

III. ZWISCHEN ›ENTHUSIASMUS‹ UND ›MESMERISMUS‹: LITERATUR, DER ANDERE WAHNSINN (E.T.A. HOFFMANN)

»Warum denke ich schlafend und
wachend so oft an den Wahnsinn?«
(E.T.A. Hoffmann: *Tagebücher*, 06. Januar
1811)

»Jeder, der mit einiger Phantasie begabt, soll,
wie es in irgendeinem lebensklugheitsschweren
Buche geschrieben steht, an einer Verrücktheit
leiden, die immer steigt und schwindet wie Flut
und Ebbe.«
(E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*)

III. 1 Wahnsinn und Ironie (Friedrich Schlegel)

Potenzierte Reflexion

Das vielzitierte 116. Athenäumsfragment von Friedrich Schlegel stellt der romantischen »Poesie« die Aufgabe, sich jederzeit selbst zu bespiegeln. Sie soll, schreibt Schlegel,

»gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«¹

1 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u. a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995, Bd. 2, S. 182f. (Athenäums-Fragmente, Nr. 116).

In nuce enthalten diese Sätze zentrale Gedanken der Literaturtheorie Schlegels. Literatur wird hier, allen Vorurteilen des zwanzigsten Jahrhunderts der Romantik gegenüber zum Trotz, wenn auch nicht als Wissen, so doch als eine Suche nach Wissen bestimmt. Sie versucht, die »umgebende Welt« wie ein »Spiegel« darzustellen und abzubilden, doch zugleich und »am meisten« kann sie sich *selbst* einen Spiegel vorhalten, den Lichtstrahl auf sich selbst zurückwerfen (»reflektieren«) und ein Wissen über sich selbst erhalten. Romantische Literatur ist nicht nur einfach »Poesie«, sondern stets zugleich ein Wissen *über* Poesie. Wenn die Literatur sich aber der Forderung gegenüber sieht, über *sich selbst* zu wissen, dann kann dieses Wissen nicht mehr als ein schlicht poetologisches Wissen bezeichnet werden. Denn sie weiß nicht etwas über sich, sondern muss, will sie sich wirklich *selbst* spiegeln, wissen, was es *heißt*, über sich selbst zu wissen. Sie kann nicht nur sich selbst darstellen, sondern sie muss zugleich darstellen, was es *bedeutet*, sich selbst darzustellen.

Es reichte nicht aus, würde sie nur ein »poetologisches« Wissen über literarische Techniken und Stile besitzen. Ihre Aufgabe ist bedeutsamer und universeller – und nicht ohne Grund nennt Schlegel die romantische Literatur im zitierten Fragment eine »progressive Universalpoesie«. In diesem Sinn bemerkt Blanchot, bei der Forderung nach selbstreflexiver Poesie handle es sich »nicht mehr um Poetologie, um nebensächliches Wissen: es geht um das Herzstück der Poesie, das Wissen ist, es geht um ihr Wesen, Suche und Selbstsuche zu sein.«²

Schlegels Vergleich dieser Selbstreflexion mit einem sich spiegelnden Spiegel weist zugleich darauf hin, dass die Suche der Literatur nach sich selbst nie zu einem Ende kommen kann. Der Versuch, über sich selbst zu wissen, bleibt notwendig eine Aufgabe, ein Projekt. Die Unabschließbarkeit der selbstbetrachtenden Tätigkeit liegt in der Logik der Reflexion begründet. Weil die Reflexion das »Selbst« in einen reflektierenden und einen reflektierten Teil aufteilt, entgeht ihr in der Beobachtung notwendig derjenige Teil, der reflektiert und deswegen nicht reflektiert *wird*. In diesem Sinn spricht Schlegel davon, dass die romantische Literatur »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] *schweben*« kann, denn sie steht vor der unmöglichen Aufgabe, beides zugleich in den Blick zu bekommen. Die Reflexion kann das eigene »Selbst« nicht darstellen, weil sie es notwendig transformiert und vielfältigt. Nur eine *weitere* Reflexion kann versuchen, *beide* Teile zu beobachten, aber auch diese bringt eine erneute Spaltung des zu beobachtenden Objekts hervor.

-
- 2 Maurice Blanchot: Das Athenäum [1969]. In: Romantik. Literatur und Philosophie. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (edition suhrkamp. 1395), S. 107-120, hier: S. 110.

Ebenso wie ein gespiegelter Spiegel sich »in einer endlosen Reihe« vervielfältigt, muss sich die Reflexion »immer wieder potenzieren« und kann sich *selbst* dennoch niemals einholen. Die Aufgabe, das eigene Selbst darzustellen, erweist sich als *unendlich*, denn sobald sie ihr Ziel zu erreichen versucht, rückt sie es in die Ferne. Selbstreflexion ist damit zugleich eine unendliche wie eine unmögliche Aufgabe, denn sie bringt notwendig die Erkenntnis hervor, das eigene Selbst nicht gefunden zu haben. Statt des eigenen Spiegelbildes macht die Selbstreflexion damit eine unendliche Reihe sich spiegelnder Facetten sichtbar. Das Ergebnis der Selbstreflexion ist, dass sich das Selbst der Reflexion entzieht. Das Selbst wird im Zuge der Selbstreflexion dunkel und unerreichbar. Im Gefolge der kritischen Philosophie Kants ist Schlegels *Transzendentalpoesie* in diesem Sinn stets auf der Suche nach den Grenzen des eigenen Wissens und des Wissbaren überhaupt.

Man wird Schlegels Ausführungen über die Ironie in diesem Kontext einer allgemeinen Frage nach der Möglichkeit literarischer Selbstreflexion und Selbstreferenz verstehen müssen. Ironie ist der Name Schlegels für die sprachliche Figur, die das Wissen eines Ich über seine Unfähigkeit bezeichnet, seine eigene Sprache beherrschen und kontrollieren zu können. Insofern Schlegel im Gefolge Fichtes die Beziehung eines Ich zu sich selbst als einen sprachlichen Akt versteht, hat diese Unfähigkeit schwerwiegende Folgen für die Konzeption des Ich. Ironie bezeichnet nicht zuletzt das Wissen eines Ich um die Unerreichbarkeit des Selbst für jede Selbstreflexion.

Ironie und Positionslosigkeit

Bekanntlich verzichtet Schlegel auf jede Definition der Ironie, denn ihr Wesen wird für ihn gerade dadurch bestimmt, durch nichts *bestimmt* werden zu können. Schlegel geht über die traditionelle Bestimmung der Ironie als rhetorischer Trope – *A sagen und B meinen* – hinaus, indem er Ironie als eine Eigenschaft von Sprache und des Verhältnisses von Sprache zum Sprechenden versteht. Zuerst ist Ironie für Schlegel nichts, was ein Subjekt bewusst, als stilistisches Mittel, ›einsetzt‹, um sich zu ›verstellen‹. »Die Sokratische Ironie«, schreibt Schlegel in den *Kritischen Fragmenten*, »ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung.«³ Ironie wird so zu einem »universalen

3 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 160 (Kritische Fragmente, Nr. 108).

Prinzip«;⁴ sie ist nicht mehr an die Intention eines Autors gebunden, sondern ein Merkmal von Sprache überhaupt.

Gleichzeitig bezeichnet es eine Beziehung eines *Ich* zu sich *selbst*. »Sie ist die freieste aller Lizenzen«, fährt Schlegel im gleichen Fragment fort, »denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg«.⁵ Diese Behauptung lässt sich mit der traditionellen Perspektive auf die Ironie vereinbaren, nach welcher der Ironiker *sich verstellt*, eine *Maske* trägt – derjenige also ist, der nicht sein ›wahres‹ Ich zeigt, sondern ein erfundenes. Schlegel denkt Ironie nicht als ein *willkürliches* Medium der Verstellung, sondern eher als ein Prinzip der Beziehung zu sich selbst. Indem der Ironiker sich *über sich selbst hinwegsetzt*, erschafft er ein zweites Ich und verdoppelt sich dadurch. Es handelt sich jedoch dabei weder um einen Prozess, den der Ironiker bewusst ausführt, noch um einen, den er wie auch immer kontrolliert. Der Ironiker ist nur derjenige, der um die Ironie *weiß*, der sie als solche anerkennt.

Schlegel räumt ein, dass die Ironie ein Rätsel ist und bleiben muss: »Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel.«⁶ Ein Rätsel ist die Ironie vor allem deshalb, weil sie die Unterscheidung zwischen *Scherz* und *Ernst* untergräbt: »In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt.«⁷ Ironie ist damit nicht, wie es die klassische ›rhetorische‹ Theorie der Ironie annimmt, einfach das Gegenteil von Ernst. Wenn in ihr *alles Scherz und alles Ernst* sein soll, führt sie vielmehr eine Ununterscheidbarkeit zwischen Scherz und Ernst herbei: Jeder Ernst wird durch die Ironie scherzhaft und jeder Scherz ernst.⁸

Etwas ironisch zu sagen, bedeutet demgemäß, in der Form eines notwendigen und jederzeitigen *Widerspruchs* der Sprache zu sich selbst zu sprechen, die jeden Scherz auch als Ernst und jeden Ernst auch als Scherz erscheinen lassen kann. »Ironie ist die Form des Paradoxen«,⁹ heißt es im 48. *Kritischen Fragment*. Entsprechend umschreibt Schlegel

4 Beda Allemann: Ironie und Dichtung [1956]. 2. Aufl. Pfullingen: Neske 1969, S. 56.

5 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 160 (*Kritische Fragmente*, Nr. 108).

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Vgl. David Martyn: Fichtes romantischer Ernst. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (edition suhrkamp. 2083), S. 76-90, hier: S. 80.

9 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 153 (*Kritische Fragmente*, Nr. 48).

das Wesen der Ironie mit einer ganzen Reihe variierender Wortpaarungen, die allesamt widersprüchlich sind und im Fall des gleichzeitigen Auftretens zu Paradoxien führen müssen. In der *Rede über die Mythologie* spricht Schlegel von einem »wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie«, in einem *Athenäums-Fragment* wiederum in Begriffen Fichtes von einem »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«. ¹⁰ Insofern sich die Ironie nicht durch die Intention eines Sprechenden beherrschen lässt, kann sie auch nicht auf eine gezielt ironische ›Sprechweise‹ begrenzt werden. Solange die Möglichkeit von Ironie niemals ausgeschlossen werden kann, muss jede ›ernsthafte‹ Aussage damit rechnen, durch die ihr immer schon eigene Ironie gestört und in puren Scherz überführt zu werden. Statt einer Umkehrung der Positionen hebt sie die Gewissheit einer Position überhaupt auf. ¹¹

Ironie ist in Schlegels Konzept wesentlich die Bezeichnung für eine der Sprache eigene Macht, sich dem Willen desjenigen zu widersetzen, der mit ihr operieren will. Sie kann, wie Schlegel in *Über die Unverständlichkeit* schreibt, in einer ganzen Reihe von Fällen »wild« werden:

»Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet, wie es soeben der Fall war; wenn man mit Ironie von der Ironie redet, ohne zu merken, daß man sich zu eben der Zeit in einer andren viel auffallenderen Ironie befindet; wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann, wie es in diesem Versuch über die Unverständlichkeit zu sein scheint; wenn die Ironie Manier wird, und so den Dichter gleichsam ironiert; wenn man Ironie zu einem überflüssigen Taschenbuche versprochen hat, ohne seinen Vorrat vorher zu überschlagen und nun wider Wille Ironie machen muß [...]; wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren läßt.« ¹²

Die Ironie ist so dasjenige an der Sprache, das sich »gar nicht mehr regieren läßt«, dasjenige, was *a priori* nicht der Kontrolle eines sprechenden Subjekts unterworfen ist. Ironische Sprache ist eine Sprache, die von keinem Sprechenden beherrscht und reguliert wird. Die Ironie entwickelt ein Eigenleben, sie tritt auf, wo man sie nicht vermutet und selbst dort,

10 Ebd., S. 172 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 51).

11 In diesem Sinn schreibt Hans-Jost Frey präzise: »Ironie ist nicht etwas, das dem Ernst gegenübersteht, sondern Ironie bedeutet, daß der Ernst immer schon unterhöhlt ist. Ironie ist deshalb nicht eine Gegenposition zum Ernst, sondern sie ist Positionslosigkeit als Außerkraftsetzung jeglicher Position« (Hans-Jost Frey: *Über das Spiel*. In: ders.: *Der unendliche Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 263-294, hier: S. 273).

12 Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 369 (*Über die Unverständlichkeit*).

wo der »Dichter« sie explizit nicht haben will (»Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet«). Sodann aber ist *jede* Sprache potentiell ironisch, wird jeder Ernst potentiell von einem Scherz infiziert und umgekehrt je-der Scherz von einem Ernst.

Insofern Ironie »die *Form des Paradoxen*« ist, wie Schlegel schreibt, bezeichnet sie denjenigen Punkt, an dem die Logik jeder sprachlichen Aussage zur vollständigen Unlogik wird. Es fällt schwer, sich hier nicht an Novalis' *Monolog* (1798) zu erinnern, in welchem behauptet wird, dass die Sprache »sich bloß um sich selbst bekümmert«, weshalb es ein »lächerlicher Irrthum« sei, »daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen.«¹³ Wenn die Sprache sich *nur um sich selbst bekümmert*, liegt es allein in *ihrer* Macht – und nicht in derjenigen eines Sprechers –, zu bestimmen, was sie sagt und was nicht. »Es ist eigentlich«, schreibt Novalis,

»um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. [...] Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen.«¹⁴

Das Bewusstsein dieser Eigenmächtigkeit der Sprache, das paradoxe ›Bewusstsein‹ einer endgültigen Unerreichbarkeit allen Bewusstseins ist es, welches Friedrich Schlegel als Ironie begreift. »Schreiben erweist sich als Werk der Rede, dieses Werk aber bedeutet Entwerkung (*désœuvrement*)«, kommentiert Blanchot. »Poetisch reden ist die Möglichkeitsbedingung einer intransitiven Sprache, deren Aufgabe nicht im Sagen der Dinge (im Aufgehen in dem Bedeuteten), sondern im (sich) Sagen, in dem man sich sagen läßt, ohne allerdings aus sich selbst den neuen Gegenstand dieser gegenstandslosen Rede zu machen.«¹⁵

Sprechen, »um zu sprechen«, wie Novalis schreibt; »sich sagen lassen«, wie Blanchot formuliert: Hier wie dort geht es um die Erfahrung, dass Sprache sich nicht beherrschen lässt, nicht in einer Funktion (des Bezeichnens) verschwindet, sondern im Augenblick des Sprechens etwas stets Unvorhersehbares und Unkontrollierbares *geschehen* lässt.

13 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1-3. München, Wien: Hanser 1978, Bd. 2, S. 438 (*Monolog*).

14 Ebd.

15 Blanchot: Das Athenäum (wie Anm. 2), S. 116.

Ironie ist in diesem Sinn das Wissen des Ich, dass es seine eigene Sprache nicht beherrschen kann und *das lächerlichste und verkehrteste Zeug* sagen muss, sobald es dies versucht. Damit ist sie ein transzendentalpoetisches Wissen über die Grenzen des sprachlich Sagbaren und Wissbaren *par excellence*. Demnach wäre es ein Irrtum, zu behaupten, die Ironie sei für Schlegel ein medialer Bestandteil in der reflexiven Dialektik des Ich.¹⁶ Wenn Schlegel jede Beziehung des Ich zu sich selbst sprachlich denkt und wenn Ironie die Bezeichnung für die Unfähigkeit des Ich ist, über seine eigene Sprache zu verfügen, dann ist Ironie kein Element und kein Medium im Prozess der Reflexion, sondern vielmehr die sprachliche Vorbedingung für dessen notwendiges Scheitern.

Ironie ist dasjenige, was jede sichere Aussage über sich selbst verhindert, indem sie es schlagartig als *das verkehrteste Zeug* erscheinen lassen kann. Sie bringt jeden Versuch, das eigene Selbst zu verstehen, notwendig zum Scheitern, denn sie zeigt, dass das Ich noch nicht einmal die Sprache verstehen kann, in der es diesen Versuch unternimmt. Unter diesen Bedingungen muss sich jede Beziehung des Ich zu sich selbst »immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen«. Andererseits aber ist diese Distanzierung des Ich zu sich selbst als ein Produkt der Ironie zu verstehen, insofern sie es dem Sprecher ermöglicht, von seinen eigenen sprachlichen Äußerungen überrascht zu werden oder sie unverständlich zu finden und ihn so dazu bringt, sich selbst zu einem kognitiven Objekt zu machen. Diese Überraschung antizipierend, verdoppelt sich der Sprechende gewissermaßen, indem er Beobachtender und Beobachteter *zugleich* zu sein versucht. In einer späten Vorlesung über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* bemerkt

16 Vgl. Manfred Frank: Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: Allegorie und Melancholie. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (edition suhrkamp. 1704), S. 124-146. Mit Recht wendet de Man ein, die Reduzierung der Ironie »to a dialectic of the self as a reflexive structure« sei eine Methode, in welcher die Ironie »can be in a sense defused« (Paul de Man: The Concept of Irony [1977]. In: ders.: Aesthetic Ideology. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996 [Theory and History of Literature. 65], S. 163-184, hier: S. 169). Ein Fehler wäre es freilich andererseits anzunehmen, Schlegel würde Ironie als ›stilistisches‹ Mittel, als literarische Technik konzipieren, wie es immer geschieht (vgl. etwa Morton Gurewitsch: The Comedy of Romantic Irony. Lanham, New York, Oxford: University Press of America 2002, S. 59-84).

Schlegel, Ironie sei »nichts andres, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst«.¹⁷

Indem Ironie die Beherrschbarkeit von Sprache durch etwaige Intentionen des Sprechers negiert, ist sie die Eigenschaft von Sprache, die eine Selbstreflexion des Ich ermöglicht. Indem sie den Abschluss dieser Reflexion zugleich ins Unendliche hinausschiebt, verunmöglicht sie diese jedoch im gleichen Augenblick. Ironie ist damit nicht ein Beispiel für Schlegels allgemeine Theorie der Reflexion, sie ist vielmehr deren Figur selbst, indem sie die Reflexion zugleich provoziert und verhindert.

Die Unerreichbarkeit des Bewusstseins für das Selbst - Die »Verkehrtheit« und »Verrücktheit« der Poesie

Die Bedeutung der Reflexion für Schlegel ist freilich nur vor dem Hintergrund seiner geschichtsphilosophischen Grundthesen zu verstehen, wie sie bereits in seinem frühen Text *Über das Studium der Griechischen Poesie* entfaltet werden. Der Unterschied zwischen Antike und Moderne wird hier beschrieben als der Gegensatz zwischen »natürlicher« und »künstlicher« Bildung.¹⁸

Schlegel übersetzt diese Differenz in die Unterscheidung zwischen *Zusammenhang* und *Zerstückelung*: Während die Antike durch einen »natürlich« gegebenen Zusammenhang von Ich und Welt geprägt war, ist die Moderne durch die Emanzipation des Verstandes geprägt, der beginnt, die Dinge analytisch zu trennen, zu unterscheiden und zu kritisieren. »Poesie« ist somit jeweils das Organ, in dem eine mentale Disposition – man ist versucht, zu sagen: ein »Geist« – zum Erscheinen kommt. Die Unterscheidung zwischen den leitenden »Kräften« einer Epoche – in der Antike der natürliche *Trieb*, in der Moderne der *Verstand* – begründet die unterschiedliche Art der historischen Entwicklung und Genese der jeweiligen »Poesie«. Indem Schlegel den Unterschied zwischen Antike und Moderne als den zwischen »Natur« und »Kunst« beschreibt, muss er der Antike jede Möglichkeit einer *historischen* Entwicklung absprechen. Wenn das Wesen der antiken Kunst durch die »Natur« geprägt war, dann

17 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 353 (*Philosophie der Sprache und des Wortes*). Vgl. Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u.a.: Schöningh 1997, S. 108.

18 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 230 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*). Vgl. hierzu und zum Folgenden Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 48 (1954), S. 397-411, hier: S. 398f.

ist das Modell ihrer Genese der Organismus: Wie eine Pflanze *wächst* sie, *entwickelt* und *vollendet* sich, und muss schließlich verblühen. So schreibt Schlegel:

»Wenn der *gesammte* zusammengesetzte menschliche *Trieb* nicht allein das bewegende sondern auch *lenkende Prinzip der Bildung*, wenn die Bildung *natürlich* und nicht künstlich [...] ist; so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandteile der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit *gleichmäßig*, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die *Harmonie des Ganzen* zu trennen und zu zerstören.«¹⁹

Mit dem Auftreten des *Verstandes* schließlich ändert sich die Szenerie: Die Ganzheit zerbricht, gleichzeitig wird eine offene Entwicklung möglich. »Der isolierende Verstand«, schreibt Schlegel, »fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt.«²⁰ In einer späteren Notiz heißt es bündig: »Classisch = fix, s[yn]th[etisch]. Progressiv = bewegt, anal[ytisch].«²¹ Weil ihre Einheit nicht mehr *natürlich*, sondern *künstlich* ist, hat allein die moderne Kunst Geschichte und Entwicklung und darf so *progressiv*, fortschreitend, genannt werden.

Wenn die moderne (oder progressive) Kunst eine Einheit besitzt, kann diese nicht mehr durch die Natur vorgegeben werden, sondern sie muss durch den Verstand hergestellt werden. Der Verstand muss also durch eine erneute analytische Operation, durch eine Rückwendung auf sich selbst, die Einheit herzustellen suchen, die er selbst durch sein analytisches Wesen zerstört hat. In diesem Sinne fordert Schlegel eine »*Transzendentalpoesie*«, welche »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«²² soll.

Im Fragment über die »progressive Universalpoesie« heißt es entsprechend, die romantische Poesie könne »am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen

19 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 287 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*).

20 Ebd., S. 245 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*).

21 Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks. Hrsg. von Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1980, S. 109 (Nr. 953).

22 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 203 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 238).

Reihe von Spiegeln vervielfachen.«²³ Der Verstand des modernen Menschen kann, ebenso wie die Geschichte der progressiven Poesie, niemals stillstehen. Indem er sich selbst reflektiert, versucht er, die Einheit von ›Ich‹ und ›Welt‹ wiederzufinden, die sein Verstand vernichtet hat.

Insofern aber der Akt der Reflexion eine Einheit herzustellen versucht, die er (wie ein *Spiegel*) eigentlich *abbilden* müsste, kann er den Gegenstand seiner Darstellung niemals erreichen. Der Verstand kann sein Denken reflexiv zum Objekt seines Denkens machen, aber dadurch, dass der Verstand sich im Akt der Reflexion verdoppeln muss, kann er sich niemals *selbst* bewusst werden. Die Reflexion verpasst sich notwendig selbst. Der Prozess der Reflexion verstrickt sich somit in die Paradoxie des nicht auf intellektueller Selbstanschauung beruhenden Selbstbewusstseins, die bereits Fichte in seinem *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* (1797) anschaulich vorführt:

»Du bist – deiner dir bewusst, sagst du; du unterscheidest sonach nothwendig dein *denkendes* Ich von dem im Denken desselben *gedachten* Ich. Aber damit du dies könnest, muss abermals das Denkende in jenem Denken *Object* eines höheren Denkens seyn, um Object des Bewusstseyns seyn zu können; und du erhältst zugleich ein neues Subject, welches dessen, das vorhin das Selbstbewusstseyn war, sich wieder bewusst sey.«²⁴

Das Selbstbewusstsein bringt unweigerlich mit jedem Akt der Bewusstwerdung ein neues Ich und ein neues Selbst hervor, auf das es sich dann reflexiv beziehen kann. Sein *eigenes* Selbst aber ist ihm strukturell – immer um *einen Augenblick* zu spät kommend – unerreichbar. Die Synthese der Reflexion kann nicht dauerhaft gelingen, und ein weiterer Anlauf der Reaktion muss versuchen, auf einer höheren Ebene eine Einheit herbeizuführen.

Hieraus ergibt sich eine unendliche Bewegung, eine ›schlechte Unendlichkeit‹, die entweder das *Selbstbewusstsein* oder das *Selbstbewusstsein* notwendig verpassen muss. »Die *bloße* Reflexion [...]«, folgert Schelling mit einiger Strenge, »ist eine Geisteskrankheit des Menschen, noch dazu, wo sie sich in Herrschaft über den ganzen Menschen setzt, diejenige, welche sein höheres Daseyn im Keim, sein geistiges Leben, welches nur aus seiner Identität hervorgeht, in der Wurzel tödtet.«²⁵

23 Ebd., S. 182f. (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 116).

24 Johann Gottlieb Fichte: *Sämmtliche Werke*. Bd. 1-11. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin: de Gruyter 1971, Bd. 1, S. 526 (*Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*).

25 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft* [1797]. In: ders.: *Schrif-*

Fichte versucht, dieser »Geisteskrankheit« zu entkommen, indem er das *Spiegeln* gegen das *Sehen* ersetzt. So kann man in einer Kollegnsachschrift lesen:

»Denn nach §1 ist Bewußtseyn *ein sich selbst* IDEALITER *setzen*: EIN SEHEN, und zwar EIN SICH sehen. In dieser Bemerkung liegt der Grund aller Irrthümer anderer philosophischer Systeme, selbst des Kantischen. Sie betrachten das ICH als einen SPIEGEL, in welchem ein Bild sich abspiegelt, nun aber sieht bey ihnen der Spiegel nicht selbst, es wird daher ein 2^{ter} SPIEGEL für jenen SPIEGEL erfordert u.s.f. Dadurch aber wird das *Anschauen* nicht erklärt, sondern nur ein AB-SPIEGELN. Das Ich in der Wiss=Lehre hingegen ist kein Spiegel, sondern *ein Auge*; es ist ein sich ABSPIEGELNDER SPIEGEL, ist Bild von sich; *durch sein eigenes sehen wird das Auge* (die INTELLIGENZ) *sich selbst zum Bilde*.«²⁶

Der scheiternde Versuch, das Spiegeln selbst »abzuspiegeln«, bringt nicht nur einen »2^{ten} Spiegel«, sondern immer weitere, zusätzliche Spiegel und Spiegelungen hervor. Nur wenn das Ich nicht mehr »abspiegelt«, sondern *sieht*, und zwar sein eigenes Sehen sieht, kann die Unendlichkeit der Reflexion durch die *Anschauung* beendet werden. Schlegel folgt Fichte jedoch nicht in dieser Suche nach einem Ausweg aus der Reflexion; indem er schreibt, die romantische »Poesie« solle ihre »Reflexion immer wieder potenzieren und *wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen*«, wird die von Fichte gefürchtete und von Schelling »Geisteskrankheit« genannte Endlosigkeit der Spiegelungen zum Prinzip jedes Selbstbezugs und zur poetologischen Maxime erklärt.

Szondi beschreibt die notwendige Potenzierung der Reflexion als einen sich selbst entsubstantialisierenden, sich selbst entleerenden Prozess, in welchem die »Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins«²⁷ zu-

ten von 1794-1798. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1856 u. 1857. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 333-398, hier: S. 337. Vgl. Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 55.

26 Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann 1978, Bd. 4/2, S. 48f. (*Kollegnsachschriften 1796-1804*). Vgl. David E. Wellbery: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*. Stanford: Stanford University Press 1996, S. 60.

27 Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie (wie Anm. 18), S. 402. Im Zusammenhang lautet das Zitat: »Indem aber das Subjekt sich gegenständlich wird, gewinnt es Distanz zu sich selbst, schaut sich und der

nimmt. Aber noch die Unterscheidung zwischen ›scheinhaft‹ und ›real‹ kann nur durch ein reflexives Urteil erreicht werden und wird so von der Unendlichkeit des reflexiven Prozesses verunmöglicht. »Ist nicht alle Reflexion und alle Bildung nichts als Potenzierung?«,²⁸ bringt Schlegel deshalb die notwendige Potenzierung und Selbstpotenzierung jedes Reflexionsaktes zum Ausdruck. Wie Walter Benjamin in seinem Buch über den *Begriff der Kunstkritik* bemerkt, zeigt sich im Umgang mit der unendlichen Potenzierung der Reflexion eine Differenz zwischen dem Modell Fichtes und der Aneignung dieses Modells durch Schlegel. »Fichte ist überall bestrebt, die Unendlichkeit der Aktion des Ich aus dem Bereich der theoretischen Philosophie auszuschließen und in das der praktischen zu verweisen, während die Romantiker sie gerade für die theoretische und damit für ihre ganze Philosophie überhaupt [...] konstitutiv zu machen suchen.«²⁹

Es ergibt sich aus dem bisher Gesagten eine doppelte und paradoxe Konsequenz. Einerseits muss Schlegel zufolge in der Moderne *jeder* Text und jedes Kunstwerk über sich selbst reflektieren, um Einheit und Ganzheit erreichen zu können. *Andererseits* ist es, wiederum für jeden Text, jedes Kunstwerk und jedes Selbst *unmöglich*, über sich selbst zu reflektieren, weil der sich potenzierende reflexive Akt das eigene Selbst niemals erreichen kann. Selbstreflexivität ist damit notwendig und unmöglich zugleich – sie ist ebenso streng gefordert wie unerreichbar. Mit Schlegel müsste man also sagen: *Weil* Literatur es nicht vermag, *sich selbst* reflektierend darzustellen, kann und muss sie diese Unerreichbarkeit der Reflexion darstellen. Es ergibt sich eine sozusagen *negative* Selbstreflexion, die über die Unerreichbarkeit des Selbst für die Reflexion reflektiert. Diese Form negativer Reflexion bezeichnet Schlegel als *Ironie*.

