Laster; unter anderen zweifelt er oft an der Gegenwart, betrinkt sich sehr, schlägt um sich, und betreibt Unzucht mit schönen jungfräulichen Gedanken: dieser Belcampo hat mich, den Peter Schönfeld ganz verwirrt und konfuse gemacht, daß ich oft ungebührlich springe und die Farben der Unschuld schände, indem ich singend in dulci júbilo mit weißseidenen Strümpfen in den Dr- setze. Vergebung für beide, Pietro Belcampo, und Peter ." (S. 121f.)

In seiner eingestandenen und ausagierten Unangepaßtheit ist Belcampo gegen den Ausbruch des Wahns, als verdrängter Begierde, geschützt, im Gegensatz zu Kreisler, der nicht nur den Veitstanz beschwört, sondern auch von der "fixen Idee" besessen ist, "daß der Wahnsinn auf ihn lauer, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal plötzlich zerfleischen werde." (S. 172)

Die "Narretei" eines Belcampo ist Kreisler, der als Künstler sein Auskommen bei Hof und Klerus sucht, und weit von sich weist, ein "Tonkräusler" zu sein, nicht in der Lage anzunehmen. Er kann sich nur verweigern und sich den Zwängen entziehen, indem er seine Identität im Dunkeln läßt, durch Abwesenheit glänzt und als Romanfigur nur sporadisch, als unlegitimierter Ziehsohn eines verunsicherten Magiers und alter ego eines allwissenden Katers, in Erscheinung tritt.