Ironie ist so eine Form der Reflexion, die antizipierend weiß, dass sie nicht nur zu keinem dauerhaften Abschluss kommen kann, weil sie sich

Welt zu und hebt in dieser Synopsis die Spaltung, welche die Reflexion hervorrief, wieder auf. Freilich ist die Welt in dieser Synthese nur noch als Schein da, und die innere Spaltung, die das Sich-zum-Objekt-Werden bedeutet, kann aufgehoben werden nur in einer zweiten Reflexion. Da diese in gleicher Weise nicht ›aufgeht‹, wird der Prozeß, als ›ein immer wieder Potenzieren der Reflexion‹, fortgeführt. Die Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins nimmt zu, die Reflexion wird immer leerer.«

28 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 42 (Nr. 205).

29 Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* [1919]. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 4), S. 17f. Vgl. Menninghaus: *Unendliche Verdopplung* (wie Anm. 25), S. 36-38.

selbst niemals erreichen kann. Sie verbindet sich für Schlegel daher konsequent mit dem Begriff der *Unendlichkeit*. Eine Notiz Schlegels verbindet diese mit der »wahren Ironie«: »Bei der wahren Ironie muß nicht bloß Streben nach *Unendlichkeit*, sondern Besitz von *Unendlichkeit* mit mikrologischer Gründlichkeit in Phi[losophie] und P[oesie] verbunden, da sein.«³⁰ Man muss kein gründlicher Kenner der Analytik des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* sein, um zu bemerken, dass »mikrologische Gründlichkeit« sich mit dem »Besitz von *Unendlichkeit*« nur schwerlich verträgt. Ironie ist die Bewegung einer *unendlichen* Reflexion, und die Reflexion über Ironie kann deshalb auf das Unendliche verweisen. »Ironie ist gleichsam die *πιδειξις* d[er] Unendlichkeit, d[er] Universalität, vom Sinn fürs Weltall«,³¹ schreibt Schlegel in den *Philosophischen Fragmenten*.

»Ironie«, schreibt Schlegel an anderer Stelle, »ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos«. ³² Ironie ist das Bewusstsein eines Chaos, welches das Selbst ist. Es ist also das Bewusstsein eines chaotischen Selbst und somit ebenso das Bewusstsein des Chaos wie auch das Chaos des Bewusstseins. Wie Avital Ronell hervorhebt, ist Ironie damit trotz ihres unendlichen Charakters – und tatsächlich gerade deswegen – ein Bewusstsein menschlicher *Endlichkeit*.³³

Wie vor ihm dasjenige Kants kreist Schlegels Schreiben somit um den Gedanken der Endlichkeit. Ironie zeigt diese auf sowohl im Bereich der theoretischen Philosophie – in der Frage der Möglichkeit der Erkenntnis – wie auch in dem der praktischen Philosophie – in der Frage der Möglichkeit einer Beziehung zum anderen. Ironie ist somit das Bewusstsein, dass die eigene Sprache sowohl in der Erkenntnis eines Gegenstandes wie auch in der Mitteilung einem anderen gegenüber unzureichend bleiben muss.

Darüber hinaus – und hierin treffen sich die beiden zuvor genannten Sphären – ist Ironie die Einsicht des Ich in die Unmöglichkeit, über *sich selbst* eine valide Aussage treffen zu können. Insofern Schlegel im Gefolge Fichtes das Selbstbewusstsein als das Ergebnis eines sprachlichen

30 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 68 (Nr. 500).

31 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 18, S. 128.

32 Ebd., S. 263 (Ideen, Nr. 69).

33 »In Schlegel's work there exists an unlimited rule of the limit, which permits him to point to the infinite basing his claims on a repeated inscription of finitude.« (Avital Ronell: *Stupidity*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2002, 151).

Aktes – des thetischen Urteils »*Ich bin*«³⁴ – denkt, bedeutet der Machtverlust des Subjekts über seine eigene Sprache notwendig die Unerreichbarkeit des eigenen Selbst für das Bewusstsein.³⁵ Das Bewusstsein der Ironie weiß von einem Nichtbewusstsein: »absolute irony is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself«,³⁶ bemerkt Paul de Man. Wenn wahnsinnig zu sein bedeutet, nicht zu wissen, was die eigene Sprache sagt, dann kann kein Subjekt *a priori* sicher sein, *nicht* wahnsinnig zu sein, denn dieses Nichtwissen gehört zu den Bedingungen der Möglichkeit des Sprechens überhaupt. Wenn jedes Sprechen als ein »*Sagen lassen*« bestimmt werden muss, dann ist jeder Sprecher, in dem Moment, in dem er spricht, potentiell wahnsinnig.

Wie aber stellt sich Schlegel das Auftreten der Ironie in einem literarischen Text vor? Diese Frage kann am ehesten mit einem Verweis auf seine Behandlung der Komödie beantwortet werden. In einer vielzitierten Bestimmung bezeichnet Schlegel die Ironie als »permanente Parekbasis«³⁷ und damit mit dem Namen eines wichtigen Elements der antiken Komödie. Die »Parekbasis«, bemerkt Schlegel in seiner Vorlesung über *Die griechische Literatur* (1803/1804) mit Blick auf die antike Komödie, »war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (*εκβαδίζ*) kommt auch der Name.«³⁸

Schlegel betont jedoch ausdrücklich, dass die antike Komödie trotz der »größten Zügellosigkeit« ihrer Form, keinesfalls ohne Einheit sei:

34 Fichte: Sämtliche Werke (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 116 (*Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*). Vgl. de Man: *The Concept of Irony* (wie Anm. 16), S. 174f.

35 Wer im Gegensatz dazu behauptet, »der Nachvollzug ironischer Konkrektion« bringe nicht nur das Selbstbewusstsein, sondern »noch das Aktualisierungsmoment reflexiver Verkehrung als solches in den Blick«, hat von der Struktur der Ironie bei Schlegel leider nur wenig begriffen (Andreas Barth: *Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis*. Heidelberg: Winter 2000, S. 158).

36 Paul de Man: *The Rhetoric of Temporality* [1969]. In: ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second Edition, Revised. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (*Theory and History of Literature*. 7), S. 187-228, hier: S. 216.

37 Schlegel: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (wie Anm. 1), Bd. 18, S. 85.

38 Ebd., Bd. 11, S. 88 (*Die griechische Literatur*).

»Eben diese Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit der Handlung ist die schönste und beste Form der Komödie. [...] Die Formlosigkeit ist nur scheinbar, die Uniform selbst ist hier die höchste Kunst und bezeichnet das echte Wesen der Gattung, die nur der gesetzlosesten Willkür und der unbegrenztesten Freiheit entsprang.«³⁹

Die alte Komödie ist damit die Manifestation einer absoluten Freiheit des Verstandes, der hier ohne Rücksicht auf dasjenige, was als *schicklich* oder *anständig* galt,⁴⁰ ohne Rücksicht auf vermeintlich sichere Wahrheiten oder auch nur auf Übereinstimmung mit sich selbst frei »erfinden« konnte. So schreibt Schlegel, in der Komödie müsse »eine unendliche Fülle des Witzes dargestellt werden.«⁴¹ Insofern das einzige Gesetz der antiken Komödie die Gesetzlosigkeit ist und ihre einzige Form die Formlosigkeit, ist sie für Schlegel »ganz durch und durch Poesie des Witzes.«⁴² Der *Witz* gilt in diesem Zusammenhang – wie generell im 18. Jahrhundert – als das Organ des Verstandes, das Zusammenhänge und Ähnlichkeiten hervorbringt und also (im Sinne der rhetorischen *inventio*) die eigentlichen Mittel des Verstandes zuallererst *erfindet*.⁴³

»Das Unendliche des Witzes aber«, schreibt Schlegel, »liegt in der höchsten Freiheit und Gesetzlosigkeit, in der unumschränkten Willkürlichkeit, Ungebundenheit der Phantasie und Fülle der Erfindung.«⁴⁴ Unendlichkeit verweist hier auf das Potential des Witzes, jede Beschränktheit zu überwinden. Er befindet sich in einer ebenso stetigen wie ziel- und regellosen Bewegung, die es ihm erlaubt, eine neue »Anordnung und Kombination«⁴⁵ hervorzubringen, ohne von Vorgaben – auch und vor allem nicht von den eigenen – beschränkt zu sein. Insofern er »von allen Gesetzen und Banden frei gegeben« wird, kann der Witz in diesem Sinne »göttlich«⁴⁶ genannt werden. Die unendliche Freiheit des Witzes zu immer neuer Erfindung und Kombination ist die eines Gottes – wenn auch die eines Gottes, der nicht die Freiheit hat, sein Werk jemals abschließen und in Ruhe betrachten zu können.

Die Parekbasis ist demzufolge die Unterbrechung eines Diskurses; eine Unterbrechung durch eine völlige Willkür, die sich die Freiheit

39 Ebd., S. 89.

40 Vgl. ebd., S. 90.

41 Ebd., S. 92.

42 Ebd., S. 93.

43 Vgl. Kap. II. 3.

44 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 11, S. 92 (*Die griechische Literatur*).

45 Ebd.

46 Ebd., S. 92f.

nimmt, alle Regeln der Form zu missachten. Schlegels Bestimmung der Ironie als »*permanenter* Parekbase« formuliert eine Paradoxie, denn eine permanente Unterbrechung kann kaum noch eine Unterbrechung genannt werden.⁴⁷ Ironie ist eine permanente Unterbrechung des eigenen Sprechers durch das Bewusstsein des Sprechenden, seine Sprache nicht kontrollieren zu können.

Der Zusammenhang zwischen dem Verlust der Kontrolle über die Sprache und dem Wahnsinn wird in Schlegels *Rede über die Mythologie* explizit angesprochen. Schlegel versteht die Mythologie der Antike hier vor allem als eine Kraft des Zusammenhangs und der Synthese. Aufgrund ihrer mythologischen Struktur war die Kunst der Antike *ein Ganzes*: »Alle Gedichte des Altertums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt.«⁴⁸ Die »höchste Ordnung« der antiken Kunst, so Schlegel, ist »die des Chaos«, ⁴⁹ einer unübersichtlichen und unverständlichen Vielfalt. Erst aus der Perspektive des nachträglichen Betrachters lässt sich in dieser Vielfalt »überall ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt« wiedererkennen. Das Verhältnis zwischen *Geist* und *Ausdruck* in der antiken Kunst ist somit *allegorisch*, da die Allegorie der rhetorische Terminus für das »*anders* Ausdrücken« ist. Das Auftreten des Verstandes destruiert demgegenüber jeden Zusammenhang und beendet so auch das Chaos der antiken Poesie. Ein neuer Zusammenhang der einzelnen Ideen untereinander findet sich schließlich in der »romantischen« Literatur verwirklicht:

»Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie [...] scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.«⁵⁰

Der Hinweis auf die Autoren Cervantes und Shakespeare – die bei Schlegel immer wieder als Beispiele literarischer Ironie genannt werden – macht deutlich, dass Schlegel nichts anderes als das ironische Bewusstsein als »neue Mythologie« beschreibt.

47 Vgl. de Man: The Concept of Irony (wie Anm. 16), S. 179.

48 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 313 (*Rede über die Mythologie*).

49 Ebd.

50 Ebd., S. 318f. (*Rede über die Mythologie*).

Die – kaum anders als wiederum ironisch zu nennende – Pointe der *Rede über die Mythologie* läuft darauf hinaus, dass *durch die Reflexion*, dadurch, dass der Verstand sich selbst niemals bewusst werden kann, eine neue Form jener Unwissenheit und Verstandeslosigkeit erreicht werden kann, die für die antike Dichtung von grundlegender Bedeutung war. In seiner höchsten Entwicklung kann der Verstand so das »*Verkehrte und Verrückte*« oder auch das »*Einfältige und Dumme*« wiederkehren lassen:

»Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.«⁵¹

Die romantische Kunst ist so eine Rückkehr zum Wahnsinn der alten Kunst, welche die Gesetze der »vernünftig denkenden Vernunft« außer Kraft zu setzen wusste. Entsprechend geht es hier nicht einfach um die Möglichkeit, ›Genie‹ oder ›Inspiration‹ zu simulieren und so einen *kalkulierten* Wahnsinn als Selbststilisierung des romantischen Schriftstellers zu inszenieren.⁵² Diese Perspektive ist schon deswegen irrig, weil Schlegel, wie bereits ausgeführt, an der Problematik der Ironie die Frage von Poetologie im engeren Sinne wohl am wenigsten interessiert. Vor allem aber ist der Wahnsinn, den Schlegel hier umschreibt, nicht einfach als das Gegenteil der *ratio* oder des Verstandes zu verstehen. Insofern der

51 Ebd., S. 311f.

52 Vgl. etwa Wolfgang Lange: *Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 80f. Auf »produktionsästhetischer Ebene«, schreibt Lange, »ist der Wahnsinn kein Schicksal oder ein Verhängnis, sondern Effekt eines Kalküls, der freiwillige Verzicht eines Intellektbesitzers auf seinen Besitz: ›Intelktualabwesenheit‹ als Ziel – Wahnsinn als Methode« (Ebd., S. 17). Dazu lässt sich mit Langes eigenen Worten feststellen: »Zwar ist das einst gängige Vorurteil, wonach ›Genies‹ sich stets am Rande des Wahnsinns bewegen, immer noch geläufig, in der Regel aber neigt man dort, wo die Kontamination von Kunst durch Wahnsinn sich als Problem stellt, im Bereich der Wissenschaft also, eher dazu, hier von einem Spiel mit dem Wahnsinn zu sprechen, von einer Simulation ohne weitreichende Konsequenz« (Ebd., S. 11). In die Tradition dieser Entschärfung des Wahnsinns reiht sich Lange ohne Umstände ein.

Wahnsinn der antiken Poesie schlichtweg »das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur« darstellt, spricht diese eine Sprache vor jeder Semantik und vor jedem Sinn. Ihre Sprache restituiert eine originäre Differenzlosigkeit, einen ursprünglichen Unsinn, in der die Phantasie ohne jede Rücksicht auf Verständigung und Sinn neue »Gewimmel« hervorbringen und sich in eine »schöne Verwirrung« stürzen kann.

Der poetische Wahnsinn ist für Schlegel keine *mania*, keine enthusiastische Begeisterung und auch keine poetische Halluzination, sondern das Taumeln eines sinnlosen und eben darum »ursprünglichen«, weil erfinderischen Sprechens. Eine »vernünftig denkende Vernunft« ist demnach eine solche, die ihren eigenen Ursprung im Unsinn und Wahnsinn vergessen hat. Es geht hier demzufolge nicht um die Selbststilisierung als »wahnsinniges Genie« in polemischer Absetzung zur Vernunft, sondern um das Erreichen jener Unvernunft, die der Trennung zwischen Vernunft und Wahnsinn vorausgeht.

›Ironie‹ ist für Schlegel in diesem Sinn der Name für einen *anderen Wahnsinn* als derjenige, den die Psychologie seiner Zeit als Unvernunft und Unverstand beschreibt. Während *dieser* stets in der binären Logik von Verstand und Unverstand, Sinn und Wahnsinn konstituiert wird, geht der *andere* Wahnsinn der Poesie diesen Unterscheidungen grundsätzlich voraus. In ihrer »unumschränkten Willkürlichkeit« kennt die Sprache dieses Wahnsinns keine Grenzen und keine Gesetze. Aus diskursiven Regeln abzuleiten ist sie demzufolge nicht einmal *ex negativo*, aus deren Negation heraus. Der Zwang zur stetigen Negation diskursiver Vorgaben würde jede »Ungebundenheit der Phantasie und Fülle der Erfindung« augenblicklich unterbinden.

Wie Ironie für Schlegel nicht nur das Umschlagen von ›Ernst‹ in ›Scherz‹ ist, sondern die Aufhebung der Möglichkeit, zwischen beiden zu unterscheiden, ist der Wahnsinn der Poesie für ihn die Aufhebung der Unterscheidbarkeit zwischen ›Vernunft‹ und ›Unvernunft‹. Wie die Ironie nicht dem ›Ernst‹ entgegengesetzt ist, sondern vielmehr die Unterscheidbarkeit zwischen Ernst und Uernst destabilisiert, ist auch der Wahnsinn der ironischen Poesie nicht einfach das Gegenteil einer ›Vernunft‹ oder eines ›Verstandes‹, sondern präzise das jederzeit mögliche Auftauchen einer Unvernunft in der Vernunft und eines Unverstandes im Verstand und also die jederzeitige Bedrohung ihrer Unterscheidung.

Das »Verkehrte und Verrückte« am »Anfang aller Poesie«, das für Schlegel »den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben« vermochte, entspricht demnach präzise dem, was Foucault in seiner *Histoire de la folie* als *déraison* (›Unvernunft‹) im Gegensatz zur *folie* (›Wahnsinn‹) bezeichnet. Während *folie* für Foucault seit dem Zeitalter der »Klassik« gleichzeitig zur ausgeschlossenen Gegenseite der

Vernunft und zu ihrem diskursiven Objekt (des medizinischen Wissens) wird, beschreibt er *déraison* als dasjenige, was sich dem Instrumentarium und dem Denken der Vernunft schon deshalb entziehen muss, weil es ihr vorausgeht und jederzeit in ihr ausbrechen kann. Ist die Zeit des Wahnsinns die einer *Geschichte*, einer temporalen Entwicklung und Narration (etwa die einer Krankengeschichte), so ist die Zeit der Unvernunft die *Gegenzeit*, welche die Zeit der Vernunft jederzeit durch eine *andere* Zeit unterbrechen kann:

»In der Ungleichheit zwischen dem Bewußtsein der Unvernunft (*déraison*) und dem Bewußtsein des Wahnsinns (*folie*) hat man am Ende dieses achtzehnten Jahrhunderts den Ausgangspunkt einer entscheidenden Bewegung: der Bewegung, durch die die Erfahrung der Unvernunft mit Hölderlin, Nerval und Nietzsche nicht aufhören wird, immer tiefer hinunter zu den Wurzeln der Zeit zu steigen – wodurch die Unvernunft die Gegenzeit (*le contretemps*) der Welt *par excellence* wird – die Kenntnis des Wahnsinns dagegen wird versuchen, ihn immer genauer in die Entwicklungsrichtung der Natur und der Geschichte einzufügen.«⁵³

Auch für Foucault ist es die – hier wie so oft durch die drei Namen Hölderlin, Nerval und Nietzsche repräsentierte – *Literatur*, welche die Unvernunft als Gegenzeit, als Störung, als Unterbrechung, als Einbruch eines *anderen* erfahrbar machen kann. Sie unterbricht die austarierten Differenzen, welche die Vernunft zwischen sich und dem Wahnsinn gezogen hat, und bricht *unzeitig* in die scheinbar sichere Erfahrung einer kontinuierlichen Geschichte ein. Von hier aus wird klar, dass es die Unvernunft ist, die es für Foucault vermag, jene »einfache Trennung von Tag und Dunkelheit, zwischen Schatten und Licht, zwischen Traum und Wachsein«⁵⁴ aufzuheben und einen erneuten Zugang zu jenem ebenso asemantischen wie monotonen »Gemurmel«⁵⁵ zu verschaffen, das aller Sprache vorausgeht.

Wie Schlegel den Wahnsinn der »antiken Poesie«, so denkt Foucault die *déraison* wesentlich als ein Verhältnis des Sprechenden zur Sprache:

53 Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft* [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 370. Übersetzung modifiziert. Vgl. zu dieser Passage, vor allem zum Begriff *contretemps*, ausführlicher Andreas Gelhard: *Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit: Foucault, Blanchot und die Geschichte des Wahnsinns*. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* (2000), H. 1, S. 48-62, hier: S. 57f.

54 Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft* (wie Anm. 53), S. 15.

55 Ebd., S. 12.

Wer »murmelt«, ohne etwas Artikuliertes sagen zu wollen, der lässt Sprache eher *geschehen*, als dass er sie *spricht*. Er ist nicht der Urheber seiner Sprache; er kann weder zur Verantwortung für das Gesprochene gezogen werden noch je glauben, dass Sprache seinen Intentionen gehorcht. Wer dagegen Sprache instrumentell nutzen will, muss jederzeit, zu jeder *Unzeit*, damit rechnen, dass sie ihm nicht gehorcht, dass sie ihn stört und aus der Kontinuität seiner Erfahrung herauswirft. Die Erfahrung der Unvernunft stört die vermeintlich sicheren Differenzen und verwandelt Sprache wieder in ein unterschiedsloses »Gemurmel«.

Foucault bezeichnet diese Erfahrung des unzeitigen Machtverlusts über das scheinbar beherrschte Medium Sprache mit dem Ausdruck *dés-œuvrement* – »Entwerkung«, Abwesenheit eines Werkes – und also mit einer Kategorie, die Blanchot auch in Auseinandersetzung mit Schlegels Literaturtheorie entwickelt hat.⁵⁶ Foucaults Gegenübersetzung von Unvernunft, Wahnsinn und einer diskursiv reglementierenden Vernunft bleibt jedoch hinter der Radikalität zurück, mit der Schlegel in der *Rede über die Mythologie* davon ausgeht, dass das »vernünftige Denken der Vernunft« gerade am Punkt ihrer höchsten Strenge in das »Verkehrte und Verrückte« umschlagen müsse. Hier setzt auch Derridas Kritik an Foucaults *Geschichte des Wahnsinns* an und zeigt auf, inwiefern gerade in der von Foucault als paradigmatisch für eine »ausgrenzende« Behandlung des Wahnsinns behandelten Philosophie Descartes' notwendig ein Bewusstsein des eigenen Wahnsinns am Werk sein muss.⁵⁷

III. 2 Die Ironie wahnsinniger Kunst (»Der Einsiedler Serapion«)

Mit der Erzählung über den »Einsiedler Serapion« eröffnet Hoffmann die Erzählungssammlung *Die Serapionsbrüder*. Programmatisch ist die Erzählung über den Wahnsinnigen »Serapion« nicht nur der Beginn und

56 Vgl. Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes [1964]. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 175-185, hier: S. 182; Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 53), S. 12; Gelhard: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit (wie Anm. 53), S. 51f.

57 Vgl. Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns [1964]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 53-101, hier: S. 85f.

Auftakt der Erzählungssammlung. Die von Cyprian erzählte Geschichte über seine Begegnung mit einem Anachoreten »aus der alten Zeit des Christentums«,⁵⁸ der sich für den antiken Märtyrer Serapion hält, inspiriert die versammelten Freunde sogleich, jene wunderliche Person nicht nur zum »Namenspatron« der Versammlung, sondern auch seine Verücktheit zum Prinzip poetischer Produktion zu erklären. Hoffmanns Erzählung *Der Einsiedler Serapion* ist damit als ein literarischer Akt gekennzeichnet, der von der Bedingung der Möglichkeit literarischer Akte handelt. Vor dem Hintergrund von Schlegels Forderung nach einer »Transzendentalpoesie«, welche »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«⁵⁹ sollte, wird hier die Reflexion auf die Möglichkeit des Erzählens erzählt. Diese ist so jederzeit eine Reflexion auf sich selbst als Reflexion und somit eine Reflexion auf die Möglichkeit der Reflexion überhaupt.

Das »serapiontische Prinzip« und Kants Bestimmung der Zeit

Sowohl die Diskussion der Serapionsbrüder als auch die Ausführungen Serapions zielen in diesem Sinn auf das allgemeine Verhältnis des Einsiedlers zur Realität. Zwar bezieht sich Lothar in seiner Bewunderung von Serapions Geistesverwirrung ausdrücklich auf das literarische Talent des eigenwilligen Einsiedlers. Serapions »Wahnsinn« bezeugt für den Serapionsbruder Lothar etwa den »Geist« des »wahren Dichters«,⁶⁰ aus dem er entstammt. Sein Unvermögen ist nur das Zeichen für ein eigentliches Vermögen, und umgekehrt entstammen seine Vermögen einem Unvermögen.

»Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben <zu> tragen.«⁶¹

58 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. 4, S. 24 (*Der Einsiedler Serapion*).

59 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 203 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 238).

60 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 67.

61 Ebd., S. 69.

Als die entscheidenden Begriffe des »serapiontischen Prinzips« können die des »Schauens« und des »(im Innern) Aufgehens« genannt werden. Serapion gilt als »poetisches« Vorbild, insofern er *wirklich das geschaut* hat, was er *verkündet*, und insofern er *das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, erfassen* konnte und sich davon *entzünden* konnte. Serapions Unvermögen, zwischen ›realen‹ und ›irrealen‹ Vorstellungen zu unterscheiden, leitet sich demnach aus dem ›poetischen‹ Vermögen her, irrealle Bilder in allen »Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten« hervorzu- bringen. Seine *Sprache* verwandelt sich in ein *Bild* und wird dadurch befähigt, mit der primär visuell gedachten ›Realität‹ verwechselt zu werden. Serapions besondere Begabung liegt demnach, so formuliert es der Serapionsbruder Lothar, in seiner »Sehergabe«. ⁶²

Was ist aber mit *Sehen* und *Schauen* in diesem Zusammenhang gemeint? Offenbar geht es nicht um eine passive Aufnahme der empirischen Wirklichkeit. Serapion wird vielmehr dafür gerühmt, dass er gleich einem antiken Seher einen Zugang zu einer Wirklichkeit finden kann, die ›gewöhnlichen‹ Mitmenschen versperrt bleiben muss. Es geht den Serapionsbrüdern also nicht um ein Sehen im Sinne eines Gebrauchs der optischen Sinnesorgane, sondern eher um die Formung des Gesehenen durch die Macht der Einbildungskraft. An Kants Definition des »Verrückten« als »Träumer im Wachen« ⁶³ anschließend, ruft Lothar aus: »Dein Leben, lieber Anachoret, war ein steter Traum«. ⁶⁴

Nicht ohne Berechtigung werden die Ausführungen der Serapionsbruderschaft gelegentlich als das Postulat »der absoluten Autonomie der produktiven Einbildungskraft« ⁶⁵ beschrieben. Wenn die Serapionsbrüder fordern, der »Dichter« müsse *wirklich schauen*, was er darstellt (»Jeder prüfe wohl, ob er auch *wirklich* das *geschaut*, was er zu verkünden unternehmen«), geht es darum, mit anderen Augen als den ›leiblichen‹ zu sehen. ⁶⁶ In diesem Sinn bezieht sich auch Hoffmanns Serapionsbruder Lo-

62 Ebd.

63 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 1, S. 894 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

64 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 68.

65 Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur. 24), S. 18; vgl. Norbert Miller: Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik. In: Kleist-Jahrbuch 1 (1980), S. 107-148, hier: S. 130f.

66 So wird Theodors Erzählung *Die Fermate* bescheinigt, sie sei »nicht im eigentlichen Sinn [...] serapiontisch zu nennen, da er Bild und Gestalten die

thar auf die Tradition des *poeta vates*, des Kraft einer *Vision* sehenden Dichtertheologen: »gewiß ist es, daß man oft an der wirklichen Existenz der Dichter eben so sehr zweifeln möchte als an der Existenz verückter Seher welche die Wunder eines höheren Reichs verkünden!«⁶⁷

Wie aber ist es möglich, dass die Einbildungskraft beginnt, statt der »leiblichen« Augen mit »geistigen« zu *schauen*? In *Der Einsiedler Serapion* belehrt der phantasierende Eremit Serapion den verblüfften Erzähler Cyprian, dass dieser Vorgang alles andere als ungewöhnlich sei. Cyprian meint, den Einsiedler von seinem Wahn, ein antiker Märtyrer zu sein, kurieren zu müssen, und versorgt sich für dieses Unternehmen mit jedem greifbaren psychiatrischem Wissen (»Ich las den Pinel – den Reil – alle möglichen Bücher über den Wahnsinn«).⁶⁸ Trotzdem Cyprian also mit den neuesten Erkenntnissen der zeitgenössischen Psychiatrie gerüstet ist,⁶⁹ hat sein Angriff auf die »fixe Idee« Serapions wenig Erfolg. Dieser erteilt ihm vielmehr eine Belehrung in Transzendentalphilosophie.

Serapion behauptet, *jede* Wahrnehmung sei ein Akt der produktiven Einbildungskraft, weshalb es keine ›objektive‹ Realität geben könne, anhand der sich eine »fixe Idee« als solche bezeichnen lässt. Gegen den Einwand, er könne unmöglich der Märtyrer Serapion sein, denn dieser sei »vor vielen hundert Jahren«⁷⁰ gestorben, führt der Einsiedler aus, dass die *Zeit* als ein Produkt der Einbildungskraft zu denken sei: »Fürs erste ist die Zeit ein eben so relativer Begriff wie die Zahl und ich könnte Ihnen sagen, daß, wie ich den Begriff der Zeit in mir trage, es kaum drei Stunden oder wie Sie sonst den Lauf der Zeit bezeichnen wollen, her sind, als mich der Kaiser Dezius hinrichten ließ.«⁷¹ Der Vorwurf, er »bilde« sich »nur ein«, die Ausgeburten seiner eigenen Phantasie »im äußern

er beschrieben, wohl auch mit leiblichen Augen geschaut« (Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden [wie Anm. 58], Bd. 4, S. 92).

67 Ebd., S. 67.

68 Ebd., S. 27 (*Der Einsiedler Serapion*).

69 Der Begriff der »fixen Idee« ist bei Reil entlehnt, der mit diesem Begriff eine Fixierung der Assoziationskette auf ein Objekt beschreibt, welches dann krankhaft in allen Zusammenhängen auftaucht. Vgl. Johann Christian Reil: Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. Dem Herrn Prediger Wagnitz zugeeignet. Halle: In der Curtschen Buchhandlung 1803, S. 316; Vgl. dazu Theodore Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen [1990]. Übers. von Lothar Müller. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994, S. 262-268.

70 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 28 (*Der Einsiedler Serapion*).

71 Ebd., S. 31.

Leben wirklich« vor sich zu sehen, erscheint ihm demgemäß als »eine der spitzfündigsten Albernheiten die es geben kann.«⁷²

Die Ausführungen Serapions sind zwar viel zitiert worden, kaum je aber in den philosophischen Kontext gerückt worden.⁷³ Man kann das mit dem Vorurteil erklären, das Hoffmann als einen philosophisch desinteressierten Autoren ausweist.⁷⁴ Nur so konnte übersehen werden, dass die Diskussion über Serapions Wahnsinn *in nuce* wesentliche zeitgenössische Positionen der philosophischen Debatte über die erkenntnistheoretische Rolle der Einbildungskraft wiedergibt.

Dass die Wahrnehmungen nicht von den Sinnesorganen ausgehen, ist eine wesentliche These der Kantschen Epistemologie. Kant zufolge ist keine Wahrnehmung einer äußeren Realität möglich ohne die nicht einfach passive (sondern notwendig zugleich aktive und passive) Leistung der Einbildungskraft, welche die Zeit als eine »reine Form der sinnlichen Anschauung«⁷⁵ hervorbringt. Zeit ist, mit anderen Worten, nichts, was ein Subjekt in der äußeren Realität vorfinden oder wahrnehmen könnte, sondern sie ist umgekehrt die vom Erkenntnisvermögen des Subjekts hervorgebrachte Bedingung der Möglichkeit aller Wahrnehmung überhaupt.⁷⁶

Indem sie mehrere verschiedene Vorstellungen in eine Folge bringt – sie ordnet, verknüpft oder allgemein »in Verhältnisse« bringt –, bewirkt die Einbildungskraft eine Affektion des Subjekts durch sich selbst, die zuallererst eine Fremdaffektion ermöglicht.⁷⁷ Durch die *synthesis a priori* der Einbildungskraft werden die zunächst zusammenhangslosen Eindrücke in eine Sukzession und damit in die Ordnung der Erfahrbarkeit ge-

72 Ebd., S. 33.

73 Vgl. allenfalls den eher kursorischen Hinweis auf einen Zusammenhang mit Kants Kategorienlehre bei Allen Thiher: *Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999, S. 192.

74 »Hoffmann hat Kants Vorlesungen wahrscheinlich nie besucht. An den Geschicken dieser Philosophie hat er kaum Anteil genommen« (Rüdiger Safranski: *E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten* [1984]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000, S. 40). »H. war, von der Begabung wie von der juristischen Schulung her, ein außerordentlich scharfsinniger Kopf, fachphilosophisch aber wenig interessiert. Während seines Studiums in Königsberg scheint er Kant [...] geradezu aus dem Weg gegangen zu sein« (Gerhard R. Kaiser: *E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Metzler 1988 [Sammlung Metzler. 243], S. 119).

75 Kant: *Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 79 (*KrV* 47, A 31).

76 Vgl. ebd., S. 78 (*KrV* B 46, A 30).

77 Vgl. ebd., S. 149 (*KrV* B 152f.).

bracht; erst dadurch werden komplexere Verstandesoperationen aller Art möglich. Zeit – und mit ihr die gesamte sinnlich erfahrbare Realität – ist somit nach Kant nicht ohne die Einwirkung der transzendentalen Einbildungskraft denkbar.⁷⁸ Wenn sowohl Raum als auch Zeit als Produkte der Einbildungskraft gedacht werden müssen, so folgt daraus (nach Kant) jedoch keineswegs, dass sie nicht real sind und dass der Mensch notwendig in einer irrealen Welt der ›Einbildungen‹ und ›Phantasmen‹ lebt. Im Gegenteil ist es die transzendente Synthesis, die das menschliche Erkennen öffnet für eine sinnliche Affektion von ›außen‹.⁷⁹

Der Entschluss des »Grafen P**«, fortan den Namen Serapion zu tragen, lässt sich im Kontext der epistemologischen Neubewertung der Einbildungskraft in Kants erster Kritik als eine Unabhängigkeitserklärung dieses Vermögens verstehen. Für Serapion ist die Unterscheidung zwischen einer (›subjektiv‹) eingebildeten und einer (›objektiv‹) realen Welt sinnlos, weil es in seiner Sicht allein der »Geist« – und sein Organ, die »Phantasie« – ist, der die sinnlichen Eindrücke zu einer »Realität« verbindet. Das Reale ist immer schon »phantastisch«, es ist immer schon vom »Geist« geformt und »belebt«.

»Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? [...] Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheiten vor uns erfäßt, so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt.«⁸⁰

Der »Geist« Serapions ist nicht nur der Sinn, in dem die anderen Sinne zusammenkommen; er bestimmt sich emphatisch – geradezu als *spiritus creator* im biblischen Sinn – als dasjenige Element, das den einzelnen Sinnen überhaupt erst *Leben* zuweist und sie so erst zu Sinnen werden lässt. Wahrnehmen und Erkennen im Sinne Serapions ist stets Schöpfung, Erfindung und Kreation. Indem er es ist, der seine eigenen Sinne belebt und der sie *hören*, *sehen* und *fühlen* lässt, ruht der »Geist« Serapions gleichsam in sich und genießt den Kontakt zu seiner Außenwelt in dem Glauben, sie sei gleichsam sein eigenes Geschöpf.

Der »Geist« Serapions ist autark und unabhängig von *anderen* Geistern und ihrer Sicht auf die Dinge. Wenn jeder Geist also der Schöpfer seiner eigenen Welt ist, kann es in der Tat nur »eine der spitzfündigsten

78 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 315 (*Ueber eine Entdeckung* BA 33).

79 Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 138f.

80 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

Albernheiten« sein, Serapion vorzuhalten, er verwechsle seine Einbildungen mit der äußeren Realität. Aus Serapions Konzept des *sensorium commune* folgt die notwendige Nichtübereinstimmung der ›gemeinsamen‹ Realitäten je verschiedener »Geister«; er ist sozusagen ein *sensus dis-communis*. Serapions Wahn entspricht exakt der Störung des *sensus communis*, der Störung der Alterität, als welche Kant die ›Verrücktheit‹ und die ›Schwärmerei‹ beschreibt.⁸¹

Gleich den ›Schwärmern‹ Kants lebt Serapion in einer eingebildeten und wahnhaften Gemeinschaft, die sich aus der Perspektive der ›anderen‹ als eine radikale Isolierung darstellt. Die »tiefe Einsamkeit«,⁸² die Serapion sich zuschreibt, gründet dementsprechend nicht einfach in seinem ›einsiedlerischem‹ Leben, sondern in dieser vermögens-theoretischen Konstellation. Entsprechend erwähnt Serapion andere Menschen gleichsam nur als Requisiten seiner phantastischen Welt, in der Form anderer antiker Personen etwa (»Mein Freund Ambrosius von Camaldoli«).⁸³

Serapions »Geist« herrscht – zumindest in seiner *Vorstellung* – souverän über die eigene Gestalt wie auch über die der ihm »erscheinenden« Menschen (»Dann und wann *erscheinen* mir Leute«, ⁸⁴ formuliert Serapion). Serapion lebt demnach vielleicht nicht in der gleichen Welt wie die Bewohner der »Stadt B***«, aber dafür lebt er in seiner Phantasie in einer Gemeinschaft mit zahlreichen »Geistern«. So berichtet Serapion:

»Täglich erhalte ich Besuche von den merkwürdigsten Männern der verschiedensten Art. Gestern war Ariost bei mir, dem bald darauf Dante und Petrarch folgten, heute Abends erwarte ich den wackern Kirchenlehrer Evagrus und gedenke, so wie gestern über Poesie, heute über die neuesten Angelegenheiten der Kirche zu sprechen.«⁸⁵

Wenngleich die Argumentation Serapions auf den ersten Blick an transzendentalphilosophische Überlegungen anzuschließen scheint, so weichen sie hier entschieden von ihnen ab. Aus Kants Formulierung einer strikten ›Subjektivität‹ der Formen des inneren Sinns, Raum und Zeit, folgt keine Legitimation einer ›privaten‹, individual-subjektiven Welt-sicht. Die verschiedenen im Verstand zusammenwirkenden Vermögen werden für Kant bei einem Akt der Wahrnehmung durch den *sensus*

81 Vgl. Kap. II. 3.

82 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

83 Ebd., S. 24.

84 Ebd., S. 30 (Hervorhebung von mir, O. K.).

85 Ebd., S. 33 (*Der Einsiedler Serapion*).

*communis logicus*⁸⁶ zur Übereinstimmung gezwungen.⁸⁷ Insofern kann Kant von einer »objektiven Vorstellung der Sinne« und von »objektiven Empfindungen« (mit der »grünen Farbe der Wiese«⁸⁸ als Beispiel) sprechen, ohne die Möglichkeit einer Konkordanz der Vorstellungen mit den noumenalen ›Dingen‹ annehmen zu müssen.

Solcherart könnte man Serapion vielleicht als einen schlechten Leser Kants beschreiben, weil er aus der Genese von Zeit und Raum aus der produktiven Einbildungskraft und also aus ihrer Subjektivität zugleich eine Unabhängigkeit von einer ›objektiven‹ Außenwelt ableitet.

Enthusiasmus als Vermögen der Darstellung - Eine Poetik des Wahnsinns?

Serapion verkörpert in gewisser Weise die von Kant in verschiedenen Zusammenhängen beschriebene *Doppelgesichtigkeit* der Einbildungskraft – sie ist einerseits das Vermögen, das Zeit hervorbringt und das so zwischen der Sinnlichkeit und dem Verstand vermittelt; andererseits ist es aber auch das Vermögen, das sich strukturell der Kontrolle jeder Subjektivität entzieht, das Unsinn, Irrsinn und Wahnsinn hervorbringt, indem es ebenso zwanghaft wie sprunghaft Vorstellungen miteinander assoziiert.

Hoffmann beschreibt die Wirkung der Einbildungskraft auf das einbildende Subjekt mit dem Vokabular eines alchemistischen Experiments. Eine »feurige Fantasie«⁸⁹ *entzündet* das innere Bild, so dass es sich in eine Darstellung verwandelt, die »ins äußere Leben« getragen werden kann. Hoffmann spricht von einer »magischen Gewalt«, die von der Sprache Serapions ausgeht:

»Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Rundung, mit einem glühen-

86 Zur Unterscheidung zwischen *sensus communis logicus* und *sensus communis aestheticus* vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 5, S. 391 (*KdU* § 40, B 160, A 158).

87 Vgl. Gilles Deleuze: Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen [1963]. Übers. von Mira Köller. Berlin: Merve 1990, S. 55-60.

88 Alle Zitate entstammen § 3 der *Kritik der Urteilskraft* (Kant: Werke in sechs Bänden [wie Anm. 63], Bd. 5, S. 282f. [*KdU* § 3, BA 9]; Hervorhebungen von mir, O. K.).

89 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 25 (*Der Einsiedler Serapion*).

den Leben hervor, daß man, fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut.«⁹⁰

Cyprians Formulierung, er sei »fortgerissen« worden und habe »von magischer Gewalt bestrickt« etwas sehen können, was nicht mit sinnlicher Wahrnehmung zu sehen war, lässt sich als eine Paraphrase von klassischen Beschreibungen des Enthusiasmus verstehen.

Im Anschluss an Platons *Ion*, in dem über den Rhapsoden gesagt wird, seine »begeisterte Seele« sei »bei den Gegenständen«, von denen sie spricht, »sie mögen nun in Ithaka sein oder in Troja«,⁹¹ beinhaltet das Konzept des »Enthusiasmus« noch in der Diskussion des 18. Jahrhunderts wesentlich eine Überschreitung der Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung durch eine ungezügelter Einbildungskraft. Entsprechend beschreibt Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* die »Begeisterung« als einen exaltierten Geisteszustand, in dem das Subjekt unfähig wird, »das wirklich vorhandene von dem bloß einge bildeten«⁹² zu unterscheiden. »Enthusiasmus« ist in diesem Sinn nicht erst für Hoffmann ein ursprüngliches Vermögen der *Darstellung*. Sie bezeichnet einen Zustand, in dem der »Begeisterte« seine Sprache mit einem Sinn erfüllt sieht, der ihr die Evidenz des tatsächlich *Gesehenen* verleiht. Im »Enthusiasmus« als Vermögen der Verwandlung eines Textes begegnen sich Kants Theorie der Verrückung und Hoffmanns Bestimmung des idealen »Poeten«.⁹³

90 Ebd., S. 34.

91 »Sokrates: Wenn du die Verse schön vorträgst und deine Zuschauer am meisten hinreißt [...]: bist du dann bei völligem Bewußtsein, oder gerätst du außer dich und glaubst deine begeisterte Seele, bei den Gegenständen zu sein, von welchen du sprichst, sie mögen nun in Ithaka sein oder in Troja oder wo sonst sich das Gedicht aufhält? / Ion: Welchen deutlichen Beweis hast du mir aufgestellt, Sokrates!« (Platon: *Sämtliche Werke*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 1, S. 74 [*Ion* 535b-c]).

92 Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. 2., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli. Bd. 1-4. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1994, Bd. 1, S. 350.

93 Dass die Verwandlung von gelesenen Buchstaben in gesehene Bilder ein zentrales Element der Poetologie Hoffmanns ist, hat vor allem Friedrich Kittler dargelegt. Vgl. zu diesem Komplex insgesamt Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Fink 1995, S. 138-158, sowie Friedrich Kittler: *Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*. In: *Athenäum. Jahrbuch*

Es ist nun die Frage zu stellen, was diese Beobachtungen über den Zusammenhang von Literatur und Wahnsinn für die Dichtungstheorie der Serapionsbrüder besagen, wie sie im Anschluss an Cyprians Erzählung formuliert wird. Wenn es im »serapiontischen Prinzip« darum geht, dem dichterischen Vermögen eines Wahnsinnigen nachzueifern, dann könnte man folgern, Hoffmanns Dichtungslehre sei nichts anderes als eine Poetik des Wahnsinns. Nicht wenige Kommentatoren sind zu diesem Urteil gekommen. »Als poetisches Vermögen gilt der Wahnsinn den Serapionsbrüdern«,⁹⁴ kann man lesen. Statuiert Lothar (und durch seinen Mund: Hoffmann) den Wahnsinn als poetische Kraft und das »serapiontische Prinzip« als eine Poetik des Wahnsinns?

für Romantik 4 (1994), S. 219-237. Der Verdienst der Arbeiten Kittlers ist, systematisch auf die Rolle des Medienwechsels zwischen Schrift und Bild in Hoffmanns Texten hingewiesen zu haben. Meine Untersuchung versucht demgegenüber jedoch, die Probleme und Aporien dieses Medienwechsels in den Blick zu bekommen, die bei Kittler weitgehend ausgespart bleiben. Der Übergang vom Wort zum »Bild« kann nicht einfach als gelingend vorausgesetzt werden, denn in diesem Übergang (der stets das Feld der Einbildungskraft, der Einbildung, des Phantasmas ist), geschieht Wahnsinn und Wahnwitz.

- 94 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 1-2. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Bd. 2, S. 9. Auf eine vergleichbare Art beschreibt Eva Horn das »serapiontische Prinzip« als textuelles Prinzip, das auf eine (wahnsinnsnahe) Halluzination zielt. Vgl. Eva Horn: Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 214-228, hier: S. 221f. Andere Arbeiten leisten kaum mehr als eine paraphrasierende Lektüre von *Der Sandmann* und *Der Magnetiseur*. Vgl. Karin Preuß: The Question of Madness in the Works of E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley. With Particular Reference to *Frankenstein* and *Der Sandmann*. Frankfurt am Main: Lang 2003, bes. S. 27-97. Wenig hilfreich erscheint auch der Ansatz Meike Hillens, die Thematik des Wahnsinns in einer Funktionsanalyse gesellschaftlicher Systeme einzugliedern. Vgl. Meike Hillen: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2003 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 61). Ein Missverständnis der Geschichte um den »Einsiedler Serapion« liegt auch darin, das »serapiontische Prinzip« vom Wahnsinn Serapions ablösen zu wollen und das Prinzip des ›Schauens‹ als naiven Realismus zu deuten, wie Hartmut Steinecke es vorführt. Vgl. Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2004, S. 367.

Wenn das ›serapiontische Prinzip‹ als eine »Poetik des Enthusiasmus«⁹⁵ zu begreifen wäre, hieße das, dass sie die Hervorbringung von Literatur als das Ergebnis eines Prozesses beschreibe, der keiner Regel und keiner Technik folgt. Dies ist der Vorwurf, den Sokrates in Platons Dialog *Ion* gegen den Rhapsoden erhebt: Wenn dieser *nur* über die Werke Homers sprechen kann und nicht auch über die anderer Autoren, dann deswegen, weil die Grundlage seines Sprechens die Begeisterung (der *Enthusiasmus*) ist. Für Sokrates ist damit »deutlich«, dass der Rhapsode »durch Kunst und Wissenschaft über den Homeros zu reden unvermögend«⁹⁶ ist. Wenn seine Fähigkeit aber auf dem entrückten Zustand des Enthusiasmus beruht und nicht auf einer *téchne*, auf keiner Technik und keinem Wissen, dann ist sie *singulär*: nicht unter eine allgemeine Regel zu subsumieren.⁹⁷ Die »Denk- und CombinationsKraft« des Enthusiasmus ist derart beschaffen, »daß gerade der, der sich keiner solchen Kraft in sich bewußt ist, über manches Werk des menschlichen Verstandes, über die unerwartete[n] Verbindungen und Combinationen, die kühne[n] Schlüße und Wendungen desselben staunt«⁹⁸ – notiert Schelling 1792 in seinen Aufzeichnungen *Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt*. Die Ergebnisse der enthusiastischen »Combinations« gelten als jederzeit kühn und überraschend für den Kombinierenden – und sind deshalb methodisch unberechenbar und singulär.

Singularität in diesem Sinn schließt jedoch notwendigerweise jede Festschreibung praktischer Regeln aus. Wenn eine *Poetik*, wie zumindest ein *Handbuch literarischer Fachbegriffe* es behauptet, die »Lehre von der Dichtkunst im Sinne wissenschaftlicher Beschäftigung mit deren We-

95 Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1992 (Text + Kritik. Sonderband), S. 63-75, hier: S. 63.

96 Platon: Sämtliche Werke (wie Anm. 91), Bd. 1, S. 70 (*Ion* 532c).

97 Vgl. Peter Fenves: The Scale of Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 117-152, hier: S. 117f.

98 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt – nach Platon [*Studienheft Nr. 28*, 1792]. In: Franz, Michael: Schellings Tübinger Platon-Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (Neue Studien zur Philosophie. 11), S. 283-305, hier: S. 288. Vgl. Orrin F. Summerell: Perspektiven der Schwärmerei um 1800. Anmerkungen zu einer Selbstinterpretation Schellings. In: Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie. Hrsg. von Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell. München, Leipzig: Saur 2003, S. 139-173, hier: S. 146f.

sen, Formen und Ausdrucksmitteln«⁹⁹ sein soll, dann kann eine Poetik des Wahnsinns kaum etwas anderes als sein als eine Poetik, die die vollständige Unmöglichkeit jeder Poetik, jedes sicheren Wissens über die Entstehung von Literatur also, behauptete. Eine ›Poetik des Wahnsinns‹ wäre ein Oxymoron. Das ›serapiontische Prinzip‹, so kann man folgern, kann nur dann eine ›Poetik des Wahnsinns‹ entfalten, wenn es sich bei dieser nicht mehr um etwas handelt, das in irgendeiner Weise ›Poetik – Lehre von der Produktion von Literatur – genannt werden kann.

Dieser Widerspruch ist nur einer von mehreren, die aus der zentralen Paradoxie der Serapionsgeschichte – der strukturelle Umschlag eines Unvermögens in ein Vermögen – folgen. Nachdem Cyprian von seiner Begegnung mit dem Einsiedler berichtet hat und Lothar festgestellt hat, dass just an diesem Tag der Namenstag Serapions zu feiern sei (»Heute ist Serapionstag!«¹⁰⁰), zögert er nicht, den eingebildeten Märtyrer zum »Schutzpatron«¹⁰¹ der Versammlung der Freunde zu ernennen. Wenn die Serapionsbrüder ausgerechnet den scheinbar verrückten »Einsiedler Serapion« zu ihrem »Schutzpatron« erklären, dann gründen sie eine Gemeinschaft im Namen genau der Singularität, die der Wahnsinn nach Kant ist. Die Gemeinschaft der Serapionsbrüder ist eine Gemeinschaft im Namen der vollständigen Vereinzelung und Singularisierung; eine Gemeinschaft im Geiste der Nichtgemeinschaft.

Zwei Perspektiven auf den Wahnsinn - Die »enthusiastische« Theorie des Wahns

Es stellt sich die Frage, ob und wie der Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Ironie, wie ihn bereits Schlegel andeutet, in Hoffmanns Texten entwickelt wird. Es kann deshalb im Folgenden nicht darum gehen, sich zu fragen, ob Hoffmann den Wahnsinn »idealisiert« oder »verklärt«¹⁰² hat oder nicht. Vielmehr soll versucht werden, ein bestimmtes *Bild* des Wahnsinns zu beschreiben, das Hoffmanns Texte zugleich suggerieren und ironisch brechen. Es gibt in Hoffmanns Texten immer *zwei* Perspektiven auf den Wahnsinn, welche in einer ironischen Widersprüchlichkeit zueinander stehen.

99 Otto F. Best: Handbuch literarischer Grundbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. und erw. Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 410.

100 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 67.

101 Ebd., S. 69.

102 Vgl. Hillen: Die Pathologie der Literatur (wie Anm. 94), S. 231f.

Die *erste* Bedeutung des Wahnsinns bei Hoffmann ist das Bild des Wahnsinns, wie es etwa der Selbstbeschreibung Serapions zu entnehmen ist. Der Wahnsinnige ist demnach derjenige, der in einer anderen Welt als die ›gewöhnlichen‹ Menschen lebt, weil ihm seine Phantasie Sphären erschließt, die diesen für immer verschlossen bleiben müssen. Diese erste Perspektive auf den Wahnsinn entspricht damit der emphatischen ›Künstler‹-Thematik und dem Diskurs des Enthusiasmus in Hoffmanns Erzählungen.¹⁰³

Die Einsamkeit des enthusiastischen Künstlers ist diesem Diskurs zufolge das Ergebnis seiner Begabung, die ›gewöhnliche‹ Realität zu transzendieren, in die »tiefste Tiefe«¹⁰⁴ zu »schauen« – im Gegensatz zum ›gewöhnlichen‹ Menschen, der oft genug »nicht weiter zu schauen vermag, als eben seine Nase reicht«.¹⁰⁵ Diese Einsamkeit folgt aus der Unfähigkeit des ›normalen‹ Menschen, die ›begeisterten‹ Einsichten des Wahnsinnigen zu teilen.¹⁰⁶ »Doch freilich, wie sollte ein Kind der Welt,

103 Vgl. Franz Loquai: *Künstler und Melancholie in der Romantik*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1984 (Helicon. 4), S. 100: »Alle zentralen Künstlergestalten Hoffmanns sind entweder von Melancholie oder Wahnsinn befallen. [...] Im Unterschied zu den Normalbürgern ist bei allen diesen Figuren, seien sie genuine Künstler oder Menschen mit Sinn für die Poesie [...], ein gesellschaftlicher Außenseiterstatus von entscheidender Bedeutung. Die Künstler sehen sich auf Grund ihrer marginalen Stellung um die Verbindlichkeit der Kunst gebracht, wohingegen die Philister mit gekünsteltem Verhalten den Verlust bürgerlicher Integration nicht riskieren.« – Allerdings ist zu bedauern, dass diese Analyse der Beziehung des »Künstlers« zur »Gesellschaft« (wie viele andere Analysen auch) gänzlich die Perspektive der Künstlerfiguren einnimmt und ignoriert, dass diese in Hoffmanns Erzählungen stets in ihrer ironischen Limitation dargestellt. Vgl. Karl Ludwig Schneider: *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns* [1967]. In: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Hrsg. von Hans Steffen. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989, S. 200-218; Altrud Dumont: *Interimistisches Provisorium – Methodischer Wahnsinn: Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann*. Stuttgart: Heinz 1995, S. 180.

104 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 25 (*Der Einsiedler Serapion*).

105 Ebd., S. 28 (*Der Einsiedler Serapion*).

106 So schreibt Jean Paul in der Vorrede zu *Quintus Fixlein*: Der Held, das Genie und jeder Mensch »mit einem großen Entschluß oder auch nur einer perennierenden Leidenschaft (und wär' es die, den größten Folianten zu schreiben), alle diese bauen sich mit ihrer inneren Welt gegen die Kälte und Glut der äußern ein, wie der Wahnsinnige im schimmern Sinn: je-

trägt es auch den besten Willen dazu in sich, den Gott geweihten Anachoreten begreifen können in seinem Tun und Treiben!«,¹⁰⁷ erklärt Serafino das Unverständnis Cyprians.

Der sprechende Hund Berganza aus Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* beschreibt den »Wahnsinnigen« in diesem Sinn als eine Person, die »gescholten« wird, weil sie »eine große heiligen Idee« verfolgt und durch diese das *äußere* und »tote« Leben durch die Kraft seines *Inneren* »entzündet« und belebt:

»In gewissem Sinn ist jeder nur irgend exzentrische Kopf wahnsinnig und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äußere matte tote Leben durch seine inneren glühenden Erscheinungen zu entzünden. Jeden, der einer großen heiligen Idee, die nur der höheren göttlichen Natur eigen, Glück, Wohlstand, ja selbst das Leben opfert, schilt gewiß der, dessen höchste Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken, und keine Schulden zu haben, wahnsinnig, und er erhebt ihn vielleicht, indem er ihn zu schelten glaubt, da er als ein höchst verständiger Mensch jeder Gemeinschaft mit ihm entsagt. – So sprach oft mein Herr und Freund Johannes Kreisler.«¹⁰⁸

›Wahnsinn‹ in dieser ersten Perspektive ist das Gegenkonzept zu jeder Ökonomie der Vermögen: Er steht ein für eine totale Verausgabung der eigenen Kräfte, aber ebenso auch für einen Abbruch »*jeder Gemeinschaft*« und also der Befähigung des kommunikativen Austauschs mit »gewöhnlichen« Menschen. Der in diesem Sinn als »wahnsinnig« Bezeichnete ist derjenige, der von den »*höchst verständigen Menschen*« verachtet wird, aber diese Verachtung »erhebt« ihn zugleich, denn die »höchste Verständigkeit« der »normalen« Menschen ist »eigentlich« eine vollständige Verstandeslosigkeit und insofern der »eigentliche« Wahnsinn.

›Wahnsinnig‹ und ›verständlich‹ (mit Verstand ausgestattet: ›gesund‹) können so zu austauschbaren Bezeichnungen werden: Der Wahnsinnige wird so genannt, weil er als »*exzentrischer Kopf*« über zu viel Verstand

de fixe Idee, die jedes Genie und jeden Enthusiasten wenigstens periodisch regiert, scheidet den Menschen erhaben von Tisch und Bett der Erde« (Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I: Bd. 1-6. Abteilung II: Bd. 1-4. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, Abt. I, Bd. 4, S. 10f.).

107 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

108 Ebd., Bd. 2/1, S. 125 (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*).

verfügt, um das »tote« Leben derjenigen zu leben, die ihn so nennen.¹⁰⁹ Der Wahnsinnige wird von der Gemeinschaft ausgegrenzt und stigmatisiert, aber darin sieht er nichts anderes als den »Wahnsinn« der anderen.

Der erste Diskurs des »Wahnsinns« in Hoffmanns Texten entspricht damit dem, was Susan Sontag als die »romantische« Metaphorisierung des Wahnsinns bezeichnet hat. Sontag interpretiert die Figur des Wahnsinns in den Texten dieser Zeit als Metapher für »eine Art von Exil«,¹¹⁰ für eine Ausgrenzung des Betroffenen aus der Masse, die dessen Exklusivität begründet. In Hoffmanns Texten bezieht sich diese Herausgehobenheit vor allem auf eine besondere Befähigung zur Ausrichtung nach »Ideen«, zu welcher der Mensch der »Masse« nicht fähig scheint.¹¹¹

Wahnsinn erscheint in dieser Perspektive nicht als Gegensatz zum »Verstand«, sondern geradezu als ein Element desselben. »Die Basis des Verstandes selbst also ist der Wahnsinn«, behauptet Schelling in seinen Stuttgarter Privatvorlesungen bündig. Die weitere Ausführung dieses Gedankens zielt, in einer Überbietung des Kantschen Diskurses über den Enthusiasmus, auf den »göttlichen« Wahnsinn der »Begeisterung«, der zuallererst eine *Belebung* des Verstandes verspricht:

»Daher der Wahnsinn ein nothwendiges Element, das aber nur nicht zum Vorschein kommen, nur nicht aktualisiert werden soll. Was wir Verstand nennen, wenn es wirklicher, lebendiger, aktiver Verstand ist, ist eigentlich nichts als ein *geregelter* Wahnsinn. [...] Die Menschen, die keinen Wahnsinn in sich haben, sind die Menschen von leerem, unfruchtbarem Verstand. Daher der umgekehrte Spruch: nullum magnum ingenium sine quadam dementia; daher der göttliche Wahnsinn, von dem Plato, von dem die Dichter sprechen. Nämlich, wenn dieser Wahnsinn durch Einfluß der Seele beherrscht ist, dann ist er ein wahrhaft göttlicher Wahnsinn, dann der Grund der Begeisterung, der Wirksamkeit überhaupt.«¹¹²

-
- 109 Vgl. Shoshana Felman: *Writing and Madness* (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987, S. 83.
- 110 Susan Sontag: *Krankheit als Metapher* [1977]. Übers. von Karin Kersten und Caroline Neubaur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1981, S. 43.
- 111 Vgl. Georg Wellenberger: *Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann*. Marburg: Hitzeroth 1986 (Marburger Studien zur Literatur. 3), S. 196.
- 112 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Stuttgarter Privatvorlesungen* [1810]. In: ders.: *Schriften von 1806-1813*. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1861. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 361-428, hier: S. 410. Vgl. zu die-

Die erste Bedeutung des Wahnsinns bei Hoffmann bezeichnet so eine Gruppe von Figuren, die sich als *anders* begreifen, insofern sie die ›Dinge‹ nicht instrumentell nach Vor- und Nachteil abwägen, sondern sie – vermittels ihrer »*feurigen*« Einbildungskraft – in Bezug auf »*eine große heilige Idee*« setzen. »Die Phantasie ist das Vermögen der Ideale, und darum auch das einzig schaffende und zeugende im Menschen«,¹¹³ heißt es entsprechend emphatisch in der *Psychologie* (1817) des Schelling-Schülers Carl August Eschenmayer. Die Personen, die ihr Leben nach einem Ideal ausrichten und sich von ihrer Phantasie leiten lassen, nennt Hoffmann, in Übereinstimmung mit der philosophischen Tradition, *Enthusiasten*.

Im Vergleich mit Kant verschiebt sich bei Hoffmann die Quelle des Enthusiasmus. Während es für Kant die »Idee des Guten« und also die Moral war, welche die Einbildungskraft zur enthusiastischen Überschreitung ihrer Grenzen bewegen kann, ist es für Hoffmanns Figuren die Kunst als dasjenige Medium, in dem sich das Individuum seine eigene Welt ›erfinden‹ kann. Kunst wird damit zur »Schau einer höheren Welt«,¹¹⁴ und die Quelle der Begeisterung folglich: die Begeisterung. Enthusiasmus wird für Hoffmann selbstbegründend, indem es durch die Aussicht auf eine Schöpfung der gesamten Welt im Lichte »*einer großen heiligen Idee*« und also durch *sich selbst* ausgelöst wird. Es kann unter diesen Umständen nicht verwundern, dass sich die Verständigungsprobleme zwischen den ›Enthusiasten‹ und den Nicht-Enthusiasten in Hoffmanns Figurengefüge verschärfen. Dem enthusiastischen Künstler wird die »Grundspannung zwischen Ideal und Wirklichkeit [...] ganz besonders akut.«¹¹⁵ So liest man in *Don Juan*: »Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist [...] das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht.«¹¹⁶

ser Passage László Földényi: *Melancholie* [1984]. Übers. von Nora Tahy. 2., erw. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 288f.

- 113 Carl August Eschenmayer: *Psychologie* [1817]. Hrsg. von Peter Krumme. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982, S. 261. »Jedes Prinzip der Vernunft wäre todt und ungebraucht, unsere ganze Kategorientafel und unser Fundamentalwesen wäre ein lebloses Fachwerk, wenn es nicht durch den lebendigen Hauch der Phantasie begeistert, und das Prinzip zum Ideal der Konstruktion erhoben würde« (ebd.).

- 114 Otto Nipperdey: *Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann*. Diss. Köln 1957, S. 150.

- 115 Ebd., S. 149.

- 116 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 2/1, S. 92 (*Don Juan*).

Die »mesmeristische« Theorie des Wahns

Es zeigt sich freilich, dass bereits in der Diskussion der ›Serapionsbrüder‹ wesentliche Transformationen an dem vorgenommen werden, was ›Wahnsinn‹ in Hoffmanns Texten heißt. Zwar scheint Cyprians Erzählung über Serapions »Dichtertalent« die Befähigung von dessen Phantasie anzuerkennen, aus sich heraus eine ganze Welt hervorzubringen. Aber gerade die Erzählung des Vorgangs, dass die von *Serapions* Phantasie hervorgebrachten und geäußerten »Gestalten« in *Cyprians* Phantasie »mit einem glühenden Leben« hervortreten, lässt sich kaum mit den Aussagen des Einsiedlers über die unabhängige und souveräne Macht der Einbildungskraft vereinen.

Aus der Erzählung folgt ein eklatanter Widerspruch zu Serapions eigenen Annahmen über die Natur seiner Einbildungskraft. Wenn Cyprian bestätigt, dass er durch Serapions Erzählung »bestrickt von magischer Gewalt« wurde und ihm die »Gestalten« aus dieser Rede »wie im Traum« als real erschienen seien, dann führt er zwar die Kraft der Einbildungskraft vor, Dinge als sinnlich erfahrbar erscheinen zu lassen, die nicht sinnlich anwesend sind. Im gleichen Zug jedoch negiert diese Schilderung die von Serapion behauptete Unabhängigkeit des schöpfenden »Geistes« von anderen »Geistern«. Wenn Cyprian durch die Erzählung Serapions Dinge und »Gestalten« zu sehen vermeint, die er mit seinen Sinnesorganen nicht zu sehen vermocht hätte, dann steht *seine* Einbildungskraft unter dem Bann der »feurigsten Phantasie« Serapions. Cyprians Erzählung dementiert folglich Serapions Aussagen, gerade durch die persuasive Gewalt von Serapions Sprache.

Die Vorstellung einer ›autonomen‹ Einbildungskraft erhält in dem Rahmengespräch der Serapionsbrüder weitere Korrekturen. In dem Gespräch, das der Verkündung des ›serapiontischen Prinzips‹ vorausgeht, wird die Fremdbestimmtheit der Phantasmen Serapions festgestellt. Die Rede des Serapionsbruders Lothar hebt die Rolle der »Außenwelt« als initialisierende und beeinflussende Macht für die Einbildungskraft hervor:

»Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit [...] zu schauen, aber es ist unser irrdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst

den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest, daß es nur der Geist sei, der sehe, höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, und daß also auch sich wirklich *das* begeben, was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür.«¹¹⁷

Ist Serapion wahnsinnig, weil er die Außenwelt durch die Kreationen seiner eigenen Phantasie ersetzt hat, oder liegt sein Wahnsinn gerade im Gegenteil darin, dass er »vergaß«, wie die Außenwelt noch in seine scheinbar ›innersten‹ Gedanken eingreift? Die Ausführungen Lothars bilden ein Gegenmodell zu dem, was Serapion über die Unabhängigkeit seines »Geistes« von der Materialität der sinnlichen Wahrnehmung ausgesagt hat. Der »Geist« erscheint hier nicht mehr als der Souverän über eine ohne ihn vollständig leblose Welt, sondern vielmehr als eine »Kraft«, die nicht unabhängig ist von einer anderen Kraft (des »Außen«), die wie ein »Hebel« aus sein »Inneres« einwirkt und ihn zu den »Funktionen der Wahrnehmung« gar »nach Willkür« zwingen kann. Die Metapher des »Hebels« suggeriert, dass jene Kraft den »Geist« gleichsam zu einem Teil einer Mechanik werden lässt, die auf bestimmte Einwirkungen ebenso willenlos wie wiederholbar bestimmte Reaktionen folgen lässt.

Man könnte vermuten, dass Lothars Replik auf Serapions Betonung der »Phantasie« für die Beziehung des Geistes zu seiner Außenwelt eine dramatisierte Variante eines Kantischen Arguments darstellt, welches die Bedeutung der Einbildungskraft für die Herstellung einer konsistenten »Erfahrung« durchaus anerkennt, aber zugleich auf der notwendigen Rolle einer »Außenwelt« beharrt, die jeden Prozess der Erfahrung ›anstößt‹.¹¹⁸ Wenn Lothar dem »Geist« die Aufgabe zuweist, den durch die »äußeren« Erscheinungen ausgelösten »Kreis« (in dem die »innern« Erscheinungen »aufgehen«) zu »überfliegen [...] in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten«, erinnert diese Skizze an Kants Formulierung, die »Synthesis« als eine »Wirkung der Einbildungskraft« sei eine »blinde, obgleich unentbehrliche Funktion der Seele«.¹¹⁹ Trotz dieser Analogien ergibt Lothars Beschreibung der Tätig-

117 Ebd., Bd. 4, S. 68.

118 Vgl. Götz Müller: Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul. In: ders.: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 140-164, hier: S. 164 (Fußnote 81).

119 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 117 (*KrV* A 78, B 103).

keit des »Geistes« letztendlich ein völlig anderes Bild als das der Transzendentalen Synthesis bei Kant. Lothars Feststellung zielt nicht auf die von Kant unter dem Begriff der »Endlichkeit« beschriebene Abhängigkeit des menschlichen Erkennens von einer ihm vorgängigen »Welt«, sondern beschreibt vielmehr eine *aktive* Einwirkung der Außenwelt auf das Innere des »Geistes« (»den versteckten Hebel«).

Lothars Beschreibung ergibt damit ein Bild des Wahnsinns, das konträr ist zu dem von Serapion gezeichneten: eine *zweite* Bedeutung des Wahnsinns in Hoffmanns Texten. »Wahnsinn« ist hier nicht mehr die Bezeichnung für einen enthusiasmierten »Geist«, der unbeirrt »*eine große heilige Idee*« verfolgt, sondern – gerade im Gegenteil – der Name für die Abhängigkeit des Geistes von einem Außen. Während die erste Perspektive auf den Wahnsinn in Hoffmanns Erzählungen einen Diskurs des Enthusiasmus hervorbringt, zeigt sich die zweite Perspektive in einem Diskurs des *Mesmerismus*.

Diese nach ihrem Vordenker Franz Anton Mesmer benannte medizinisch-philosophische Lehre faszinierte gegen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem durch zwei Elemente. Zum einen inszenierte der therapeutische »Rapport« ein neues Modell von Intersubjektivität, indem er eine Einwirkung einer Psyche auf eine andere ohne eine andere Vermittlung als den Blick des Magnetiseurs zu ermöglichen schien. Zum anderen gab es zahlreiche Spekulationen, inwiefern der »somnia-ble« Zustand des mesmerisierten Patienten einen Zugang zur sonst unerreichbaren *noumenalen* Realität eröffnen könne.¹²⁰ Beide Elemente kommen für den Naturphilosophen Johann Wilhelm Ritter darin zusammen, dass der magnetisierte Mensch durch den Verlust seiner eigenen Willenskraft die Anwesenheit eines Willens *der Natur* erfahren kann. »Im Schlaf«, schreibt Ritter, »sinkt der Mensch in den allgemeinen Organismus zurück. Hier ist sein Wille unmittelbar der der Natur, und umge-

120 Vgl. zur Entwicklung und zur Rezeptionsgeschichte des Mesmerismus Robert Darnton: *Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich*. Übers. von Martin Blankenburg. München, Wien: Hanser 1983, bes. S. 51ff.; zur Rezeption insbesondere in Deutschland vgl. Harald Neumeyer: *Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten*. In: *Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Schriften zur Kulturpoetik. 4), S. 251-285; vgl. auch Uwe Henrik Peters: *Somnambulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur*. In: *Kleist-Jahrbuch* (1990), S. 135-152, hier: S. 148.

kehrt. Beide sind jetzt eins.«¹²¹ Entsprechend gilt auch der künstliche Schlaf der Somnabulen als ein Mittel, eine Einheit mit der Natur herzustellen, die bewusst nicht zu erreichen ist: »Im tierischen Magnetismus kommt man aus dem Gebiete der Willkür heraus, und ganz herüber in das der Unwillkür, oder dem, wo der organische Körper sich wieder als anorganischer verhält, doch aber so beider Geheimnisse veroffenbart.«¹²² Gegen diese Vorstellung eines Aufgehens des eigenen Willens in demjenigen der Natur beschreibt Hoffmann bereits in dem »Fantasiestück« *Der Magnetiseur* die Beziehung zwischen Magnetiseur und Magnetisiertem wesentlich als eine Machtbeziehung. Der Magnetiseur erscheint hier als der »König der Geister«.¹²³

In der Diskussion der Serapionsbrüder über den Mesmerismus verlagert sich dagegen der Schwerpunkt des Interesses von der Analyse von Machtbeziehungen zu dem Zusammenhang von Mesmerismus und Sprache. Der Serapionsbruder Theodor erzählt, »auf welche Weise« er »in den Magnetismus hineingeriet.«¹²⁴ Diese Erzählung beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Magnetisierten im somnabulen Schlaf eine »Hellsicht« erreichen können. Die kognitiven Fähigkeiten des Somnabu-

121 Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur [1810]. Hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer 1984, S. 205.

122 Ebd., S. 205f.

123 Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 2/1, S. 213 (*Der Magnetiseur*). Vgl. Götz Müller: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. Mesmers Versuche, das Unbekannte zu erklären. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Hrsg. von Gereon Wolters. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1988 (Konstanzer Bibliothek. 12), S. 71-86, hier: S. 73-76; Margarete Kohlenbach: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. Hoffmann. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hrsg. von Nicholas Saul. München: Iudicium 1991, S. 209-233; Jürgen Barkhoff: Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. Hoffmann. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hrsg. von Jörg Zimmermann. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog 1996 (exempla aethetica. 1), S. 269-283; Ingrid Kollak: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York: Campus 1997, S. 148f.; Odila Triebel: Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003 (Literatur und Leben. 60), S. 72-82; Neumeyer: Magnetische Fälle um 1800 (wie Anm. 119), S. 276-281.

124 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 320.

len werden hier als eine außerordentliche Fähigkeit zur intellektuellen Selbstanschauung beschrieben: »Der Magnetiseur berichtete den wißbegierigen Anwesenden, dass die somnabule Dame in den fünften Grad, in den Zustand der von der äußern Sinnenwelt unabhängigen Selbstanschauung übergehe.«¹²⁵

Die anschließende Beschreibung der Magnetisierung macht klar, dass Magnetismus für Hoffmann vor allem als eine Form des *Redens* von Interesse ist. Da die Sprache die einzige Möglichkeit des Somnabulen ist, seinen Zustand zu vermitteln, ist Magnetismus wesentlich eine Alterisierung der Rede. Der Willensverlust des Magnetisierten entspricht dem Verlust der Möglichkeit, Rede intentional und bewusst zu gebrauchen: Die Sprache des Somnabulen ist von vornherein ironisch. Insofern das Sprechen der Somnabulen ein Sprechen ohne Intention und Inhalt, ohne Ausdrucks oder Mitteilung ist, stellt es den experimentellen Versuch dar, jenen »Anfang aller Poesie« zu erreichen, den Schlegel darin sah, »den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben«.¹²⁶ Die Sprache der Somnabulen ist, wie Theodors Erzählung vorführt, eine Sprache des Wahnsinns: Sie besteht aus »mystischen Worten und sonderbaren Redensarten« und also aus leeren Signifikanten:

»Die somnabule Dame fing abermals an zu reden, aber mit ganz verändertem seltsam und wie ich gestehen muß, über die Maßen wohlklingendem Organ. Sie sprach indessen in solch' mystischen Worten und sonderbaren Redensarten, daß ich gar keinen Sinn herausfinden konnte, der Magnetiseur versicherte indessen, sie sage die herrlichsten, tiefsten, lehrreichsten Dinge über ihren Magen. Das mußte ich nun freilich glauben. Von dem Magen abgekommen, wie wiederum der Magnetiseur erklärte, nahm sie noch einen höhern Schwung. Zuweilen war es mir, als kämen ganze Sätze vor, die ich irgendwo gelesen. Etwa in Novalis Fragmenten oder in Schellings Weltseele.«¹²⁷

Es entspricht den geschlechtsdifferenzierenden Koordinaten der Zeit, dass es eine »somnabule Dame« ist, die hier mit einem »über die Maßen wohlklingendem Organ« den Unsinn ausspricht, als welchen der Mesmerismus Sprache überhaupt erkennbar werden lässt. Bereits Kant bemerkt in seiner *Anthropologie*, dass der »Unsinnigkeit (amentia)« als dem »Unvermögen, seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen, [...] in den Tollhäusern [...]

125 Ebd., S. 323.

126 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 311f. (*Rede über die Mythologie*).

127 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 323.

das weibliche Geschlecht, seiner Schwatzhaftigkeit halber, [...] am meisten unterworfen«¹²⁸ sei.

Wenn der Weiblichkeit das sinnlose Aneinanderreihen leerer Signifikanten zugeordnet wird, dann der Männlichkeit – in der Gestalt des »Magnetiseurs« – der hermeneutische Zugriff, der die »mystischen Worte« nicht ohne eine gewisse Gewalt mit einem Sinn versieht und »erklärt«, was sie *eigentlich* sagen. Was in den Fallgeschichten des Mesmerismus zumeist als die Machtbeziehung zwischen einer gefühlsbetonten und rezeptiven Somnabulen einerseits und einem willensstarken und aktiven Magnetiseur dargestellt wird,¹²⁹ erscheint hier als eine sprachliche Relation. Das Konzept des Mesmerismus bei Hoffmann entwirft ein Modell der Sprache, das der Beschreibung der Ironie bei Schlegel ähnelt: Hier wie dort ist Sprechen etwas, das einem Sprechenden *geschieht*, ohne dass er es kontrollierte.

Indem Lothar darauf verweist, dass »die Außenwelt« Serapions »in den Körper gebannten Geist« zu seinen Vorstellungen »nach Willkür zwingt«, interpretiert er seinen Wahnsinn als das Ergebnis einer Mesmerisierung. Das ›enthusiastische‹ Genie wird erkannt als eine Parallelfigur der »*somnabulen Dame*«, deren Sprache »*gar keinen Sinn*« ergeben mag. Der Unterschied zwischen den beiden Modellen des Wahnsinns in Hoffmanns Texten liegt vor allem in der verschiedenen Rolle, die sie dem wahnsinnigen ›Ich‹ zuschreiben. Ist der ›Enthusiast‹ Hoffmanns buchstäblich ein Zauberer der Sprache, der es bewirken kann, dass seine Worte wie Bilder *erscheinen*, verliert das Sprechen des Mesmerisierten jeden Sinn und wird leeres Gestammel. Dadurch ändert sich auch die Stabilität des Ich, welche doch in einem sprachlichen Akt erst hergestellt wird. Ist das Ich im Modell des Enthusiasmus schlichtweg vorgegeben, wird es im Modell des Mesmerismus erst als das Ergebnis eines *Dramas* erkennbar.

128 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie*, BA 144). George Steiner zufolge ist diese Assoziation von Schwatzhaftigkeit, Wahnsinn und Weiblichkeit Bestandteil einer uralten Topik. »In allen uns bekannten Kulturen behaupten Männer, Frauen seien geschwätzig und verschwendeten Wörter wie die Wahnsinnigen« (George Steiner: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Zweite Ausgabe [1992]. Übers. von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 39).

129 So heißt es in Eschenmayers *Psychologie*: »Der magnetische Rapport ist am stärksten zwischen dem ungleichen Geschlecht. Da es offenbar hier von dem geistigen Verhältniß des Willens zur Gefühlseinheit und von dem organischen Verhältniß der Energie zur Receptivität ausgeht, so wird der Mann immer am stärksten auf das weibliche Geschlecht wirken« (Eschenmayer: *Psychologie* [wie Anm. 113], S. 236).

In diesem Drama fungiert das Ich nicht als handelnde Figur (und auch nicht als Autor), sondern ist allenfalls die Summe aller Handlungen.

Ironie und die Grundstruktur der Hoffmannschen Erzählung

Die zweite Perspektive auf den Wahnsinn ist im Unterschied zur ersteren nicht mehr ›psychologisch‹ zu nennen, denn sie führt die »Phantasmen« des Wahns nicht mehr »auf ein produzierendes Ich«¹³⁰ zurück, sondern begreift das »Ich« allenfalls noch als eine leere Bühne, als bloßes Medium der Darstellung.¹³¹ Serapions ›romantische‹ Hymne auf die Unabhängigkeit des ›schaffenden‹ Geistes ist in dieser Perspektive nichts anderes als das »Vergessen« einer völligen Abhängigkeit desselben von einer »Außenwelt«, die »den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür«.

Während Serapion den »Geist« als eine reine aktive Kraft beschreibt, ist er in Lothars Darstellung nur scheinbar aktiv – und eigentlich vollkommen passiv und gelenkt. Sein aktives Potential erschöpft sich darin, »dunkle geheimnisvolle Ahnungen« hervorzubringen, er ist weitaus eher das Organ einer vollständigen Rezeptivität und Passivität. Die Einbildungskraft, die im Modell Serapions noch das oberste Vermögen eines sich selbst und seine Welt frei erschaffenden Geistes war, wird damit zu einer Art von Doppelagent im Bewusstsein – zu einer Macht, die nicht nur schwer zu kontrollieren und zu bändigen ist, sondern von der noch nicht einmal gesagt werden kann, in wessen Dienst sie steht.

In Hoffmanns Texten werden demnach zwei verschiedene Diskurse über den Wahnsinn ausgetragen. Zum einen ist ›Wahnsinn‹ die Bezeichnung für eine Überschreitung der Erfahrung, die darauf zielt, »das äußere matte, tote Leben durch [...] innere glühende Erscheinungen zu entzünden« (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*).

-
- 130 Friedrich A. Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 139-166, hier: S. 143.
- 131 Insofern ist Friedrich Kittlers These zu widersprechen, »Hoffmanns ganzes Werk« stütze die »psychologische« Perspektive auf den Wahnsinn, die diesen ausschließlich als das Ergebnis einer unbewußten Einwirkung des Ich auf sich selbst deutet (Ebd., S. 142). Kittlers lacanesque Lektüre von *Der Sandmann* zeigt bereits, dass diese Perspektive in Hoffmanns Texten nicht die einzige ist.

Während die ›Philister‹ die zu solcher Transzendenz befähigten Menschen als ›wahnsinnig‹ bezeichnen, kann dieses Wort für jene zu einer Auszeichnung werden, denn sie nehmen es als einen Beleg dafür, dass sich ihre Erfahrungswelt von der eines ›gewöhnlichen‹ Menschen unterscheidet, »dessen höchste Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken und keine Schulden zu haben«. Zum anderen bezeichnet ›Wahnsinn‹ die Anfälligkeit des ›Geistes‹ für einen abrupten Einbruch des »versteckten Hebels« der »Außenwelt« in die »innere« Welt, die umso größer ist, je mehr dieser »Hebel« vergessen wird.

Wenn es nun zutrifft, dass sich in Hoffmanns Texten Ironie und Wahnsinn verbünden, dass Hoffmann sowohl eine strukturelle Identität von Ironie und Wahnsinn beschreibt als auch bestimmte Vorstellungen dessen, was Wahnsinn ist, ironisiert, wenn dies zutrifft, dann wird es kaum möglich sein, diese Verbindung mit einer rein thematischen Analyse nachvollziehen zu können. Allein schon aufgrund ihrer temporalen Struktur hat die Ironie eine Komplizität mit der Narration. Die Erzählung, die eine oder mehrere überraschende Wendungen nehmen oder mit einem offenen, mehrdeutigen Ende abbrechen kann, ermöglicht – beispielsweise durch einen Widerspruch zwischen dem Wissen der handelnden Figuren und dem des Erzählers – eine strukturelle Ironie.

Wie aber wird Ironie in einer Narration strukturell wirksam? Eine narrative Ironie ergibt sich in Hoffmanns Geschichten wesentlich dadurch, dass die Protagonisten als Agenten eben der Reflexion und der Synthese auftreten, deren Unerreichbarkeit und Unmöglichkeit Ironie nach Schlegel insgesamt vorführt. Entsprechend sind Hoffmanns Akteure stets auf der Suche nach *Aufklärung*, nach der Lösung eines Geheimnisses und nach der Klärung der eigenen Identität. Die Synthese wird dabei, wie die Geschichte um den Einsiedler Serapion vorführt, als ein Medienwechsel erzählbar: Die Vielzahl der Worte verwandeln sich in die Klarheit des »geschauten« Bildes. Das Bild ist jedoch, in der Geschichte Serapions wie in weiteren Erzählungen Hoffmanns, von ambivalentem Wert: Während der »Enthusiast« glaubt, in ihm die Auflösung und Aufklärung aller Rätsel und seiner Identität gefunden zu haben, zeigt sich die Ironie der Hoffmannschen Erzählungen darin, die Struktur der Täuschung, Irrung und Selbsttäuschung aufzuzeigen, die das Bild als Phantasma und Wahn erkennbar machen. Die Sprache des Mesmerismus als Negativfolie derjenigen des ›Enthusiasmus‹ ist es, welche die erreichte Synthese und das gewonnene Bild sogleich als eine Verstrickung in Phantasmen erkennbar werden lässt.

Die allgemeine Struktur der Erzählungen Hoffmanns ergibt sich durch das Auftauchen eines Geheimnisses und dem folgenden Versuch

seiner Auflösung. Hoffmanns Figuren sammeln Informationen und beobachten Einzelheiten, um sich ein Bild der Dinge zu machen. Wie Serapion darauf insistiert, dass es nur sein »Geist« ist, der seiner sinnlichen Wahrnehmung einen Sinn gibt, so sind auch sie jederzeit damit beschäftigt, Daten in einen Sinn zu verwandeln.

In der Erzählung *Doge und Dogaresse* tritt in der »Akademie der Künste zu Berlin« plötzlich ein »Fremder« in Erscheinung und belehrt »zwei der edlen Malerkunst gar holde Freunde« über das Bild Kolbes, vor dem sie gerade stehen, durch einen kunsttheoretischen Kommentar:

»Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird.«¹³²

Der Künstler ist somit derjenige, dem »ein Bild aufgeht«. Die Wendung des *aufgehenden Bildes*, die sich bei Hoffmann immer wieder findet, verweist darauf, dass die Begabung des Künstlers darin liegt, dass sich ihm »plötzlich« eine Verbindung zwischen »Vergangenheit« und »Zukunft« darstellt, die er in einem *Bild* sichtbar werden lassen kann. Kunst ist nicht ein feststehendes Werk, sondern stets ein Prozess, die Genese einer Synthese.¹³³ Obgleich *Doge und Dogaresse* um ein tatsächliches Bild kreist, spricht der »Fremde« hier von einem mentalen Bild, welches der »Künstler« auch in einer anderen Form als im Medium der »edlen Malerkunst« darstellen kann. Wie bei Serapion ist diese Synthese *belebend*: so wie die von Serapion erzählten Figuren »mit einem glühenden Leben hervor« treten, scheinen die im Bild erscheinenden Gestalten, »zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen«.

Entscheidend ist, dass der Künstler in der Beschreibung des »Fremden« keineswegs der Souverän über den künstlerischen Prozess ist, der in ihm abläuft. Wenn das »Gemüt« des Künstlers derjenige Ort ist, an dem »zuvor unkennbare körperlose Nebel ihre Heimat zu finden scheinen«, dann ist in dieser Formulierung keine Aktivität des Künstlers erkennen. Sein Inneres wird zu dem Ort, an dem fremde *Kräfte* auftreten und sich

132 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 430f. (*Doge und Dogaresse*).

133 Vgl. zum »aufgehenden Bild« Edgar Pankow: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 42-57, hier: S. 46f.

eine *Heimat* suchen. Das »Bild« geht »oft« in dem »Gemüt des Künstlers« auf, wobei der Künstler eher als das Medium dieses Geschehens erscheint denn als sein Gestalter. Hoffmann erzählt seine Kunsttheorie als eine Schauergeschichte, in der der Künstler das Opfer eines magnetisierenden Eingriffs ist, der keinen jemals erkennbaren Urheber hat.

Wenn die Ausgangssituation vieler Erzählungen Hoffmanns darin besteht, dass die jeweilige Hauptfigur nach der Auflösung eines Rätsels suchen muss, dann befindet sie sich strukturell in der gleichen Lage wie der Künstler, von dem der »Fremde« in *Doge und Dogaresse* spricht, denn ihm wird aus »zuvor unkenbaren körperlosen Gestalten« ein »Bild aufgehen«, er wird eine Synthese von einzelnen Daten zu einem vollständigen Bild vollbringen. Sodann erübrigt sich, in Hoffmanns Texten eigens ›Künstlererzählungen‹ ausmachen zu wollen, wie es immer noch oft geschieht. Jede Erzählung Hoffmanns ist eine ›Künstlergeschichte‹. Freilich wäre es schon falsch, zu behaupten, die Haupt- und Künstlerfigur würde die Synthese *vollbringen* und er würde danach streben, sich ein Bild aufgehen zu lassen. Wie das Zitat aus *Doge und Dogaresse* nahelegt, wird man nicht von einer aktiven und kontrollierten Suche nach der Erkenntnis des Ganzen ausgehen können. Die Erzählungen Hoffmanns führen immer wieder vor, dass ihre Hauptpersonen von einem überraschenden und überwältigenden Sinn eher angezogen und verzaubert werden, als dass sie ihn kontrollieren und konstruieren.

III. 3 Das »fremde Gesicht« im Spiegel (»Das öde Haus«)

Die Irritation: das Rätsel des »öden Hauses«

Die Grundstruktur einer Hoffmannschen ›Schauergeschichte‹ und ihre strukturelle Beziehung zum Wahnsinn lässt sich nachvollziehen in der Erzählung *Das öde Haus*, die bisher nur wenig Beachtung gefunden hat.¹³⁴ Die Geschichte beginnt damit, dass der Erzähler Theodor von ei-

134 Es existieren nur wenige ausführlichere Untersuchungen von *Das öde Haus*. Die Studie Kanzogs (Klaus Kanzog: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns ›Das öde Haus‹ und zum Typus »Berlinische Geschichte«, In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 [1976], Sonderheft: E.T.A. Hoffmann, S. 42-63) ist vor allem an den Anspielungen auf den Handlungsort Berlin interessiert. Cursorisch geht Janßen (Brunhilde Janßen: Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den »Nachtstücken« von E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Bern, New York:

ner Unterbrechung seiner alltäglichen Erfahrung berichtet: »Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach.«¹³⁵ Auffällig ist das »seltsame« und »wunderliche« Haus, welches die Kontinuität der Erfahrung (»oft war ich«) irritiert und stört, zunächst aufgrund seines schlechten Zustands: »Denkt euch, wie solch ein Haus zwischen mit geschmackvollem Luxus ausgestatteten Privatgebäuden sich ausnehmen muß. [...] Ein unbewohntes Haus in dieser Gegend der Stadt!«¹³⁶ Immer wieder bleibt Theodor vor dem rätselhaften Objekt stehen, das gerade deswegen seine Phantasie anregt, weil es *nichts* zu sehen gibt. Er wird umso tiefer in den Bann des Hauses gezogen, als er »eines Tages« schließlich eine Beobachtung macht, die noch geheimnisvoller wirkt.

»So geschah es, daß ich eines Tages, als ich wie gewöhnlich zur Mittagsstunde in der Allee lustwandelte, meinen Blick auf die verhängten Fenster des öden Hauses richtete. Da bemerkte ich, daß die Gardine an dem letzten Fenster dicht neben dem Konditorladen sich zu bewegen begann. [...] Ich riß meinen Opern-

Lang 1986, bes. S. 125-147) auf *Das öde Haus* ein, allerdings bleibt am Ende ihrer Analyse kaum mehr als der Eindruck umfassender Ratlosigkeit, welche der Erzählung selbst angerechnet wird (ebd., S. 146f.). Eine ähnliche Ratlosigkeit beherrscht auch die Anmerkungen Auhubers zu *Das öde Haus* (Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 75-80, hier: S. 79). Max Milner analysiert nicht die gesamte Erzählung, zu einzelnen Sequenzen gelangen ihm aber interessante Beobachtungen (Max Milner: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus*. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Jean-Marie Paul. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998 [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. 61], S. 213-225). Wenig mehr als eine Handlungsparaphrase bietet Ricarda Schmidt: Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren. Die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hoffmanns »Der Sandmann« und »Das öde Haus«. In: Mutual Exchanges. Sheffield-Münster Colloquium I. Hrsg. von R. J. Kavanagh. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1999, S. 180-192. Claudia Lieb unternimmt eine semiotische Lektüre des Textes, die allerdings für die Thematik des Wahnsinns und deren Zusammenhang zur Textstruktur wenig ergiebig ist. Vgl. Claudia Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 58-75.

135 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166 (*Das öde Haus*).

136 Ebd.

gucker heraus und gewahrte nun deutlich die blendend weiße, schön geformte Hand eines Frauenzimmers, an deren kleinem Finger ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer funkelte, ein reiches Band blitzte an dem in üppiger Schönheit geründeten Arm. Die Hand setzte eine hohe seltsam geformte Krystallflasche hin auf die Fensterbank und verschwand hinter dem Vorhange. Erstarrt blieb ich stehen, ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres, unverwandt blickte ich herauf nach dem verhängnisvollen Fenster, und wohl mag ein sehnuchsvoller Seufzer meiner Brust entflohen sein.«¹³⁷

Mit dem Übergang von einer aktiven Handlung (»*lustwandeln*«) zu der eines Zustands der völligen Handlungsunfähigkeit (»*Erstarrt blieb ich stehen*«) markiert Hoffmann diese Passage als Beschreibung eines Eintritts in einen Zustand der Versenkung und Verzauberung, der Theodor aus der sozialen Zeit herausreißt und in seine eigene Welt befördert. Wie die Erscheinung des Hauses in seiner Umgebung, so wirkt die Erscheinung der Hand *innerhalb* dieses Hauses »wunderlich« oder »seltsam«.

In der Beobachtung durch das Fenster werden verschiedene Details vermerkt, die scheinbar allein durch ihr unerwartetes Erscheinen in diesem Kontext die Aufmerksamkeit Theodors auf sich zu ziehen vermögen (eine »*blendend weiße, schön geformte Hand*«, »*ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer*«, »*ein reiches Band*«, ein »*in üppiger Schönheit geründeter Arm*«, eine »*seltsam geformte Krystallflasche*«). Die Details sprechen die Sprache konventioneller Symbolik: So verweist die »*blendend weiße, schön geformte Hand*« auf Weiblichkeit und Reinheit, der »*Brillant mit ungewöhnlichem Feuer*« auf Reichtum und hohe Abstammung, als Metapher für das weibliche Auge möglicherweise auch auf emotionale Intensität (»Der Diamant ist der Reflex innerer Glut!«,¹³⁸ wird Theodor später ausrufen). Die Faszination Theodors an dem »öden« Haus begründet sich offensichtlich dadurch, dass diese unzusammenhängenden Details ein erotisches Geheimnis zu verbergen scheinen.

Die Beobachtung des »öden Hauses« hält für Theodor (und den Leser) etwas bereit, was man – in der Terminologie Barthes' – einen *hermeneutischen Code* nennen könnte: die Einführung eines Rätsels, das seine Auflösung im weiteren Fortgang des Textes erwarten lässt.¹³⁹ Hoffmanns

137 Ebd., S. 168f.

138 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 174 (*Das öde Haus*).

139 Vgl. Roland Barthes: *S/Z* [1970]. Übers. von Jürgen Hoch. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 687), S. 23. Ich verstehe »Code« hier und im Folgenden im Sinne Barthes' nicht als ein Element einer abgeschlossenen »Struktur« der Er-

Akteur Theodor befindet sich zunächst in der gleichen Situation wie der Leser seiner Geschichte, wenn er versucht, hinter die »Geheimnisse« des Hauses zu kommen und die Bedeutung der verborgenen Zusammenhänge zu erkennen. Die hermeneutische Aktivität verdoppelt sich, denn Hoffmann bietet dem Leser an, sich stets zu fragen, inwiefern die Perspektive Theodors von dessen Wünschen gelenkt oder durch die Beeinflussung äußerer Kräfte gesteuert wird. Der Leser liest in *Das öde Haus* die Geschichte eines *Lesers* – nicht ohne Grund wird Theodor zu Beginn der Geschichte durch seine »alte Neigung« charakterisiert, sich »an jedem ausgehängten Kupferstich, an jedem Anschlagzettel zu ergötzen«. ¹⁴⁰ Der Leser der Geschichte Hoffmanns wird so zu einem Leser in Potenz, er liest etwas darüber, was ein Leser tut. Ob ein Leser jedoch jemand ist, der etwas *tut*, ob Lesen eine Aktivität oder aber der Raum einer Beeinflussung ist, kann allerdings in der Passage, in der Theodor das Haus beobachtet, fraglich erscheinen. Theodor wird gleichermaßen von dem Gesehenen angezogen und bezaubert, wie er andererseits auch durch die Aktivität seiner eigenen Phantasie *selbst* erst dasjenige hervorbringt, was ihn verzaubert. Unter diesem Gesichtspunkt können die verschiedenen Beobachtungen durch das Fenster des »öden Hauses« auch als – wiederum in der Terminologie Roland Barthes' – *Seme* verstanden werden: als Verweise auf ein »psychologisches« Signifikat. ¹⁴¹ Es geht demnach nicht einfach darum, ein »Rätsel« zu lösen und es dadurch in die Ordnung des Sinns zu überführen. Der Leser von *Das öde Haus* sieht die sich als Rät-

zählung, sondern als ein Teil seiner »Strukturierung«, als eine bedeutungstiftende Einheit, die sich niemals zur Vollständigkeit einer Bedeutung oder Struktur wird zusammenfügen lassen. So schreibt Barthes: »Es soll ganz bewußt nicht versucht werden, den Code und die fünf Codes untereinander zu strukturieren, damit die Multivalenz des Textes, seine partielle Umkehrbarkeit Aufnahme findet. Es geht in der Tat nicht darum, eine Struktur deutlich zu machen, sondern, so weit es geht, eine Strukturierung zu produzieren. [...] Was hier Code genannt wird, ist also keine Liste, kein Paradigma, das es, gleich wie, zu rekonstruieren gälte. Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen« (Ebd., S. 25).

- 140 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 165 (*Das öde Haus*).
- 141 Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 22. Der Unterscheidung zwischen dem »hermeneutischen Code« und den »Semen« entspricht somit der früheren Unterscheidung Barthes' zwischen »Funktionen« und »Indizien«. Vgl. Roland Barthes: Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen [1966]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1441), S. 102-143, hier: S. 111f.

sel darstellenden Phänomene aus der Perspektive der Hauptfigur Theodor und kann an keiner Stelle sicher sein, eine ›objektive‹ Realität vorgeführt zu bekommen.

Hoffmanns Akteur als ›Geisterseher‹: die Asynchronität - der ›Enthusiasmus‹

Zwar kann auch Theodor sich eine ›vernünftige‹ Erklärung für den Zustand des Hauses vorstellen, aber diese Erklärung besitzt keine Anziehung, keinen Reiz, und sie würde dem Objekt jede Attraktion nehmen. Seine Einbildungskraft zieht es vor, trotz der Möglichkeit einer »einfachen« Erklärung nach einer Erklärung zu suchen, die nicht so sehr »versteht« als vielmehr »verstrickt« genannt werden müsste.

»So dacht' ich, und doch weiß ich selbst nicht wie es kam, daß bei dem öden Hause vorüberschreitend ich jedesmal wie festgebannt stehen bleiben und mich in ganz verwunderliche Gedanken nicht sowohl vertiefen, als verstricken mußte. – Ihr wißt es ja alle, ihr wackern Kumpane meines fröhlichen Jugendlebens, ihr wißt es ja alle, wie ich mich von jeher als Geisterseher gebehndete und wie *mir* nur einer wunderbaren Welt seltsame Erscheinungen ins Leben treten wollten, die ihr mit derbem Verstande wegzuleugnen wußtet!«¹⁴²

Die bei der Suche nach dem ›Grund‹ der exzeptionellen Erscheinung entstehenden Assoziationsketten führen buchstäblich zu einem *Festbannen* des assoziierenden Subjekts: Es bleibt stehen, gerät aus dem gemeinsamen Takt und Rhythmus, während Menschen mit »*derbem Verstand*« das »*Wunderbare*« schlicht »*wegzuleugnen*« wissen und so an dem Haus vorbeigehen können. Theodor geht nicht mehr im Rhythmus der »*Masse*« und geht schließlich überhaupt nicht mehr, sondern bleibt »*wie festgebannt*« stehen, um ohne Unterlass auf das Objekt der Faszination zu *starren*. Indem Theodors Erfahrung – im Gegensatz zu dem eine kontinuierliche Erfahrung suggerierenden »*Vorüberschreiten*« der anderen Menschen – nicht ›fortschreitet‹, deutet sich zugleich ein Macht- und Kontrollverlust des betrachtenden Subjekts an: Es ist »*wie festgebannt*« und »*verstrickt*« sich »*in ganz wunderliche Gedanken*«. Der Wahnsinn, um den es hier von Anfang an geht, ist so eine *Asynchronität*, eine Störung in der Gemeinsamkeit der Zeit. Theodors Selbstbezeichnung als »*Geisterseher*« versteht sein Aus-dem-Takt-fallen mit einem kulturellen

142 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166f.

Code, indem es zugleich auf Kants *Träume eines Geistersehers* und auf Schillers fragmentarischen Roman *Der Geisterseher* anspielt.

Theodors Modus der Erfahrung ist keine »wogende« Kontinuität, sondern eine betrachtende Versenkung ins Objekt, eine Versenkung, die Hoffmann allerdings von Beginn an als pathologisch und obsessiv charakterisiert und damit deutlich von der Topik des philosophischen »Stauens« absetzt. Theodor ist von dem »seltsamen« Objekt derart »gebannt«, dass er buchstäblich nicht mehr an ihm vorübergehen kann, sondern es *fixieren* muss:

»War es möglich in der auf- und abwogenden Masse stehen zu bleiben? – In dem Augenblick fiel mir die Bank ins Auge, die für den Lustwandler in der Allee in der Richtung des öden Hauses [...] angebracht war. Schnell sprang ich in die Allee, und mich über die Lehne der Bank wegbeugend, konnt' ich nun ungestört nach dem verhängnisvollen Fenster schauen.«¹⁴³

Hoffmann beschreibt die Erfahrung der Vereinzelung – und präziser: die Singularisierung *der Erfahrung* –, die Theodor erfährt, buchstäblich als dessen Stehenbleiben und Zurückschauen. Die »Masse« wird dagegen durch ihre »auf- und abwogende« Bewegung beschrieben und dadurch mit der Bewegung des Meers assoziiert. Damit verbinden sich zwei Attribute: Zum einen das einer schlechthin unüberschaubaren Menschenmenge, zum anderen das einer starken Kraft (der Strömung), die so gewaltig ist, dass Theodor sich fragen muss, ob er ihr überhaupt widerstehen kann (»*War es möglich [...] stehenzubleiben?*«). Die Handlung der Erzählung wird dadurch vorangetrieben, dass der Erzähler Theodor, der von der Annahme einer »wunderbaren« (oder »poetischen«) Erklärung für die Erscheinung des Hauses ausgeht, beginnt, Nachforschungen anzustellen, indem er das Haus beobachtet und verschiedene Figuren (den »Grafen P.«, den Konditor, den »Hausverwalter«) über das Haus und seine Geschichte befragt. Je nach den sich ergebenden Informationen sieht sich Theodor hin- und herbewegt zwischen seinem Wunsch, dem »Geheimnis« des Hauses näher zu kommen, und der Furcht, dass es kein Geheimnis zu entdecken gibt. Als Theodor »eines Tages« wieder einmal vor dem Haus steht, bemerkt er unvermutet einen Mann neben sich. Der »Graf P.« quittiert Theodors Bericht über das Haus, indem er »ironisch« lächelnd erwidert, dass das Haus »nichts anders enthalte, als die Zuckerbäckerei des Konditors, dessen prachtvoll eingerichteter Laden dicht anstieß.«¹⁴⁴ Nach dieser »prosaischen Aufklärung«¹⁴⁵, die vorläufig alle Geheimnisse um das

143 Ebd., S. 176 (*Das öde Haus*).

144 Ebd., S. 167f.

145 Ebd., S. 168.

Haus zunichte macht, fragt sich Theodor zum ersten Mal, ob die von der Erscheinung des Hauses hervorgerufenen Phantasien ihn möglicherweise in die Nähe des Wahnsinns gebracht haben: »Dann dachte ich wieder: ›Bist du nicht ein recht wahnsinniger Tor [...], schelten deine Freunde dich nicht mit Recht einen überspannten Geisterseher?‹«¹⁴⁶

Was also bedeutet ›Wahnsinn‹ in *Das öde Haus*? ›Wahnsinn‹ tritt in Hoffmanns Erzählung in seiner allgemeinsten Form als die Benennung einer Sensibilität auf, einer Disposition für eine Erfahrung, welche die ›gewöhnlichen‹ Grenzen der Erfahrung überschreitet. Wenn aber nur bestimmte Menschen zu dieser *Belebung* ihrer Wahrnehmung befähigt sind und ihre Wahrnehmungen für die ›Allgemeinheit‹ unzugänglich bleiben, werden die ›gewöhnlichen‹ Bürger diesen Menschen unweigerlich mit Misstrauen begegnen. »Euch wird nun«, sagt der »Enthusiast« in *Das Sanctus* zum »Kapellmeister«, »alles einmal gleich zur Oper und daher kommt es denn auch, daß die vernünftigen Leute, die die Musik behandeln wie einen starken Schnaps, den man nur dann und wann in kleinen Portionen genießt zur Magenstärkung, Euch manchmal für toll halten.«¹⁴⁷ Es ist demnach möglich, in der Thematisierung des Wahnsinns in diesen Erzählungen das Modell des »Enthusiasmus« wiederzufinden.

Das öde Haus, so könnte man sagen, erzählt die Geschichte einer Phantasie, die – ganz im Sinne des ›serapiontischen Prinzips‹ – beginnt, mit *geistigen* statt mit *leiblichen Augen* zu schauen. Zugleich ist es aber auch die Geschichte eines sich steigernden Wahnsinns, denn Theodor beginnt, die ›Wirklichkeit‹ durch Produkte seiner Einbildungskraft zu ersetzen. »Meine Fantasie war im Arbeiten«,¹⁴⁸ sagt Theodor über seine Bemühungen, sich der erträumten Frau anzunähern. »Der Kranke nimmt entweder gar nichts von dem wahr, was um ihn herum vorgeht, oder er nimmt die äusseren Gegenstände falsch war, und unterscheidet sie nicht genau von den Phantomen, die seine Phantasie ausheckt«,¹⁴⁹ heißt es in Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803), jenem Buch, in dem Theodor sich »selbst wieder fand«:

»War es Absicht oder Zufall, daß einer der Freunde, welcher Arzneikunde studierte, bei einem Besuch Reils Buch über Geisteszerrüttungen zurückließ. Ich fing an zu lesen, das Werk zog mich unwiderstehlich an, aber wie ward mir, als

146 Ebd.

147 Ebd., S. 148f. (*Das Sanctus*).

148 Ebd., S. 174 (*Das öde Haus*).

149 Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode* (wie Anm. 69), S. 65.

ich in allem, was über fixen Wahnsinn gesagt wird, mich selbst wieder fand!«¹⁵⁰

Der Verdacht, wahnsinnig zu sein, wird somit nicht einfach ausgesprochen, sondern gleichzeitig vorgeführt – indem Theodor sich in »Reils Buch« *wieder findet* und damit in der Lektüre genau die Neigung zu fixen Ideen vorführt, die er an sich festzustellen meint. Ironischerweise also ist Theodors Einsicht, wahnsinnig zu sein, selbst ein Produkt dieses Wahnsinns.

Wahnsinn und Synthese: das Bild

Wenn man erkennt, dass die narrative Struktur der Erzählung nicht unabhängig ist von den Vorstellungen ihrer Hauptfigur; wenn mit anderen Worten die Erzählung so entschieden die Perspektive ihrer Figur einnimmt, dass »Phantasma« und »Realität« für den Leser ununterscheidbar werden müssen – und Freuds »Einsicht, daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann«, ¹⁵¹ folglich auch für die Erzählungen Hoffmanns gelten muss –, dann wird es möglich und nötig, durch die Beschreibung der textuellen Organisation die Art und Weise des »Wahnsinns« Theodors näher zu erkennen. Es wird zu fragen sein, *wie* Theodors Einbildungskraft die verschiedenen Vorstellungen zu einer Realität kombiniert.

»Ich kenne jemanden, dem jene Sehergabe, von der wir sprechen, ganz vorzüglich eigen scheint«, ¹⁵² sagt Hoffmanns Protagonist Franz in der »Rahmenhandlung« der Erzählung.

»»Daher kommt es, daß er oft unbekannten Menschen, die irgend etwas verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, Tagelang nachläuft, daß er über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemanden beachtet, tiefsinnig wird, daß er antipodische Dinge zusam-

150 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 181 (*Das öde Haus*).

151 Sigmund Freud: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1950, S. 187 (Brief an Wilhelm Fließ, 21. 09. 1897).

152 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 164 (*Das öde Haus*).

men stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt.‹ Lelio rief laut: ›Halt, halt, das ist ja unser Theodor [...].‹¹⁵³

Wenn die Freunde Franz und Lelio dem Erzähler von *Das öde Haus*, Theodor, eine »Sehergabe« zuschreiben, dann aufgrund seiner spezifischen Gabe zur *Assoziation*. Die derart »begabte« Person stellt »Beziehungen« – zwischen Vorstellungen (»Dingen«) ebenso wie zwischen »oft unbekannten Menschen« – her, die überraschend und unerwartbar sind. Und tatsächlich führt die Erzählung immer wieder das Vermögen Theodors vor, Dinge und Personen zu assoziieren. Die Wirkung des »öden Hauses« mitten in der Stadt wird entsprechend als Genese einer Assoziierung oder vielmehr einer ganzen Kette von Assoziationen dargestellt.

Diese Assoziationsketten werden dadurch in Gang gesetzt, dass Theodor versucht, durch einzelne Beobachtungen vor dem Haus ein vollständiges *Bild* von der rätselhaften Bewohnerin zu erhalten. Theodor begibt sich zum Konditor, um dort weitere Indizien eines Geheimnisses zu erfahren. Die Aussagen des Konditors dienen sämtlich als Indizien zur Lösung eines Rätsels: In dem »öden Gebäude« soll es der »*allgemeinen Sage*« zufolge »häßlich spuken«;¹⁵⁴ der Konditor habe von dort »oft seltsame Klagelaute«¹⁵⁵ gehört und auch einen »sonderbaren Gesang«, der mit der Stimme eines »alten Weibes« fremdländische Töne (»Mir war so, als würden französische Worte gesungen«¹⁵⁶) angestimmt habe. Geheimnisumwittert wirkt zudem die »sonderbare Gestalt«¹⁵⁷ des Hausverwalters, der den Laden des Konditors in dem Augenblick betritt, in dem der Konditor von seinen Beobachtungen berichtet.

Der gesamte Raum der Erzählung ist durchwoben von Gerüchten, die kaum ein stimmiges Bild von den Vorgängen in dem Haus ergeben. In den Vordergrund gerät so der Akt des Erzählens, dessen Objekt – das Erzählte – in dem Nebel desjenigen verschwindet, über das kein sicheres Wissen verfügbar ist. Es gibt nicht nur die Instanz des fiktiven Erzählers Theodor und nicht nur das, was er von dem wiedergibt, was andere Figuren berichten. »Mein Bruder«, sagt etwa der Konditor über den eigenartigen Hausverwalter, »ging ihm einmal zu Leibe wegen des wunderlichen Getöns zur Nachtzeit, da sprach er aber sehr gelassen: ›Ja! – die Leute sagen alle, es spuke im Haus, glauben Sie es aber nicht, es tut nicht

153 Ebd.

154 Ebd., S. 170.

155 Ebd.

156 Ebd., S. 171.

157 Ebd.

wahr sein.«¹⁵⁸ Die Sprache des *Gerüchts* stellt sich zwischen die Hauptfigur und den Ort des Geheimnisses. Das Gerücht scheint ohne Ursprung zu sein, ohne die Möglichkeit, seine Herkunft aufzufinden; es ist voller Irritationen, Widersprüche, neuer Rätsel.¹⁵⁹

Theodors Ziel ist es, aus diesen disparaten Sprachfetzen ein kohärentes Bild von den Vorgängen im Haus und den dort handelnden Figuren zu formen; insofern ist er ebenso ein Schreibender wie ein Lesender (wie jeder Lesende). Nachdem er den Laden des Konditors verlassen hat, beginnt seine Phantasie, die gesammelten Daten zu verbinden, um eine Vorstellung (ein *Bild*) des verborgenen Zusammenhangs zu erstellen. Theodor verwandelt die sprachlichen Aussagen in den Zusammenhang einer bildlichen Vision: Auf der Ebene des Phantasmatischen verschwindet das Zeichen zugunsten eines Sinns. Dieser ist ein Phantasma in genau dem Sinn, wie Aristoteles das *phantasma* in seiner Untersuchung *De memoria et reminiscentia* definiert: als das »Vorstellungsbild«¹⁶⁰ eines vergangenen Sinneseindrucks, der so lebhaft und kräftig wirken kann, dass er mit einem *gegenwärtigen* sinnlichen Eindruck verwechselt werden kann.¹⁶¹ Bei Hoffmann entwickelt das Phantasma schließlich eine Macht, die das Konzept des Phantasmas im psychoanalytischen Diskurs antizipiert: Es wird zur stetigen Einwirkung einer nicht-gegenwärtigen, phantastischen *Kraft* der Einbildung in die Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Da die Anwesenheit des Sinns sich mit der Vorstellung erotischer Erfüllung verbindet, handelt es sich bei dem Phantasma notwendig um das Bild einer attraktiven (buchstäblich: anziehenden) *Frau*.¹⁶² Der Motor

158 Ebd., S. 173.

159 Vgl. zur Logik des Gerüchts Avital Ronell: Street-Talk. In: dies.: *Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1994, S. 83-103, hier: S. 95.

160 So die Übersetzung von Eugen Dönt. Vgl. Aristoteles: Über Gedächtnis und Erinnerung. In: ders.: *Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia)*. Übers. und hrsg. von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam 1997, S. 87-100, hier: S. 91 (450b).

161 Vgl. Renate Lachmann: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1578), S. 49f.

162 Die Bedeutung des Bildes der Geliebten für die Handlungsstruktur der Hoffmannschen Erzählungen hat Peter von Matt herausgestellt (vgl. Matt: *Die Augen der Automaten* [wie Anm. 65], bes. S. 38-75). Von Matt beharrt darauf, die Grundstruktur der Hoffmannschen Texte mit einer »Theorie von der Genese des Kunstwerks« und also einer Theorie der Inspiration (vgl. ebd., S. 1-37) zu identifizieren. Man kann jedoch skeptisch sein gegenüber von Matts These, im Zentrum der Struktur der Hoffmannschen Narration stehe eine grundsätzlich gelingende Selbsterkenntnis des

und Antrieb der Einbildungskraft ist hier das *Begehren*, die erotische Attraktion.¹⁶³

»Mußte ich denn nicht die Erzählung von dem seltsamen, schauerlichen Gesange mit dem Erscheinen des schönen Arms am Fenster in Verbindung setzen? Der Arm saß nicht, konnte nicht sitzen an dem Leibe eines alten verschrumpften Weibes, der Gesang nach des Konditors Beschreibung nicht aus der Kehle des jungen blühenden Mädchens kommen. Doch für das Merkzeichen des Arms entschieden, konnt' ich leicht mich selbst überreden, daß vielleicht nur eine akustische Täuschung die Stimme alt und gellend klingen lassen, und daß eben so vielleicht nur des, vom Graulichen befangenen, Konditors trüglisches Ohr die Töne so vernommen.«¹⁶⁴

Das »Aufgehen« eines »Bildes« geschieht durch eine ganze Reihe von Assoziationen, die sich als metonymische Verschiebungen – die Zusammenstellung »*antipodischer Dinge*« – beschreiben lassen. Der Arm wird zum »*Merkzeichen*«, das auf ein »*junges blühendes Mädchen*« verweist, woraus Theodor konsequent folgert, dass der Konditor die Stimme einer

Hauptprotagonisten (Ebd., S. 62), die nur als Devianz die Möglichkeit des »Scheiterns« in einem »falschen Künstlertum« (Ebd., S. 69) kenne. Diese beiden Punkte sind, wie sich zeigt, keineswegs unabhängig voneinander. Erst von Matts Entscheidung, die hoffmannschen Erzählungen als die Entwicklung einer »Imaginationslehre« zu lesen, erlaubt es, in den Texten zwischen ›richtigem‹ und ›falschem Künstlertum‹ zu unterscheiden. Diese Möglichkeit verliert sich jedoch dann, wenn man – wie es in Kap. III. 2. versucht wurde – die transzendentalphilosophische Bedeutung der hoffmannschen Rede von der Einbildungskraft herausarbeitet und daraus ableitet, dass Hoffmanns Texte Einbildungskraft immer im Zusammenhang mit dem Problemfeld Phantasma – Identifikation – Ich-Genese – Intersubjektivität thematisieren und die »Künstler«-Thematik hier nur insofern von gesteigertem Interesse ist, als die Künstlerfiguren durch eine besonders ›starke‹ Einbildungskraft charakterisiert sind. Es geht, mit anderen Worten, in Hoffmanns Texten nicht um die Entwicklung einer Kunsttheorie und nicht um die Unterscheidung zwischen ›echten‹ und ›falschen‹ Künstlern, sondern um den allgemeinen Zusammenhang zwischen der Sphäre des »Phantastischen« und der des »Ich«.

163 Vgl. zur Verknüpfung der Einbildungskraft mit dem erotischen Begehren David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996 (Poetik und Hermeneutik. 16), S. 600-639, hier: S. 602f.

164 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 171f. (*Das öde Haus*).

alten Frau nur durch eine akustische Täuschung vernommen haben konnte. In einem weiteren Schritt beginnt Hoffmanns Protagonist, ein Bild zu phantasieren, das aus *zwei* Personen besteht. Durch die metonymische Zuordnung der disparaten Vorstellungen zu zwei Figuren ergibt sich die Szene eines Dramas. Statt der unzusammenhängenden *Worte* erhält Hoffmanns Hauptfigur die Deutlichkeit und Evidenz, die das 18. Jahrhundert nur dem sichtbaren *Bild* zubilligt.

»Nun dacht' ich an den Rauch, den seltsamen Geruch, an die wunderlich geformte Krystallflasche, die ich sah, und bald stand das Bild eines herrlichen, aber in verderblichen Zauberdingen befangenen Geschöpfs mir lebendig vor Augen. Der Alte wurde mir zum fatalen Hexenmeister, zum verdammten Zauberkerl, der vielleicht ganz unabhängig von der Gräflich S-schen Familie geworden, nun auf seine eigne Hand in dem verödeten Hause Unheilbringendes Wesen trieb.«¹⁶⁵

Indem er einerseits ein »herrliches, aber in verderblichen Zauberdingen befangenes Geschöpf«, andererseits einen »fatalen Hexenmeister« phantasiert, kann er zugleich sich *selbst* die Rolle zuschreiben, die junge Frau aus den Fängen der alten retten zu müssen.

Die temporale Struktur des Bildes: der Traum

Im Mittelpunkt der Obsession Theodors steht ein *Bild*: »das Bild eines herrlichen, aber in verderblichen Zauberdingen befangenen Geschöpfs«. Der Begriff des *Bildes* – wenn man denn von einem Begriff reden mag – ist mehrdeutig. Ein »Bild« kann hier sowohl ein Phänomen sein, eine wunderliche Einzelheit, wie auch Überblick auf den Zusammenhang der Dinge untereinander.

Wenn Theodor das »Bild« jener buchstäblich bezaubernden jungen Frau vor Augen steht, handelt es sich dabei einerseits um ein *Detail*, eine Einzelheit, die er im Fenster des Hauses sieht und die ihre Gestalt freilich bereits seiner Phantasie verdankt. Andererseits handelt es sich dabei um das von ihm ersehnte Bild, das alle Rätsel in einem zentralen Sinn auflöst: der jungen, schönen Frau, die im Haus gefangengehalten wird und die auf den Retter (Theodor) wartet. Theodors Phantasie bringt einen *Roman* hervor: ein Geschichte, die ihn selbst als Helden einer Befreiung sieht. Hoffmanns Text formuliert eine Poetik der Lektüre, derzufolge das Lesen eines Textes in die Ganzheit eines »geschauten« Bildes überführt

165 Ebd., S. 172.

werden soll, und ironisiert diese Poetik zugleich, indem er mit Theodor die Verirrungen und den Wahn eines paradigmatischen Lesers vorführt.

Im Prozess der Einbildungen und Phantasmen ist das »Bild« damit an zwei Stellen wirksam. Zum einen ist es das Ergebnis einer Synthese, die verschiedene Einzelvorstellung zu einer *Ganzheit* – der Ganzheit eines temporären Verlaufs oder derjenige einer imaginierten Person – verbindet, zum anderen ist es auch eine einzelne Vorstellung, die als Partikel der ›Realität‹ (und nicht als Ergebnis einer Syntheseleistung) aufgenommen wird. Hoffmanns Protagonist Theodor ist so jederzeit potentiell *zugleich* der Produzent und das Opfer seiner eigenen Phantasmen. Durch die Einwirkung des phantasmatischen »Bildes« verfällt Theodor dem Wahnsinn, aber die Notwendigkeit dieses Bildes entspringt der Struktur von Erfahrung überhaupt. Wenn es die produktive Einbildungskraft ist, welche die Kontinuität der Erfahrung herstellt – indem sie ein inneres Bild »plötzlich [...] mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft« verknüpft, dann ermöglicht sie zugleich einen wahnhaften Riss in der Zeit durch »fixe Ideen« und das ›Herausfallen‹ des einzelnen aus der kollektiven Zeit.

Nicht nur für Serapion, sondern für alle Protagonisten der Erzählungen Hoffmanns gilt, dass ihre Zeit immer ein Produkt ihrer Einbildungskraft ist und insofern jederzeit eine Zeit des Traums, der Träumerei, des Phantasmas und letztlich des Wahnsinns werden kann. Eine Verbindung des Wahnsinns mit der durch die Einbildungskraft ›gebildeten‹ Zeit deutet Kant im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* an, wenn er über die Möglichkeit des »gestörten *Erinnerungsvermögens*« spricht. »Denn dieses«, schreibt Kant hier, »täuscht den Elenden, der damit angefochten ist, durch eine chimärische Vorstellung wer weiß was vor eines vormaligen Zustandes, der wirklich niemals gewesen ist.«¹⁶⁶ Wenn aber jede Erinnerung als eine Reproduktion durch die Einbildungskraft nicht nur ein eingezeichnetes Bild (ein *Phantasma*) darstellt, sondern notwendig potentiell auch ›phantastisch‹ ist (und also einen Zustand vorstellt, »der wirklich niemals gewesen ist«), dann muss *jeder* Akt der Assoziation *a priori* die Möglichkeit mit sich führen, irregulär, irreführend, verfälschend und wahnsinnig zu sein.¹⁶⁷

Dadurch, dass sich eine assoziierte Vorstellung einer ›aktuellen‹ Vorstellung ›beigesellt‹, wird die kontinuierlich verlaufende Zeit durch diskontinuierliche Elemente – Erinnerungen, Vorahnungen, Phantasmen und Wiederholungen aller Art – gestört. In dieser Störung der Zeit treffen sich bei Hoffmann Narratologie und Wahnsinn. Immer wieder sucht ein

166 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 897 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 26).

167 Vgl. Kapitel I. 5.

»Bild« die Protagonisten heim und verwandelt ihre Gegenwart in eine Ahnung des Kommenden oder in ein Phantom des Vergangenen.

Die Erscheinung eines Bildes, und damit die temporale Struktur von *Das öde Haus* und anderen Erzählungen Hoffmanns, folgt so nicht der Chronologie einer kausalen Ordnung – und sei es die kausale Ordnung einer Narration: erst A, dann folgt B –, sondern der Logik des *Traums*. In diesem Sinne notiert Gotthilf Heinrich Schubert in der von Hoffmann intensiv studierten *Symbolik des Traums* (1814), »jene Abkürzungen- und Hieroglyphensprache« des Traums sei nicht nur »unendlich viel ausdrucksvoller« als »unsre gewöhnliche Wortsprache«, sondern auch »der Ausgedehntheit in die Zeit viel minder unterworfen«.¹⁶⁸ Der Traum, so Schubert, macht das Nacheinander der Zeit zu einer Gleichzeitigkeit des Raumes. Während im »realen« Erleben Dinge durch die Ordnung der Anschauungsform Zeit zur sukzessiven Ordnung eines Nacheinander gezwungen werden, kann der Traum die Wirkung vor der Ursache zeigen oder beide zugleich. Indem er das Nacheinander des zeitlichen Verlaufs in die Gleichzeitigkeit eines Bildes bringt, stellt er assoziative Bezüge und Verbindungen her, die sonst keine Sichtbarkeit gewinnen könnten. Sobald sie nur die Sprache des Traums spricht, gelingt es der Seele Schubert zufolge, »Combinationen in derselben zu machen, auf die wir im Wachen freilich nicht kämen; sie knüpft das Morgen geschickt ans Gestern, das Schicksal ganzer Jahre an die Vergangenheit an«.¹⁶⁹

Die temporale Sukzession wird in der Geschichte folglich vor allem durch repetetive und unterbrechende Momente gestört. Charakteristisch ist etwa der Satz, mit dem Theodor seine erste Begegnung mit dem »öden Haus« schildert: »*Schon oft* war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages *plötzlich* ein Haus ins Auge fiel«.¹⁷⁰ Die Einschreibungen des »*plötzlich* sah ich...« strukturieren den Texten und markieren den Einbruch eines Phantasmas in die »gewöhnliche« Welt (»*Plötzlich* bemer-

168 Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. Heidelberg: Lambert Schneider 1968, S. 2. Siehe auch Ritter: *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* (wie Anm. 121), S. 204: »Das Merkwürdigste im tierischen Magnetismus ist die Anschauung der Zeit. Folge ist hier Nebeneinander. Im Erwachen wird das Nebeneinander wieder Folge.« Vgl. Helmut Pfotenhauer: *Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantastik in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 48-69, hier: S. 61f.

169 Schubert: *Die Symbolik des Traumes* (wie Anm. 168), S. 3.

170 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166 (*Das öde Haus*).

ke ich«¹⁷¹; »Jenes Grausen, das mich *plötzlich* ergriffen«¹⁷²; »wie *plötzlich* durch äußere Berührung geweckt«¹⁷³; »Ja selbst während der Arbeit [...] durchfuhr mich *oft plötzlich*, ohne weitem Anlaß, jener Gedanke, wie ein *elektrischer Blitz*«¹⁷⁴; »war es *oft*, als durchführen *plötzlich* mein Inneres spitzzige glühende Dolche«¹⁷⁵).

Nachdem die Störung damit eingetreten ist und das »Bild« des beehrten Mädchens in Theodors Gemüt einmal eine »Heimat« gefunden hat, wird es jederzeit möglich, dass die Kontinuität der ›sozialen‹ Zeit (der »Masse«) unterbrochen wird durch den immer wieder wiederholten Einbruch einer *anderen* Zeit. Dies zeigt die Kombination des unterbrechenden *plötzlich* mit dem iterativen *oft* zur paradoxen Formel »oft *plötzlich*«. Der Einbruch des phantasmatischen Bildes in die Kontinuität des inneren Sinns, »dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreihe«,¹⁷⁶ geschieht *immer wieder*, aber nie so kontinuierlich, dass es seine Plötzlichkeit verlieren würde, sondern stets unvorhersagbar und unberechenbar. Die traumartige Temporalität des Bildes – und mit ihm die der Erzählung *Das öde Haus* – lässt sich als »oft *plötzlich*« benennen.

Hoffmanns Erzählungen, wenngleich sie niemals das Vorhandensein von etwas vorführen oder präsentieren können, das außerhalb der Zeit stünde, widersprechen so der »apodiktischen Gewißheit«, mit der Kant in der *Transzendentalen Ästhetik* feststellt, die Zeit habe »nur Eine Dimension: verschiedene Zeiten sind nicht zugleich, sondern nach einander (so wie verschiedene Räume nicht nach einander, sondern zugleich sind).«¹⁷⁷ In den Erzählungen Hoffmanns vollzieht sich entgegen dieser Gewissheit ein *Bruch* und *Riss* in der vorgeblich sicheren Kontinuität der *einen* Zeit. Kein Moment einer Erzählung könnte je außerhalb der (narrativen) Zeit sein; aber durch Gleichzeitigkeiten, Wiederholungen, Umkehrungen und Brüche ergibt sich die Suggestion einer *anderen*, ›verrückten‹ Zeit, die neben und vor der ›einen‹, kontinuierlichen Zeit existiert.¹⁷⁸ Dieser Ein-

171 Ebd., S. 167.

172 Ebd., S. 178.

173 Ebd., S. 180.

174 Ebd.

175 Ebd., S. 183.

176 Ebd., S. 184.

177 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 79 (KrV, B 47, A 31).

178 Es lässt sich allerdings die These vertreten, dass sich im Prozess der Zeitbestimmung und also der Konstitution der Zeit, wie er in der *Kritik der Urteilskraft* beschrieben wird, ein Riss in der Struktur der Vorstellung zeigt. Da das Vorstellungsvermögen Kant zufolge die Einheit der Vorstellung allein durch die Konstitution eines Zugleichseins herstellen kann,

bruch und Riss einer ›anderen‹ Zeit in die kontinuierliche Zeit verbindet sich in Hoffmanns Erzählungen immer wieder mit der Herstellung des Bildes, der Synthese im »Gemüt« der Akteure. Der Riss, mit dem die Synthese in die Kontinuität der Erfahrung einbricht, ist zugleich ein Emblem dafür, dass das synthetisierende ›Ich‹ über den Prozess der Synthese keinerlei Kontrolle ausüben kann. Im Gegenteil ist es dem ›Riss‹ vollständig ausgeliefert, insofern es seine Einheit und Ganzheit zuallererst diesem prärationalen und disruptiven Akt verdankt.

»Ein dämonisches Spiel«: das Verhältnis der Figuren

Es bleibt die Frage, in welchem Verhältnis das synthetische »Bild« zu dem synthetisierenden Ich steht. Ist die »junge Frau« im Bild das Geschöpf der narzisstischen Phantasie Theodors oder das Element einer Verzauberung durch eine andere Figur? (Diese Ambivalenz entspricht erneut der Spannung zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Mesmerismus‹.) Immer wieder geschieht ein »plötzlicher« Einbruch des Unerwarteten, und Theodor beginnt sich zu fragen, ob ein mesmeristischer Eingriff gegen ihn vorliegt. Ein »Bekannter« Theodors spricht den Verdacht aus:

»Wie wenn dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreihe, die uns gleich mit besonderer Kraft zu ergreifen pflegen, eben durch ein fremdes psychisches Prinzip veranlaßt würde? Wie wenn es dem fremden Geiste unter gewissen Umständen möglich wäre, den magnetischen Rapport auch ohne Vorbereitung so herbei zu führen, daß wir uns willenlos ihm fügen müßten?«¹⁷⁹

Das *eigentliche* Rätsel der Geschichte liegt keineswegs im »öden Haus«, sondern in der Beziehung zwischen Theodor und den Bewohnern des Hauses, besonders zu der »jungen Frau«, die er im Fenster sieht. Ist seine augenblickliche Faszination für das Bild der jungen Frau, die Vision, die

ist es dazu gezwungen, sich in einen Regress der Vorstellung zu begeben und sich durch die Quantität der zu synthetisierenden Vorstellungen selbst »Gewalt« anzutun (Ebd., Bd. 5, S. 346 [KdU § 27, B 100]). Im Prozess der Zeitkonstitution ergibt sich damit ein konstitutiver Riss in der Zeit und im Vorstellungsvermögen selbst. Vgl. Werner Hamacher: *Ex tempore. Zeit als Vorstellung bei Kant*. In: *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*. Hrsg. von Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll. [o.O.:] Theater der Zeit 2006 (Recherchen. 36), S. 68-94, hier: S. 82-84.

179 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 184 (*Das öde Haus*).

ihn verzaubert, bloß Theodors Einbildung, oder handelt es sich um einen magnetischen Eingriff in seine Psyche durch eine »fremde« Figur? In Hoffmanns Erzählung stehen beide Erklärungen nebeneinander; es bleibt letztendlich dem Leser überlassen, sich für eine Lösung zu entscheiden.

Hoffmanns Protagonist Theodor spricht am Ende der Erzählung aus, dass die Beziehungen zwischen ihm und den anderen Figuren das eigentliche Rätsel der Geschichte ausmachen. Es handele sich, so Theodor, um »geheime Verhältnisse« und »mystische Wechselwirkungen«:

»Eben so, wie der Arzt glaubte, für mich nichts hinzufügen zu dürfen, eben so halte ich es für ganz unnütz, mich nun noch darüber etwa zu verbreiten, in welchem geheimen Verhältnis Angelika, Edmonde, ich und der alte Kammerdiener standen, und wie mystische Wechselwirkungen ein dämonisches Spiel trieben.«¹⁸⁰

Von hier aus gesehen erscheint die gesamte Geschichte als eine Verflechtung wechselseitiger Beeinflussungen und Manipulationen. Wie Neil Hertz schreibt, ist »das Zusammenhandeln jedes beliebigen Figurenpaares« bei Hoffmann »nicht so sehr als ein Ausdruck sinnvoller Zeichen [...] dargestellt [...], sondern vielmehr als *ein stets Hin- und Herfließen starker Energien*«. ¹⁸¹ Dass Theodor das weitere Fragen nach der Art dieser Relationen für »unnütz« erachtet, ändert nichts daran, dass in ihnen der Schlüssel zur Erzählung liegt.

In seinem Aufsatz über »Das Unheimliche« behandelt Freud auch die energetischen Beziehungen zwischen den Akteuren Hoffmanns. Er behandelt diese Phänomene – »das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen«, oder »die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge

180 Ebd., S. 198.

181 Neil Hertz: Freud und der Sandmann [1979]. In: ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Übers. von Isabella König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (edition suhrkamp. 1939), S. 127-156, hier: S. 142 (Hervorhebung von mir, O. K.). Natürlich ist dieses »Hin- und Herfließen starker Energien« auch *innerhalb* eines Charakters wirksam: Als Verinnerlichung des anderen. In der Aufmerksamkeit auf diese Energien und Kräfte liegt auch die Affinität zwischen den Texten Hoffmanns und Freuds. »Was früher ein einziger Geist war«, schreibt Davidson über Freud, »wird in ein Schlachtfeld verwandelt, auf dem gegnerische Kräfte miteinander wettstreiten, einander betrügen, Informationen zurückhalten und Strategien entwerfen« (Donald Davidson: Paradoxien der Irrationalität [1982]. In: ders.: Probleme der Rationalität. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 285-315, hier: S. 289).

von einer dieser Person auf die andere«¹⁸² – als Varianten des Doppelgängermotivs, und, auf der Ebene der psychologischen Systematik, als Ich-Störungen. Als solche betrachtet, können diese Phänomene als »Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung«¹⁸³ beschrieben werden.

Spiegel und Phantasma

Die Struktur der Ich-Verdopplung und Ich-Verkennung wird in Hoffmanns Erzählung in aller Deutlichkeit thematisiert, und zwar durch die wiederholte Aufnahme des *Spiegelmotivs*. Ist es in der ersten Szene noch ein Operngucker, der Theodors Blick auf die »junge Frau« vermittelt, so ist es ab der zweiten ausführlicheren Szene vor dem Haus ein Spiegel.

Davon überzeugt, dass das Haus ein Geheimnis birgt, geht Theodor immer wieder die Straße entlang und starrt auf das verödete Gebäude. Wenig erstaunlich ist nun, dass er im Fenster des »öden Hauses« nichts anderes erkennen kann als das Bild aus seiner »Vision«.

»Der Diamant funkelt mir entgegen. [...] Ja! Sie war es, das anmutige, holdselige Mädchen, Zug für Zug! – Nur schien ihr Blick ungewiß. – Nicht nach mir, wie es vorhin schien, blickte sie, vielmehr hatten die Augen etwas todstarres, und die Täuschung eines lebhaft gemalten Bildes wäre möglich gewesen, hätten sich nicht Arm und Hand zuweilen bewegt.«¹⁸⁴

Um nicht zu sehr aufzufallen, setzt sich Theodor auf eine Bank vor dem Haus und kann, »über die Lehne der Bank hinwegbeugend, [...] ungestört nach dem verhängnisvollen Fenster schauen.«¹⁸⁵ Unvermutet wird ihm der Kauf eines Spiegels angeboten, und dieses optische Instrument wird seine Obsession noch deutlich steigern:

»Ganz versunken in den Anblick des verwunderlichen Wesens am Fenster, das mein Innerstes so seltsam aufregte, hatte ich nicht die quäkende Stimme des italienischen Tabuletkrämers gehört [...]. [...] Mit den Worten ›Auch hier hab' ich noch schöne Sachen!‹ zog er den untern Schub seines Kastens heraus und hielt mir einen kleinen runden Taschenspiegel [...] seitwärts vor. – Ich erblickte das

182 Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919]. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. 1-18. Frankfurt am Main: S. Fischer 1940-1968, Bd. 12, S. 227-268, hier: S. 246.

183 Ebd.

184 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 176 (*Das öde Haus*).

185 Ebd.

öde Haus hinter mir, das Fenster und in den schärfsten deutlichsten Zügen die holde Engelsgestalt meiner Vision. – [...] Doch, indem ich nun länger und länger das Gesicht im Fenster anblickte, wurd' ich von einem seltsamen, unbeschreiblichen Gefühl, das ich beinahe waches Träumen nennen möchte, befangen. Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht nicht sowohl mein ganzes Regen und Bewegungen als vielmehr nur meinen Blick, den ich nun niemals mehr würde abwenden können von dem Spiegel.«¹⁸⁶

Die Szene beschreibt den Umsturz von einer eingangs beschriebenen Aktivität – des Sehens – zur vollständigen Passivität des Gebanntseins und des Gesehen-werdens.¹⁸⁷ Machtlos ist Hoffmanns Protagonist einer *Starrsucht* im buchstäblichen Sinn verfallen, die ihn dazu zwingt, seine Augen auf das Fenster gerichtet zu halten. In diesem Vorgang der Verzauberung verändern sich die Zuschreibungen von ›tot‹ und ›lebendig‹: Während anfangs noch die Augen des »anmutigen, holdseligen Mädchens [...] *etwas todstarres*« hatten, ist es im weiteren Verlauf der Szene der »Blick« Theodors, welcher »durch eine Art Starrsucht« gelähmt wird.

Es bleibt freilich die von Theodor angedeutete Unsicherheit, ob sich diese neuerliche Vision der begehrten Frau nicht bloß der »Täuschung eines lebhaft gemalten Bildes« verdankt. Ein neben Theodor auf der Bank sitzender Mann zeigt sich jedenfalls wenig überrascht, dass der junge Mann im Fenster eine lebende Frau zu erblicken vermeint: »Nun das ist doch eine wunderliche Täuschung [...]. Ei, ei, mein Herr, wohl habe ich mit unbewaffnetem Auge das hübsche Gesicht dort im Fenster gesehen, aber es war ja ein, wie es mir schien, recht gut und lebendig in Öl gemaltes Portrait.«¹⁸⁸

Theodors ›wilde‹ Einbildungskraft, so suggeriert der Text, lässt ihn das einmal phantasierte Bild nicht nur immer wieder erblicken, sondern führt auch zu dessen halluzinativer Belebung. Theodor schließt sich dieser Deutung an und kommt »zu der Überzeugung, daß der Alte Recht hatte, und daß nur in mir selbst das tolle Gaukelspiel aufgegangen«.¹⁸⁹

Trotz dieser Einsicht ist die Macht und die Faszination des öden Hauses im weiteren Fortgang der Handlung nicht nur ungebrochen, sondern im Gegenteil gesteigert. Theodor wird nunmehr auch dann von dem Bild der jungen Frau überfallen, wenn er nicht räumlich in der Nähe des Hauses ist. Der Gedanke an sie sucht ihn heim wie die »unkennbaren Ne-

186 Ebd., S. 177.

187 Vgl. Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt (wie Anm. 134), S. 70.

188 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 179 (*Das öde Haus*).

189 Ebd.

bel« das »Gemüt« des Künstlers in *Doge und Dogaresse*. Das Medium dieser Heimsuchung ist dabei wiederum der Spiegel:

»Den kleinen Taschenspiegel, der mir so täuschend das anmutige Bildnis reflektiert, hatte ich zum prosaischen Hausbedarf bestimmt. Ich pflegte mir vor demselben meine Halsbinde fest zu knüpfen. So geschah es, daß er mir, als ich einst dies wichtige Geschäft abtun wollte, blind schien, und ich ihn nach bekannter Methode anhauchte, um ihn dann hell zu polieren. – Alle meine Pulse stockten, mein Innerstes bebte vor wonnigem Grauen! – ja so muß ich das Gefühl nennen, das mich übermannte, als ich, sowie mein Hauch den Spiegel überlief, im bläulichen Nebel das holde Antlitz sah, das mich mit jenem wehmütigen, das Herz durchbohrenden Blick anschaute!«¹⁹⁰

Die geliebte Frau, so suggeriert die Passage, kann jederzeit das Geschöpf von Theodors Phantasie sein. Wie in einer Parodie auf den göttlichen Schöpfungsakt ist es der *Hauch* seines Geistes, der das Spiegelbild zum Leben erweckt, so dass es beginnt, seinen Schöpfer »mit jenem wehmütigen [...] Blick« anzuschauen. Wenn Theodor meint, vom anderen *angeschaut* zu werden, tatsächlich aber nur die Reflexion seines eigenen Blickes wahrnimmt, dann ist der andere möglicherweise nichts anderes als eine Projektion, eine täuschende Spiegelung, ein Phantasma.

Jener wehmütige, das Herz durchbohrende Blick der geliebten Frau ist möglicherweise die in das Bild projizierte Wehmut Theodors, genährt von dem Wissen, nicht das Objekt, sondern nur ein Phantasma anzuschauen. »Der Spiegel«, kommentiert Max Milner, »unterstreicht in erschreckender Weise den narzißtischen Aspekt einer Liebe, welche den Mangel, der jedem Begehren des Anderen anhaftet, nicht zu ertragen vermag und die reale Welt auslöscht, um die Allmacht eines in übertriebener Weise Erfüllung gewährenden Imaginären an deren Stelle zu setzen.«¹⁹¹

Diese Analyse bleibt unbefriedigend, weil sie zu entschieden die rationalistische Perspektive jenes nüchternen »Mannes« einnimmt, der neben Theodor auf der Bank sitzt und sich über dessen Phantastereien wundert. In der Beziehung zwischen Theodor und dem Bild im Spiegel nichts weiter sehen zu wollen als die Darstellung eines narzisstischen Phantasmas, hieße, um es mit Freud zu formulieren, hinter den Wahnbildern »in rationalistischer Überlegenheit den nüchternen Sachverhalt erkennen«¹⁹² zu wollen.

190 Ebd., S. 180.

191 Milner: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus* (wie Anm. 134), S. 215.

192 Freud: *Das Unheimliche* (wie Anm. 182), S. 242.

Die rationalistische Erklärung, die Vision der jungen Frau als das Phantasma eines ›allmächtigen‹ Subjekts zu verstehen, setzt eine Identität und Macht des Ich voraus, die in Hoffmanns Geschichte an keiner Stelle behauptet wird. Das Ich wird in der Erzählung nicht als das Zentrum einer phantasierten Struktur gesetzt, sondern erweist sich vielmehr *selbst* als das Ergebnis eines Phantasmas. Insofern Theodors Blick in den Spiegel nicht das eigene Selbst sichtbar werden lässt, sondern ein anderes, gehorcht er der Logik der sich verfehlenden Selbstreflexion, die Schlegel als Struktur der Ironie beschrieben hat. Der Blick in den Spiegel reflektiert nicht das eigene Selbst, sondern zeigt nur ein (fremdes) Objekt. Das reflektierte Gesicht tritt als das Gesicht des *anderen* hervor. Hoffmann führt, mit anderen Worten, in der Geschichte des »öden Hauses« die Vorgängigkeit des Bildes vor dem bildenden Ich und die Vorgängigkeit des Prozesses der Reflexion vor dem reflektierenden Ich vor. Insofern das reflektierende Ich seine eigene Identität erst dem Ergebnis eines reflexiven Aktes verdankt, den es weder antizipieren noch beherrschen kann, bleibt diese Identität unverständlich und fragil.

Indem er feststellt, dass das begehrte Mädchen sein eigenes Spiegelbild *ist*, erkennt Theodor, dass sein eigenes Ich phantasmatischer Natur ist. Das Ich ist eine phantastische Vorstellung eines Ich. Es entspringt damit, wie das »Bild« des begehrten Mädchens, einer projizierten Versetzung, das von einer Zeit in die andere springt. Diese Erkenntnis ist im Freudschen Sinne ›unheimlich‹, insofern sie eine Grenze zwischen dem Ich und dem ›anderen‹ *innerhalb* der Grenzen des Ich markiert. Das eigene Ich wird alteriert, entfremdet.

Die junge Frau *ist* somit Theodor – sie ist ein Objekt seiner Phantasie; ihr »Bild« existiert als sein Phantasma. Das Bild, von dem sich Theodor die Erfahrung von Ganzheit, Zusammenhang und Sinn verspricht, ist demnach eine Projektion des eigenen Ich. Eine solche ist sie im doppelten Sinne des Genitivs, denn sie *entstammt* nicht nur dem Ich Theodors, sondern sie *wirkt* zugleich, durch einen Akt der Identifikation, auf dieses *zurück*. Dadurch, dass er ein Bild der begehrten Frau phantasiert, findet Theodor zugleich seine *eigene* Identität als derjenige, der begehrt; als derjenige, der die gefangene Frau aus dem Haus rettet etc. Die Phantasie entwickelt ein *Drama*, in dem sie dem Ich und der begehrten Frau ihre Rollen und damit ihre Identität zuweist.

Der Spiegel ist damit in Hoffmanns Erzählung das Medium einer narzisstischen Ich-Fiktion und Ich-Phantasmierung – und *zugleich* das Medium des Zerbrechens und der Dekonstitution dieses Ich, indem es das Ich als anderes vorführt. Das zeigt sich deutlich in dem Moment, in dem Theodor dem phantasierten Mädchen zum ersten Mal ›real‹ begegnet. »Wissen Sie wohl, daß sich die Geheimnisse unseres öden Hauses

zu enthüllen anfangen?«¹⁹³ wird er von dem Grafen P. auf einer Art Ball (»in zahlreicher Gesellschaft«¹⁹⁴) angesprochen. Und tatsächlich wird Theodor wenige Augenblicke später der Frau aus seiner Vision beggenn – und in ihr sein Spiegelbild wiedererkennen:

»Ganz vertieft in Gedanken an die Geheimnisse, die mir der Graf entwickeln wollte, hatte ich einer jungen Dame den Arm geboten und war mechanisch der in steifem Zeremoniell sehr langsam daherschreitenden Reihe gefolgt. Ich führe meine Dame zu dem offenen Platz, der sich uns darbietet, schaue sie nun erst recht an und – erblicke mein Spiegelbild in den getreuten Zügen, so daß gar keine Täuschung möglich ist.«¹⁹⁵

»*Ich erblicke mein Spiegelbild*«: Die Sentenz ist doppelt lesbar; sie beinhaltet eine *Äquivokation*.¹⁹⁶ Sie bedeutet einerseits (elliptisch), »ich erblicke das Bild der Frau, das ich in meinem Spiegel gesehen habe, die Frau aus meinen Träumen«, andererseits (literal), »ich erblicke mein Spiegelbild«, das Bild, das ich sehe, wenn ich in den Spiegel schaue, *mich selbst*. Eine Szene der Selbstaffektion: Zwar ist es klar, dass seine Phantasie das »Bild« der jungen Frau geschaffen hat, doch erscheint Theodor in der gesamten Szene vollkommen passiv. Hoffmann akzentuiert diesen Umstand, indem er hervorhebt, Theodor sei der »sehr langsam daherschreitenden Reihe [...] *mechanisch* [...] gefolgt«. Hoffmanns Akteur verwandelt sich hier endgültig in eine jener Figurationen des Automatischen und Mechanischen, an denen sein Werk reich ist. Natürlich spielt Hoffmann hier, wie auch bereits in einer Phrase aus der Szene vor dem Fenster (»ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres«¹⁹⁷) wiederum auf den *Mesmerismus* an, des kulturellen Paradigmas für psychische Fernbeeinflussung.

Die Begegnung mit der begehrten Frau wird als die Geschichte einer *Identifikation* erzählt, in dem Sinne, in dem Lacan diese als »eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung«¹⁹⁸

193 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 190 (*Das öde Haus*).

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Vgl. Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 145f.

197 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 169 (*Das öde Haus*).

198 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Übers. von

bestimmt. Mehr als hundert Jahre, bevor Lacan seine Theorie des Spiegelstadiums formuliert, führt Hoffmanns *Das öde Haus* die Genese eines imaginären Ich in der Beziehung zwischen Theodor und seinem Spiegelbild vor.¹⁹⁹ Auch wenn es zunächst so wirken mag, als würde die Geschichte von nichts anderem erzählen als von einem jener hoffmannesken ›romantischen‹ Phantasten, der an einem Begehren nach einer erträumten Frau scheitern und sich dann in einer Traumwelt verliert,²⁰⁰ zeigt sich in der symbolischen Dramatik der Beziehungen zwischen den Figuren eine Erkenntnis über das Phantasmatische und das Imaginäre, das Theodors ›Ich‹ ausmacht.

Wenn man in diesem Sinne die Begegnung der Hoffmannschen Hauptfigur mit ihrem Spiegelbild als die Geburt eines imaginären Ich versteht, kann dies zugleich helfen, die temporale (Un-)Struktur des Plötzlichen, Brüchigen, Zufälligen und also *Unzeitigen* in der Geschichte zu erklären. Die Geschichte des Balls (der »zahlreichen Gesellschaft«) nimmt diese diskontinuierlichen Momente *in nuce* wieder auf: Theodor sieht das Bild der jungen Edmonde von Z. in seiner traumartigen Vision (die er im Fenster des »öden Hauses« wiedererkennt), *bevor* er ihr auf dem Ball das erste Mal tatsächlich begegnet. Die Verspätung der Begegnung gegenüber dem ersten Sehen wird hier dramaturgisch verstärkt, indem Theodor Edmonde erst erkennt, *nachdem* er ihr bereits »den Arm geboten« hat und scheinbar vollständig willenlos gefolgt war. Diese Diskontinuitäten können nunmehr auf den Vorgang zurückgeführt werden, in dem das Subjekt Theodor sein eigenes ›Ich‹ erst in dem Umgang mit seinem Spiegelbild ›erfindet‹ und phantasiert.

Die Kohärenz des Ich ist demnach die Folge einer heterogenen Beziehung – eines Subjekts zu seiner Vorstellung von dem anderen und damit zugleich zu seiner Vorstellung von seinem Ich – wie auch die Fol-

Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laermann und Peter Stehlin. Olten, Freiburg i. Br.: Walter 1973, S. 61-70, hier: S. 64. Eine »»trügerische Selbstidentifikation« mit dem Ideal-Ich«, formuliert Friedrich Kittler, »ersetzt das Subjekt durch denjenigen Anblick, den das Begehren des Anderen zum Objekt hat. [...] Als Objekt des Begehrens der Anderen [...] entsteht also die imaginäre Einheit Ich« (Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie [wie Anm. 130], S. 152f.)

199 Vgl. dagegen Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt (wie Anm. 134), S. 69.

200 Vgl. James M. McGlathery: Madness in German Romanticism. In: *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*. Hrsg. von Frank Trommler. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1995 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 9), S. 187-199, hier: S. 196.

ge einer Unzeitigkeit: Es stellt den Zusammenhang erst phantasmatisch her, der sein eigenes Ich sein wird. Jede Kontinuität des Ich beruht auf einer ursprünglichen Diskontinuität.

Wenn Hoffmanns Akteur Theodor wahnsinnig wird, dann deswegen, weil sich ihm die Prozesse seiner Phantasierung eines Ich dramatisch vergegenwärtigen, so dass er *zugleich* über das Phantasma eines ›Ich‹ verfügt *und* die reale Dissoziation desselbigen beobachten muss. »Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!«,²⁰¹ bringt der Erzähler der *Elixiere des Teufels* diese Verwirrung der eigenen Identität zum Ausdruck.

Eine Auflösung des Phantasmas?

Die Begegnung Theodors mit seinem Spiegelbild spiegelt *selbst* die restliche Handlung der Erzählung, insbesondere die Dynamik der Beziehungen zwischen den Figuren. Die »Bilder«, die Theodor von der Figur der Edmonde/Edwine wie auch von ihrer mutmaßlichen Mutter, der »Gräfin Angelika von Z.« entwickelt, können ebenso wie die daraus hervorgehenden energetischen Einflüsse auf seine Psyche als Folgen jener ursprünglichen Ich-Spaltung, Ich-Teilung und Ich-Verdopplung beschrieben werden, die zuallererst die Genese eines Ich ermöglicht. Wenn man die Handlung der Erzählung rekapituliert, mag man versucht sein, der Figur der Mutter (der im Haus gefangenen, wahnsinnigen alten Frau) die Rolle jenes *Anderen* zuzuschreiben, dessen Begehren Theodor wirklich begehrt und welche die ›eigentliche‹ Figur ›hinter‹ dem Phantasma der jungen Frau ist. Der Text legt diese Perspektive insofern nahe, als er – in der Szene des zweiten Eindringens Theodors in das Haus – vorführt, wie das Phantasma des Mädchens in die Gestalt der alten, wahnsinnigen Frau übergeht.

»Rasend vor dürstendem Liebesverlangen stürzte ich auf die Tür; sie wich meinem Druck [...]. Starkduftendes Räucherwerk wallte in blauen Nebelwolken auf mich zu. ›Willkommen – willkommen, süßer Bräutigam – die Stunde ist da, die Hochzeit nah!‹ – So rief laut und lauter die Stimme eines Weibes, und eben so wenig, als ich weiß, wie ich plötzlich in den Saal kam, eben so wenig vermag ich zu sagen, wie es sich begab, daß plötzlich aus dem Nebel eine hohe jugendliche Gestalt in reichen Kleidern hervorleuchtete. Mit dem wiederholten gellenen Ruf: ›Willkommen, süßer Bräutigam‹, trat sie mit ausgebreiteten Armen

201 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 2/2, S. 73 (*Elixiere des Teufels*).

mir entgegen – und ein gelbes, von Alter und Wahnsinn gräßlich verzerrtes Antlitz starrte mir in die Augen. Von tiefem Entsetzen durchbebt wankte ich zurück; wie durch den glühenden, durchbohrenden Blick der Klapperschlange fest gezaubert, konnte ich mein Auge nicht abwenden von dem gräulichen alten Weibe [...].«²⁰²

Wieder und wieder die gleichen Oppositionen: der Übergang von einer ›männlich‹ codierten Aktivität (Eindringen in das Haus, Durchbrechen der Tür in »dürstendem Liebesverlangen«) zu einer ›weiblich‹ codierten Passivität (›festgezaubert« sein, angestarrt werden). *Plötzlich*, außerhalb jeder kontinuierlicher Kausalität, befindet sich Theodor im Saal, und ebenso *plötzlich* tritt ihm die Gestalt der begehrten »Gestalt« entgegen. Wie in der Szene, in der Theodor die Hand der Frau im Fenster des Hauses sieht, tritt die begehrte Gestalt aus einem undurchsichtigen *Nebel* hervor. Sowohl die »blauen Nebelwolken« als auch das »starkduftende Räucherwerk« verweisen – indem sie die Nähe von *Rauch* und *Rausch* bemerken lassen – auf das *Halluzinatorische* der Szene.²⁰³

Kaum ist die begehrte Gestalt der jungen Frau erschienen, verwandelt sie sich hier jedoch in die gefürchtete Gestalt eines »gräulichen alten Weibes«, wie der Leser später erfährt, die Gräfin »Angelika von Z.«. Einen Moment später geschieht die gleiche Verwandlung noch einmal in die andere Richtung, und Theodor meint, hinter der »Maske« des alten und hässlichen Gesichts die »Züge« des begehrten Mädchens erkennen zu können: »Sie trat näher auf mich zu, da war es mir, als sei das scheußliche Gesicht nur eine Maske von dünnem Flor, durch den die Züge jenes holden Spiegelbildes durchblickten.«²⁰⁴ Gleich einem Vexierbild scheinen sich beide Gesichter für einen Moment ineinander zu verschränken, und Theodor scheint, in der Gestalt vor ihm *beide* Gesichter zugleich erkennen zu können. Spätestens in dieser Szene löst sich also die anfängliche Charakterisierung Theodors ein, nach welcher er »antipodische Dinge zusammenstellt«.

Es mag naheliegend erscheinen, aus dieser Szene zu schließen, die Gestalt der alten Frau sei die Wahrheit der jungen, und der Übergang von der schönen Figur zur hässlichen sei das Auftauchen Theodors aus dem

202 Ebd., Bd. 3, S. 188f. (*Das öde Haus*).

203 Die Bedeutung des *Rauschs* in Hoffmanns Œuvre muss nicht betont werden. Zu Hoffmanns möglichem Opiumkonsum und Alkoholismus vgl. Alexander Kupfer: *Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996, S. 136-147.

204 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 189 (*Das öde Haus*).

phantasmatischen Nebel in die Realität des Hauses. Diese Deutung kann sich jedoch nur auf die Wahrnehmung Theodors berufen, nach welcher das Gesicht der alten Frau die »Maske von dünnem Flor« sei, hinter der das Gesicht der jungen hindurch »durchblicke«. Die Codierung von ›Maske‹/›wahrem Gesicht‹, ›Oberfläche‹/›Tiefe‹ kann jedoch nicht garantieren, nicht ihrerseits nur einem Phantasma des beobachtenden Subjekts entsprungen zu sein; ihre epistemologische Zuverlässigkeit beruht auf nichts anderem als der Logik des ›Schon-Gelesenen‹, des Gemeinplatzes.²⁰⁵ Nicht eine Psychologie ist es, die Hoffmanns Texte bilden, sondern eher eine allgemeine *Phantasmologie*, eine Lehre von der Macht und der Funktion des Phantastischen.

Die Gestalt *beider* Figuren können dann als Theodors Phantasmen des Anderen verstanden werden. Einzig im Falle der jungen Frau ergibt sich (in der Szene der Begegnung auf dem Ball) ein Konflikt zwischen dem *Phantasma* des Anderen und einem realen Anderen. Die erste ›reale‹ Begegnung mit der begehrten Frau wird für Theodor zu einer buchstäblichen Enttäuschung – und, umgekehrt, erst durch diese Enttäuschung als eine ›reale‹ Begegnung markiert. Der Augenblick, in dem Theodor Edmonde/Edwine als *sein Spiegelbild* erkennt, scheint derjenige zu sein, in dem er die Differenz ihrer Erscheinung zu seinem Phantasma wahrnehmen kann und sich folglich zumindest temporär aus dem Bann seines Phantasmas lösen kann. Die Abwesenheit der phantasmatischen Liebeszene wird hier markiert, indem Theodor hervorhebt, es habe sich »nicht der leiseste Anklang jener verderblichen wahnsinnigen Liebeswut«²⁰⁶ in ihm gegergt.

Kein Wunder also, dass Theodor »etwas verblüfft« ist und beginnt, die begehrte Frau anders wahrzunehmen:

»Ich verstummte. Nur der Engelsblick, den die holdseligen Augen des Mädchens mir zuwarfen, half mir wieder auf. Ihr wißt, wie man bei derlei Gelegenheit die geistigen Fühlhörner ausstrecken und leise, leise tasten muß, bis man die Stelle findet, wo der angegebene Ton wieder klingt. So macht' ich es und fand bald, daß ich ein zartes, holdes, aber in irgendeinem psychischen Überreiz verkränkelt Wesen neben mir hatte.«²⁰⁷

Ist die unmittelbare Reaktion Theodors (»*Ich verstumme*«) buchstäblich als Ausdruck einer Krise des Phantasmatischen und auch des Erzählens

205 Vgl. Heiko Christians: Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen. Berlin: Akademie 1999, bes. S. 72-111.

206 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 190 (*Das öde Haus*).

207 Ebd., S. 191.

über das Phantasmatische lesbar, so wird diese Krise sogleich beendet, indem ihm die »holdseligen Augen« der jungen Frau – eine Metonymie, die das zentrale Element des *gespiegelten Blicks* aus dem Phantasma erneut aufnimmt – wieder »aufhelfen«. »Ein zartes, holdes, aber in irgendeinem psychischen Überreiz verkränkeltes Wesen«: wiederum eine doppelt lesbare, äquivoke Wendung. Einerseits kann sie so gelesen werden, dass Theodor ein neues, nicht mehr phantasmatisches Bild der jungen Frau entwirft und in ihr dabei eine neurotische, vielleicht sogar unheimliche Seite entdeckt. Andererseits bedienen gerade diese Elemente (»psychischer Überreiz«, »verkränkelt«) den Code des Geheimnisvollen, der psychischen Fernbeeinflussung etc., der Theodors Phantasma der jungen Frau von Anfang an durchzogen hat. Der Leser kann demzufolge erstens zu dem Schluss kommen, dass Theodor, trotzdem er nun der ›realen‹ Frau begegnet ist, abermals beginnt, ein phantasmatisches Drama um sie zu entwerfen. Zweitens kann die Situation so verstanden werden, dass Theodor zumindest beginnt, die begehrte Frau nunmehr als etwas *anderes* als seine Andere wahrzunehmen. Diese Frage bleibt in Hoffmanns Text offen, weil es sich bei diesem ersten ›real‹ markierten Auftritt der Figur der Edmonde/Edwine zugleich um ihren letzten handelt.

Identifikation und Wiederholungszwang

Man kann erkennen, dass die Darstellung von Theodors ›Wahnsinn‹ in *Das öde Haus* beide Modelle des Wahnsinns, wie sie zuvor für Hoffmanns Texte insgesamt beschrieben wurden, vereinigt. Das Modell des Enthusiasmus – in welchem Wahnsinn die Bezeichnung für ein Subjekt ist, das sich seine Welt nach Maßgabe einer *Idee* synthetisiert – und das ironisierende Modell des Mesmerismus – nach dem Wahnsinn die passive Exaltation eines Subjekts benennt, dem die Brüche ebenso wie die Zusammenhänge in seiner Erfahrung als Eingriffe eines *Außen* erscheinen – kommen hier zusammen.

Das öde Haus, so könnte man sagen, ist eine Erzählung über die Macht des Imaginären. Indem sein Handeln immer ein Lesen und Schreiben bleibt – er vollzieht den Versuch einer Synthese, entwickelt Phantasmen etc. –, handelt Hoffmanns Akteur Theodor zugleich als ein Stellvertreter des Lesers und auch als Stellvertreter und mögliches Objekt einer Identifikation der Hoffmannschen Erzählung. Wenn die Zirkulation hypnotischer und halluzinogener Energien als ein Vorgang des Erzählens, des Lesens und des Schreibens dargestellt wird, dann zirkulieren diese Energien nicht nur zwischen Hoffmanns Protagonisten, sondern potentiell auch zwischen dem Text und dem Leser.

Hoffmanns Geschichte berichtet jedoch nicht nur über die Macht des Imaginären, sondern sie zeigt auch dessen Struktur auf – und also: seine Zeit. Einerseits wird vorgeführt, inwiefern die Kontinuität der Zeit – und nach Kant ist das Subjekt nichts anderes als diese²⁰⁸ – imaginär, d.h. in einem diskontinuierlichen Akt der Einbildung geschaffen ist. Andererseits ist es die Bedingung der Möglichkeit dieser imaginären Zeitgebung, dass das Phantasma, sobald es existiert, keiner Macht des Subjekts untersteht und *jederzeit* in seiner Erfahrung auftauchen und diese unterbrechen kann.

Eine Warnung vor der Macht des Phantastischen spricht in aller Deutlichkeit die Anekdote aus Theodors Jugend aus, die einzige Mitteilung, die der Text über die Vergangenheit seines Akteurs liefert.

»Mit Beschämung muß ich euch bekennen, daß mir jenes Ammenmärchen einfiel, womit mich in früher Kindheit meine Wartfrau augenblicklich zu Bette trieb, wenn ich mich etwa gelüsten ließ, Abends vor dem großen Spiegel in meines Vaters Zimmer stehen zu bleiben und hinein zu gucken. Sie sagte nemlich, wenn Kinder Nachts in den Spiegel blickten, gucke ein fremdes, garstiges Gesicht heraus, und der Kinder Augen blieben dann erstarrt stehen. Mir war das ganz entsetzlich graulich, aber in vollem Grausen konnt' ich doch oft nicht unterlassen, wenigstens nach dem Spiegel hin zu blinzeln, weil ich neugierig war auf das fremde Gesicht. Einmal glaubt' ich ein paar gräßliche glühende Augen aus dem Spiegel fürchterlich herausfunkeln zu sehen, ich schrie auf und stürzte dann ohnmächtig nieder. [...] noch jetzt ist es mir, als hätten jene Augen mich wirklich angefunkelt.«²⁰⁹

Das Drama der Identifikation Theodors mit der in seinem Spiegel auftauchenden Gestalt erhält hier ihre Urszene. Zunächst hat die Geschichte aus Theodors Kindheit die Funktion, seine »Person« näher zu charakterisieren, die Kohärenz eines psychologischen Zusammenhangs zu suggerieren: Theodor ist derjenige, der schon in seiner Jugend dazu geneigt war, »ein Träumer im Wachen« zu sein, Gespenster zu sehen etc.

Insofern die Szene aus Theodors Kindheit freilich eine spezifische Form des Phantasierens, die *Identifikation*, behandelt, stellt sie zugleich ein Drama der Adoleszenz dar. Wenn der Spiegel, vor dem Theodor gerne »stehenbleibt«, gerade der »große Spiegel« in »seines Vaters Zimmer« ist, dann ist es die ödipale Identifikation mit seinem Vater, welche die »Wartfrau« verbieten will. Das »Ammenmärchen« soll die Räume des

208 Vgl. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (wie Anm. 79), S. 191f.

209 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 177f. (*Das öde Haus*).

Imaginären verschließen und die Kinder in einen traumlosen Schlaf schicken. Indem das Kind nun aber erst recht »neugierig war auf das fremde Gesicht« und dieses auch tatsächlich anstatt seines Spiegelbilds erscheinen sieht, wird das Phantastische hier gerade durch das Märchen der Amme eröffnet. Das »Ammenmärchen« von Theodors »Wartfrau« gleicht den Gespenstergeschichten der »einfältigen Kindermädchen«, vor denen Lockes *Essay Concerning Human Understanding* warnt, weil sie in der Einbildungskraft des Kindes die Dunkelheit mit der Existenz von Kobolden und Gespenstern assoziieren könnten.²¹⁰

Das Phantastische ist kontagiös: Es befällt noch – und gerade – dasjenige, was es limitieren oder abschaffen will. In dieser Paradoxie zeigt sich, dass die Kindheitsanekdote nicht so sehr die ödipale Identifikation des Heranwachsenden behandelt als vielmehr die Kraft des Imaginären. Indem Theodor in der Erinnerung an die Szene aus seiner Kindheit die ›Realität‹ des »fremden Gesichts« evident erscheint (»noch jetzt ist es mir«), zeigt sich das Imaginäre als souverän gegenüber der Zeit. Gleich den Gespenstern, von denen es spricht, durchbricht es jede Kontinuität durch die Wiederkehr des scheinbar Vergangenen und Toten.

Die Wahrnehmung dieses Effekts ist es, der für Freud das »Unheimliche« bezeichnet. »Im seelisch Unterbewußten«, schreibt Freud,

»läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen [...]. Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.«²¹¹

210 John Locke: *An Essay Concerning Human Understanding* [1690]. Edited by Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press 1975, S. 398 (Book II, Chapter XXXIII, § 10). Zum Topos des ›Ammenmärchens‹, welcher in der Folge zahllose autobiographische Berichte wie pädagogische Entwürfe bevölkert, vgl. Stefan Goldmann: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. DFG-Symposion 1992. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 15), S. 660-675, hier: S. 667; Terry Castle: Geisterhafte Politik. Der Glaube an Erscheinungen und die romantische Imagination. In: *Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften*. Hrsg. von Wolfgang Klein und Waltraud Naumann-Beyer. Berlin: Akademie 1995, S. 67-93, hier: S. 82f.

211 Freud: *Das Unheimliche* (wie Anm. 182), S. 251.

Insbesondere das Phänomen des Doppelgängertums kann, wie das »Moment der Wiederholung des Gleichartigen«, ²¹² auf einen im Unbewussten wirksamen *Wiederholungszwang* zurückgeführt werden. Freud beschreibt die Wirkung des Wiederholungszwangs ausführlicher in dem ein Jahr nach dem Aufsatz über das »Unheimliche« erschienenen »Jenseits des Lustprinzips«. Er geht hier von dem Problem aus, dass bestimmte unbewusste Vorgänge auch vom Psychoanalytiker nicht bewusst gemacht werden können. Indem das Ich eine Situation »als gegenwärtiges Erlebnis« *wiederholt*, statt sie »als ein Stück der Vergangenheit« zu *erinnern*, ²¹³ unterläuft ihm ein fundamentaler Zurechnungsfehler: Es erkennt das Verdrängte nicht als einen Teil seiner eigenen Geschichte und ist gerade *deshalb* gezwungen, es immer wieder neu zu erleben. ²¹⁴ *Unheimlich* ist, wie Freud hervorhebt, dasjenige, das an diesen Wiederholungszwang mahnt, also nicht der Zwang an sich, sondern erst »das Bewußtwerden des Vorgangs«. ²¹⁵

Eine derartig »unheimliche« Wahrnehmung des Wiederholungszwangs stellt *Das öde Haus* dar. Diese Wiederholungsstruktur ist, nicht nur in diesem Text, so ausgeprägt, dass schließlich auch der Leser sich einer andauernden »Wiederkehr des Gleichen« ausgesetzt sieht. ²¹⁶ Die ausgeprägten strukturellen und motivischen Ähnlichkeiten und Gleichartigkeiten nicht nur innerhalb einer Geschichte, sondern auch zwischen mehreren verschiedenen Geschichten Hoffmanns, können somit dadurch erklärt werden, dass hier die Wiederholung *selbst* zum Strukturelement und Thema des Erzählens wird. Hoffmanns Akteur Theodor wird nicht nur immer wieder auf die gleiche Art und Weise in den Bann seiner Phantasmen gezogen; zudem erkennt er auch, dass die Struktur dieser Phantasmen auch schon in seiner Kindheit vorzufinden war und dass die

212 Ebd., S. 249.

213 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: ders.: Gesammelte Werke (wie Anm. 182), Bd. 13, S. 1-69, hier: S. 16.

214 Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 7), S. 627f.

215 Hertz: Freud und der Sandmann (wie Anm. 181), S. 132.

216 Dass die Wiederholung sowohl auf der strukturellen (Handlungs-)Ebene wie auch auf der Ebene der sprachlichen Form in Hoffmanns Texten von unermesslicher Bedeutung ist, ist bereits beobachtet worden. Dennoch konnte diese Einsicht bisher kaum für die Lektüre der Erzählungen genutzt werden. Vgl. für einen Forschungsüberblick Sabine Haupt: »Es kehret alles wieder«. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 286-294.

Warnung der »Wartfrau« zu einem Fluch für sein ganzes Leben geworden ist.

Das ›Ich‹ wird zur Wiederholung, zur Reprise eines immer schon geträumten Phantasmas. Diesen Gedanken legt in Hoffmanns Geschichte vor allem die erst am Schluss (durch den »Doktor K.«) mitgeteilte *Vorgeschichte* zu den Ereignissen im Haus dar, welche vor allem die Beziehung zwischen der im Haus wohnenden alten Frau und der von Theodor begehrten jungen Frau und zu dem »Hausverwalter« thematisiert. Statt einer Auflösung dieser Rätsel wird im Schlussabschnitt der Erzählung eine weitere Geschichte innerhalb der Geschichte angeboten (eine Einklammerung in zweiter Potenz, denn bereits die Hauptgeschichte ist eine Binnengeschichte). Diese jeweils zumeist gegen Ende der eigentlichen Handlung berichtete Vorgeschichte ist für Hoffmanns Erzählungen ebenso charakteristisch (und in nahezu jeder Geschichte vorzufinden), wie sie noch nie als Strukturmerkmal seiner Erzähltechnik bemerkt oder beschrieben wurde.

In einer furiosen Anlehnung an schauerromantische Erzählungen bietet Hoffmann auf wenigen Seiten eine Fülle von ebenso unwahrscheinlichen wie unmöglichen Vorgängen. In atemloser Folge verliebt sich ein »Graf von S.«, der Vater der jungen Frau, zuerst in eine »Angelika, Gräfin von Z.«, dann aber in deren jüngere Schwester Gabriele; die ältere Schwester wiederum heuert flugs eine topische Zigeunerin (»ein langes, hageres, entsetzliches Weib«²¹⁷) an, welche sich durch die rätselhafte Ankündigung eines Bräutigams empfiehlt (»hei hei blanker Bräutigam kommt«²¹⁸) und den Besitz geheimnisvoller Getränke (»eine Phiole [...], in der ein kleiner Goldfisch in silberhellem Spiritus auf und ab zu gaukeln schien«²¹⁹). Unvermutet erklärt nun der untreue Graf S., »daß er sich aus gewissen Ursachen genötigt gesehen [habe], den freilich seltsamen Wünschen Angelika's nachzugeben, und ihr [...] das in ***n belegte [sic] Haus in der Allee als Eigentum zu schenken«.²²⁰

Die dunkle Rede von den »gewissen Ursachen« suggeriert eine magische Einflussnahme auf die Psyche des untreuen Grafen S., welche noch deutlicher wird, sobald die Hochzeit einmal vollzogen ist: »Dann fing aber der Graf an auf ganz eigne Weise zu kränkeln. Es war, als wenn ihm ein geheimer Schmerz alle Lebenslust, alle Lebenskraft raube«.²²¹ In der Folge wird das Kind des Grafen und der jüngeren Schwester entführt

217 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 194 (*Das öde Haus*).

218 Ebd.

219 Ebd.

220 Ebd., S. 195 (Hervorhebung von mir, O. K.).

221 Ebd.

und vom »Zigeunerweib« zurückgebracht, welches allerdings augenblicklich verstirbt; der »Graf S.« wiederum ist derweil in das Haus nach ***n zur – inzwischen wahnsinnig gewordenen – älteren Schwester seiner Frau gezogen.

Als Gabriele, die jüngere Schwester, sich dorthin begibt, scheint Angelika »plötzlich [...] die Züge des Zigeunerweibes anzunehmen«²²² und folglich auf eine dunkle Art und Weise von dieser Figur besessen zu sein. Auf allen Ebenen wiederholt sich die Struktur des Ich-Verlusts und der Ich-Verdopplung als Wiederholung eines Phantasmas. »In einem lichten Zwischenraum« legt sie dann ein »Geständnis« nieder: »Sie bekennt, daß der Graf S. in ihre Arme zurückgekehrt, und daß das Kind, welches die Zigeunerin ins Haus des Grafen von Z. brachte, die Frucht dieses Bündnisses sei.«²²³

Die Identität der jungen Frau wird damit ebenso verdoppelt wie unklar: Sie könnte die Tochter des Grafen S. mit seiner Frau sein und folglich *Edmonde* von S. heißen; sie könnte gleichermaßen aber auch die Tochter des Grafen mit seiner Schwägerin Angelika von Z. sein und folglich *Edwine* von S. heißen. Der Text Hoffmanns gibt ihr an verschiedenen Stellen *beide* Namen.²²⁴ Als würde diese wilde Geschichte irgendeinen wirklichen Zusammenhang konstituieren oder irgendein Rätsel klären, wendet sich der »Doktor K.« nun wieder seinem Zuhörer Theodor (und dem Leser Hoffmanns) zu: »Es würde wohl (so schloß der Arzt seine Erzählung) ganz überflüssig sein, *Sie*, gerade *Sie* auf den tiefern Zusammenhang aller dieser seltsamen Dinge aufmerksam zu machen.«²²⁵

Nun mag dieser an die Geschichte vom »öden Haus« angehängte »Familienroman« unbefriedigend wirken, bricht er doch mit einigen Gesetzen psychischer Kohärenz, innerer und äußerer Wahrscheinlichkeit etc.²²⁶ Die Vorgeschichte verdoppelt symbolisch die Handlung um das »öde Haus«: Theodors wahnhaftes Begehren nach der jungen Edwine/Edmonde entspricht hier der Mesmerisierung des »Grafen S.« durch die wahnsinnige »Angelika Z.«. Theodors Geschichte ist so als eine Wiederholung beschreibbar; er kann in dem Zustand des Grafen *den seinigen erkennen* und in dieser Identifikation den Wiederholungszwang erken-

222 Ebd., S. 197.

223 Ebd.

224 Vgl. ebd., S. 192 (»Wissen Sie wohl, daß Ihre Nachbarin die Gräfin Edwine von S. war?«) und 198 (»Daß dies Bild Edmonde war, wissen wir nun beide«).

225 Ebd., S. 197f.

226 Max Milner spricht von dem »enttäuschenden Charakter« des Schlusses, den er als »kolportagenhaft« (»rocambolesque«) bezeichnet (Milner: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus* [wie Anm. 134], S. 213).

nen, der auch ihn selbst beherrscht. Dies wäre eine Identifikation mit der Identifikation, ebenso, wie die Geschichte des Grafen (und diejenige Theodors) die Macht des Erzählens – das Imaginäre und Phantastische – behandelt.

So bemerkt »Doktor K.« gegen Ende der Erzählung: »Übrigens mag ich jetzt nicht verhehlen, daß ich mich nicht wenig entsetzte, als ich, nachdem ich mich mit Ihnen in magnetischen Rapport gesetzt, ebenfalls das Bild im Spiegel sah. Dass dies Bild Edmonde war, wissen wir nun beide.«²²⁷ Das »Wissen«, um das es hier geht (dass die junge Frau Edmonde ist), beruht jedoch auf nichts anderem als der Evidenz einer Erzählung – auf dem Medium des Phantastischen und Imaginären – und bleibt insofern strukturell eine Täuschung und Verblendung. Jeder Blick in den Spiegel zeigt ein »*fremdes Gesicht*«, insofern er zuallererst ein Gegenüber inauguriert, anhand dessen überhaupt ›Eigenheit‹ und ›Fremdheit‹ hervorgebracht werden können. Der Blick in den Spiegel ermöglicht es, »ich« zu sagen, aber diese Aussage ist zugleich die wahnhaftige Folge einer trügerischen Identifikation mit einem »*fremden Gesicht*«. Diese Macht des Imaginären, ihre Kraft, im Spiegel ein »fremdes« Gesicht erscheinen zu lassen, führt Hoffmanns Geschichte vor.

III. 4 Mechanisierte Träume (»Die Automate«)

Die Irritation: der künstliche Mensch

Die Lektüre einer weiteren Erzählung Hoffmanns, *Die Automate*, kann zeigen, welche Variationen und Wiederholungen das Modell des Wahnsinns in seinen narrativen Ausformulierungen erfahren kann. Die kurze Erzählung, die zuerst in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1814) erschienen ist und dann in die Sammlung *Die Serapionsbrüder* aufgenommen wurde, zählt bis heute zu den am wenigsten beachteten Texten Hoffmanns.²²⁸ Dieser Umstand erklärt sich vielleicht dadurch, dass die

227 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 198 (*Das öde Haus*).

228 Den wenigen Studien zu der Erzählung gelingt es kaum, deren Struktur erschöpfend zu beschreiben. Der Aufsatz von Bernhild Boie konzentriert sich ausschließlich auf das Motiv der mechanischen Figur (Bernhild Boie: Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: *Colloquia Germanica* 51 [1981], S. 284-297). Die Studie O'Briens zu *Die Automate* ist anregend (William Arctander O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism: Psychology, allegory and philosophy in *Die Automate*.

Geschichte sich zu weigern scheint, ihre Geheimnisse und Rätsel befriedigend aufzulösen. So bemerkt Peter von Matt:

»Es gibt wohl keinen einigermaßen geschulten Hoffmann-Leser, der von dieser Arbeit nicht in ganz besonderer Weise enttäuscht würde; denn das echte Anliegen des Dichters ist durchwegs spürbar, und man erwartet fortwährend einen grundsätzlichen Aufschluß, der dann eben doch nicht kommt.«²²⁹

Die enttäuschte Reaktion über eine versprochene, aber nicht eingelöste Aufklärung findet sich jedoch bereits im Rahmengespräch der Serapionsbrüder. Hier heißt es, unmittelbar im Anschluss an den Text der Erzählung: »Nun, sprach Ottmar, als Theodor plötzlich schwieg, nun ist das alles? Wo bleibt die Aufklärung [...]?«²³⁰ Wenn man sich nun der Erzählung zuwendet, wird auffallen, dass die Protagonisten – insbesondere die Freunde Ludwig und Ferdinand – ebenfalls schwanken zwischen der Hoffnung auf eine vollständige Aufklärung und der Enttäuschung über das Ausbleiben derselben.

»[W]ie sind wir doch so bitter getäuscht worden!«, ruft Ludwig nach dem ersten Besuch beim »Professor X.« aus: »wo sind die Aufschlüsse, nach denen wir trachteten, wie blieb es mit der lehrreichen Unterhaltung, in der uns der weise Professor erleuchten sollte, wie die Lehrlinge zu Sais?«²³¹

Es liegt nahe, die ausbleibende Enthüllung des Rätsels als einen Moment der narrativen Struktur der Erzählung zu begreifen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass es schwer fällt, nur zu benennen, worin eigentlich

In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 83 [1989], S. 369-406). Die Lektüre Frank Haases überzeugt nicht, da sie kaum plausibel machen kann, dass die Erzählung durch alle phantastischen Verwicklungen bloß die medientheoretische Position seiner Epoche darstellt (Frank Haase: Medien – Codes – Menschmaschinen. Medientheoretische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 53-66). Der Ansatz von Mückes, in dem Wirken des »Professors X.« eine Exemplifizierung des foucaultschen Konzepts der »Bio-Macht« erkennen zu wollen, weist Mängel sowohl im Verständnis Foucaults als auch in dem Hoffmanns auf und erübrigt eine weitere Diskussion (Dorothea von Mücke: Bio-Macht und romantische Fantastik. In: Konzepte der Moderne. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 [Germanistische-Symposien-Berichtsbände. 20], S. 185-201).

229 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 176.

230 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

231 Ebd., S. 418.

das zentrale Rätsel der Erzählung liegt. Der Beginn der Erzählung lässt eine Geschichte erwarten, die um die Auflösung des Rätsels des »sprechenden Türken« zentriert ist: »Der redende Türke machte allgemeines Aufsehen, ja er brachte die ganze Stadt in Bewegung, denn Jung und Alt, Vornehm und Gering, strömte vom Morgen bis in die Nacht hinzu, um die Orakelsprüche zu vernehmen, die von den starren Lippen der wunderlichen lebendigtoten Figur den Neugierigen zugeflüstert wurden.«²³²

Schon der erste Satz entfaltet ein Spiel verschiedener Oppositionen, welche die Geschichte rasch komplexer gestalten. Zunächst einmal der offensichtliche Skandal der »lebendigtoten Figur«, einer schieren Unmöglichkeit, solange die Gegenüberstellung von »lebendig« und »tot« nicht zulässt, dass ein Wesen beides zugleich ist oder einen dritten Zustand *zwischen* beiden einnimmt. Die Kreuzung der Unterscheidung zwischen »lebendig« und »tot« wird insbesondere dadurch markiert, dass das mechanische Wesen *spricht*, indem es den neugierigen Beobachtern über »starre Lippen« seine Orakelsprüche »zuflüstert«. Der Besitz von Sprache ist allerdings, ebenso wie das Verfügen über eine Stimme, welche Worte »zuflüstern« kann, in der gesamten philosophischen Tradition des Abendlands schlechthin dasjenige, das den Menschen im Unterschied zum Tier und zur Maschine definiert.

Bereits der erste Satz der Erzählung kann bei seinen Lesern somit durchaus jene »eklatanteste Konfusion«²³³ hervorrufen, welche Peter von Matt in der Erzählung insgesamt am Werk sieht. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, da es im Lauf der Erzählung zunehmend fragwürdig wird, ob das Rätsel um den »sprechenden Türken« wirklich deren Thema ist. Nachdem Hoffmann eine ausführliche Beschreibung und Prosopographie der mechanischen Figur (»eine wahrhaft orientalisches geistreiche Physiognomie«²³⁴) gegeben hat, schildert er einige vergebliche Versuche, die Mechanik der Figur zu verstehen. Wie das ›öde Haus‹, so ist die Figur des ›sprechenden Türken‹ von einem diskursiven Raum des Gerüchts und des Geschwätzes umgeben, in dem die Meinungen und Urteile über die Natur des rätselhaften Dings umherschweifen: »Man erschöpfte sich in Vermutungen über das Medium der wunderbaren Mitteilung, man untersuchte Wände, Nebenzimmer, Gerät, alles vergebens.«²³⁵

In dieser Situation einer alles umgreifenden *Fama* betreten Hoffmanns Hauptakteure, die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand, die Szene. Diese suchen nicht mehr nach der mechanischen Struktur des

232 Ebd., S. 396.

233 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 176.

234 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 396 (*Die Automate*).

235 Ebd., S. 397.

›Türken‹, sondern nach der Art und Weise, wie die mechanische Figur eine *Verbindung* zwischen Personen herstellt. Die komplexe Konstruktion des »sprechenden Türken« wird nun als ein Manöver der Ablenkung von dem wahren Geheimnis gewertet (»Seine [...] Figur ist etwas ganz Untergeordnetes«²³⁶). Das *wirkliche* Geheimnis, so vermutet Ferdinand, liegt in dem »menschlichen Wesen«, welches die Figur des »Türken« als Medium gebraucht, und in der »geistigen Macht« dieses »unbekannten menschlichen Wesens, vermöge dessen es in die Tiefe des Gemüts des Fragenden zu dringen scheint.«²³⁷ Das Modell der Mechanik wird ersetzt durch ein hermeneutisches Modell der *Kommunikation*, der Relation verschiedener Individuen zueinander.

Wenn die mechanische Figur nur die Aufmerksamkeit des Betrachters von einer Kontaktaufnahme durch ein menschliches Wesen ablenken soll, dann gilt es, nach dem Wesen *hinter* dem Automaten und nach der Art und Weise der Relation jener verborgenen Figur zu den Besuchern des »sprechenden Türken« zu fragen. Diese Frage stellt sich umso eher, als der Besuch Ferdinands und Ludwigs bei der mechanischen Figur offenbart, dass diese um die Vorgeschichte Ferdinands – eine scheinbar hoffnungslose Liebe zu einer Sängerin – weiß. Ludwig kann sich dieses Wissen nur durch das Potential des Wesens ›hinter‹ der Maschinerie erklären, »sich mit uns in einen solchen geistigen Rapport zu setzen, dass es unsere Gemütsstimmung, ja unser ganzes inneres Wesen auffaßt.«²³⁸ Der Terminus »*Rapport*« zeigt, dass hier abermals, wie im gesamten Œuvre Hoffmanns, der *Mesmerismus* das Modell für die Energieströme zwischen den Figuren liefert.

Durch die Suche nach dem Ursprung und der Identität dieser Macht *hinter* der Mechanik erhält die Erzählung eine neue Wendung. Der von einem »ältlichen Mann«²³⁹ als Schöpfer des Automaten in die Diskussion gebrachte »Professor X.« führt zwar bereitwillig seine musikproduzierenden Automaten vor, enttäuscht die Freunde aber durch seine »marktschreierische Art«,²⁴⁰ was ihn eher als einen »dubiosen Scharlatan«²⁴¹ und weniger als einen Meister mesmeristischer Künste erscheinen lässt. Die beiden Freunde verlassen enttäuscht das Anwesen des Professors und führen im Gehen einen längeren Dialog über das Wesen der Musik und die Bedeutung der Mechanik für diese. Dabei kommen sie, scheinbar ohne Absicht, wieder zurück zum Haus des »Professors X.« und glauben

236 Ebd., S. 400.

237 Ebd., S. 401.

238 Ebd., S. 414.

239 Ebd., S. 411.

240 Ebd., S. 417.

241 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 179.

nunmehr, dort die Stimme der Sängerin aus Ferdinands Vorgeschichte zu hören, was den Professor in einem ganz anderen Licht erscheinen lässt. Bevor jedoch ein weiterer Besuch bei diesem Aufklärung bringen kann, muss Ferdinand abreisen; die Geschichte endet mit einem rätselhaften Brief Ferdinands an seinen Freund, der diesem seinen »zerrütteten Seelenzustand«²⁴² vorführt. Ferdinand berichtet hier davon, wie er zufällig der Hochzeit der Sängerin mit einem russischen Offizier beigewohnt habe, bei der auch der Professor X. anwesend gewesen sei, was aber Ludwig zufolge nicht der Wahrheit entsprechen kann, da der Professor »durchaus die Stadt nicht verlassen habe«.²⁴³

Mit dem Verschwinden Ferdinands und der Ratlosigkeit Ludwigs bricht die Geschichte ab. Es erscheint nicht als erstaunlich, wenn der Eindruck, den die Lektüre der Erzählung hinterlässt, oftmals von einer Enttäuschung über die mangelnde Aufklärung der rätselhaften Zusammenhänge beherrscht wird. So kann man in einigen Kommentaren zu *Die Automate* nicht weniger als reine Ratlosigkeit am Werke sehen.²⁴⁴

Das Fragmentarische - Synthese und Erotik

Dieser knappe Überblick über die Handlung genügt, um das Ausmaß der ›Konfusion‹ in *Die Automate* zu begreifen. Doch es gilt, die im Anschluss an die Erzählung im Kreis der Serapionsbrüder geäußerte Rechtfertigung Theodors zu beachten, die Erzählung sei »nur ein Fragment«.²⁴⁵ Die »merkwürdige Historie vom redenden Türken« sei sogar »von Haus aus fragmentarisch«, fährt Theodor fort. »Ich meine, die Fantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen.«²⁴⁶

242 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

243 Ebd.

244 Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 121: »Ob auch im Falle Ferdinands eine Macht manipulierend in sein Leben eingreift und ob zu seinem Heil oder Unheil; welcher Zusammenhang zwischen Professor X. und der Sängerin und zwischen diesen und dem Automaten besteht; was es mit dem russischen Offizier für eine Bewandnis hat und in welchem Verhältnis alle diese Personen zu Ferdinand stehen, das bleibt ungeklärt.«

245 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427.

246 Ebd., S. 427f.

Inwiefern ist Erzählung »von Haus aus fragmentarisch«? Hier kann man sicherlich an die Unabgeschlossenheit und Unaufgelöstheit des Endes denken, aber auch an die abrupten ›Schnitte‹ zwischen einzelnen Szenen, die, ähnlich wie bereits in *Das öde Haus*, durch eine Rhetorik des Plötzlichen markiert werden (»Plötzlich wehte ein seltsamer Klang durch die Luft«²⁴⁷). Es läßt sich die These wagen, *Die Automate* strebe eine Simulation dessen an, was Schlegel, mit einer hinterlistigen Formulierung, als »fragmentarisches Bewußtsein«²⁴⁸ bezeichnet – und hierunter kaum das Bewusstsein einer in seiner Ganzheit verlorenen, aber in Fragmenten noch repräsentierbaren ›Totalität‹ versteht, wie gelegentlich behauptet wird.²⁴⁹ Zwar besitzt die ›romantische Universalpoesie‹ im Sinne Schlegels einen Bezug zu einer Ganzheit: »Die klassischen Gedichtarten haben nur *Einheit*; die progressiven allein *Ganzheit*«,²⁵⁰ schreibt Schlegel – aber die Ganzheit der Progression kann nur eine *progressive* Ganzheit sein, eine nie erreichte und nie erreichbare. Entsprechend kann Schlegels Formulierung des ›fragmentarischen Bewusstseins‹ nicht die Forderung nach einem Bewusstsein des Fragmentarischen umfassen, sondern umschreibt eher – da die Präsenz eines solchen Bewusstseins als gegenwärtig behaupten würde, was nur ein *Projekt* der Zukunft sein kann – die Notwendigkeit, jedes Bewusstsein (auch das Bewusstsein des Bewusstseins) als fragmentarisch zu denken, als noch-nicht-bewusst-sein und wohl auch nie-jemals-bewusst-gewesen-sein.²⁵¹

Deutet Hoffmanns Rhetorik der *Unterbrechung* und *Zerstreuung*, der Störung und Digression, – seine konsequente Rhetorik der Inkonsequenz gewissermaßen –, auf die Möglichkeit eines ironisch gebrochenen Verstehens hin, auf die Fähigkeit einer »fortschwebenden« Phantasie zu einer Re-Totalisierung des Fragments? Oder steht nicht gerade die Möglichkeit einer ›phantastischen‹ Ordnung, einer ›Ganzheit‹ auf dem Spiel? Statt allzu voreilig dem Rat Theodors zu folgen, und eine ›phantastische‹

247 Ebd., S. 424 (*Die Automate*; Hervorhebung von mir, O. K.).

248 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 393.

249 Vgl. Manfred Frank: Das »fragmentarische Universum« der Romantik. In: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (edition suhrkamp. 1107), S. 212-224, hier: S. 218f.

250 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 63 (Nr. 444).

251 Vgl. Werner Hamacher: Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz. In: ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026), S. 195-234, bes. S. 215ff.

Synthese der Erzählung anzustreben, sollte man die Möglichkeit erwägen, dass genau dieser Mechanismus der Synthese das Thema der Erzählung und das vorrangige Problem ihrer Protagonisten darstellen könnte.

Die allgemeine Struktur der Erzählung gliedert sich in drei Szenen und Orte. Wenn man die Entwicklung Ferdinands als den Mittelpunkt der Geschichte begreift, lässt sich diese zwanglos in drei Zeitschichten unterteilen, deren Handlung zudem an verschiedenen Orten spielt.²⁵² In chronologischer Folge wird zuerst die ›Vorgeschichte‹ Ferdinands (die Begegnung mit der ›Sängerin‹ in »D.«) berichtet, anschließend die eigentliche Handlung der Erzählung (die Begegnung mit dem »sprechenden Türken« und der Besuch bei dem ›Professor X.« in »J.«), und schließlich – gleichermaßen als ›Coda‹ der Erzählung – die Szene der Hochzeit zwischen der ›Sängerin‹ und dem ›russischen Offizier‹ im »Dorfe P.« Allerdings wird nur die mittlere Episode, die Handlung um die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand, ›erzählt‹, d.h., von einem nicht selbst als handelnde Figur auftretenden ›Erzähler‹ berichtet. Die ›Vorgeschichte‹, die Begegnung mit der Sängerin, wird im Gespräch mit seinem Freund Ludwig, von Ferdinand erzählt, und die ›Nachgeschichte‹, die Hochzeit der Sängerin, ebenfalls von Ferdinand brieflich an Ludwig berichtet. Der Akt des Erzählens wird so exponiert: Es wird hervorgehoben, dass dem Leser das gesamte Geschehen nicht nur imaginativ vermittelt ist (eine Banalität), sondern auch, dass es von vornherein die Logik des Imaginären gleichermaßen befolgt und darstellt. Das Erzählen ist – im Gegensatz zum Umherschweifen des *Gerüchts* und der *Vermutung*, welche den Anfang der Geschichte bestimmen – von dem Wunsch nach einem Zusammenhang, einer Ganzheit angetrieben.

Dieser Wunsch bestimmt insbesondere das Verhältnis Ferdinands zu der von ihm begehrten Sängerin. Seine Erzählung über die erste Begegnung mit der ›Sängerin‹ führt die Logik des Phantasmas vor, die sein weiteres Handeln bestimmt. Die für Hoffmanns Erzählungen charakteristische ›Vorgeschichte‹ weist sich schon durch ihre narrative Exposition (»Es sind nun schon mehrere Jahre her«²⁵³) als eine Erzählung in der Erzählung aus, die folglich immer auch über das Erzählen als solches reflektiert. Dieses erweist sich hier abermals als der Ort einer seelischen Programmierung.

Am Anfang der Szenerie steht der *Rausch*, wie immer bei Hoffmann ein Zeichen und Medium der Unentscheidbarkeit zwischen ›Realität‹ und ›Phantasma‹: »Jeden Tag gab es lustige Partien; [...] als wir in den Gast-

252 Vgl. O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 385.

253 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 403.

hof zurückkehrten, erwartete uns schon der köstliche Punsch, [...] den wir uns [...] wacker schmecken ließen, so daß ohne eigentlich berauscht zu sein, mir doch alle Pulse in den Adern hämmerten und schlugen.«²⁵⁴ Es folgt – mit einer nicht nur für Hoffmanns Erzählungen, sondern generell für die ›phantastische‹ Narration charakteristischen subtilen sprachlichen Modalisierung²⁵⁵ – der Übergang in eine Sphäre, in der ›real‹ Geschehenes und ›Eingebildetes‹ für den Akteur wie für den Leser nicht zu trennen sind: »*Es war mir, als würde* in dem Nebenzimmer leise gesprochen.«²⁵⁶ Die folgende Szene führt vollends in den Bereich des Phantastischen. Ferdinand hört nun »einige leise Akkorde eines Fortepianos« und die »herrliche göttliche Stimme eines Weibes«.²⁵⁷ Die Reaktion Ferdinands auf die nun erklingenden Töne ergibt sich aus dem Vokabular des Enthusiasmus, der Ekstase:

»Wie soll ich es denn anfangen, dir das nie gekannte, nie geahnete Gefühl nur anzudeuten, welches die langen – bald anschwellenden – bald verhallenden Töne in mir aufregten. Wenn die ganz eigentümliche, nie gehörte Melodie – ach es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermut der inbrünstigen Liebe selbst – wenn sie den Gesang in einfachen Melismen bald in die Höhe führte, daß die Töne wie helle Krystallglocken erklangen, bald in die Tiefe hinabsenkte, daß er in den dumpfen Seufzern einer hoffnungslosen Klage zu ersterben schien, dann fühlte ich, wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes durchbebte, wie der Schmerz der unendlichen Sehnsucht meine Brust krampfhaft zusammenzog, wie mein Atem stockte, wie mein Selbst unterging in namenloser, himmlischer Wollust. Ich wagte nicht, mich zu regen, meine ganze Seele, mein ganzes Gemüt war nur Ohr. Schon längst hatten die Töne geschwiegen, als ein Tränenstrom endlich die Überspannung brach, die mich zu vernichten drohte.«²⁵⁸

Unschwer kann diese Passage, ausgehend von dem Schlüsselwort »*Wollust*«, als allegorische Beschreibung eines sexuellen Aktes gelesen werden, der einem Rhythmus folgt (»*bald anschwellend – bald verhal-*

254 Ebd., S. 404.

255 Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. Übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Hanser 1972, S. 37; Norbert Miller: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen [1975]. In: ders.: Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern. Hrsg. von Markus Bernauer und Gesa Horstmann. München, Wien: Hanser 2002 (Dichtung und Sprache. 16), S. 72-89, hier: S. 85f.

256 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 404 (*Die Automate*; Hervorhebung von mir, O.K.).

257 Ebd., S. 404f.

258 Ebd., S. 405.

lend«) und über eine zwischenzeitliche Anspannung (»*krampfhaft*«) zu einer schließlichen kathartischen Entspannung (»*als ein Tränenstrom endlich die Überspannung brach*«) gelangt. Dieser Übergang von Anspannung zu Entspannung entfaltet aber zugleich – auf einer eher konnotativen Ebene – die Szenerie eines Selbstverlusts. Dieser steigert sich von einfacher Affektion (»das Gefühl [...], welches die [...] Töne in mir *aufregten*«) über die Markierung eines *Eingriffs* (»wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes *durchbebt*«) bis zur Formulierung einer vollständigen Unterwerfung: »*meine ganze Seele, mein ganzes Gemüt war nun Ohr.*« Diese Passivität, in der das Selbst schließlich gänzlich verlorengeht (»wie mein Selbst *unterging*«), kann nicht nur als Element eines sexuellen Akts, sondern auch als Zeichen einer mesmeristischen Beeinflussung gelesen werden. Die beiden Codes – Sexualität und Mesmerismus – verschränken sich ineinander und geben sich so gegenseitig die Plausibilität von ›Realität‹.

Die Suggestion von ›Realität‹ ist damit eine dritte Ebene dieser Szene, eine dritte allegorische Erzählung. Auf dieser Ebene berichtet die Szene vom Übergang von einer zeichenhaften Äußerung (»*Melodie*«, »*Gesang*«), einer Reihe von Signifikanten, zu einer vollen Bedeutung, einem Signifikat: »*es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermut der inbrünstigen Liebe selbst*«. Diese semiotische Verwandlung ist allerdings nicht einfach eine weitere allegorische Ebene, welche die anderen beiden Codes begleitete, sondern eher deren eigentliche Aussage, der eigentliche Grund ihres Zusammenspiels.

Das Erscheinen der vollen Bedeutung wird einen Moment später in die Sphäre des Traums verwiesen. Ferdinand fährt fort:

»Der Schlaf mochte mich doch zuletzt übermannt haben, denn als ich von dem gellenden Ton eines Posthorns geweckt auffuhr, schien die helle Morgensonne in mein Zimmer, und ich wurde gewahr, daß ich nur im Traume des höchsten Glücks, der höchsten Seligkeit, die für mich auf der Erde zu finden, teilhaftig worden.«²⁵⁹

Der Übergang zwischen ›realem‹ Erleben und ›Traum‹ kann hier kaum bestimmt werden. Bis wohin bezieht sich Ferdinands Schilderung auf die ›Realität‹, und ab wann auf einen ›Traum‹? Dass sich diese Frage nicht beantworten lässt, ist der narrativen Subtilität dieser Passage zuzurechnen.

Diese Unentscheidbarkeit affiziert noch die Szene, die nach diesem Einschub erzählt wird. Erst *nach* der Feststellung Ferdinands, »nur im Traum des höchsten Glücks [...] teilhaftig« geworden zu sein, wird die

259 Ebd., S. 405f.

Szenerie des ersten Gesprächs zwischen Ferdinand und der ›Sängerin‹ geschildert, wodurch unklar bleibt, ob es sich um einen Vorgang handelt, der nach dem Erwachen *stattfindet*, oder um eine *Erinnerung* des Erwachenden an seinen Traum. Unklar bleibt somit auch, ob der Augenblick des »höchsten Glücks« das Hören des Gesangs bezeichnet oder erst die folgende Begegnung mit der Sängerin.

»Ein herrliches blühendes Mädchen war in mein Zimmer getreten; es war die Sängerin und sie sprach zu mir mit gar lieblicher, holdseliger Stimme: ›So konntest du mich dann wieder erkennen, lieber, lieber Ferdinand! aber ich wußte ja wohl, daß ich nur singen durfte, um wieder ganz in dir zu leben; denn jeder Ton ruhte ja in deiner Brust, und mußte in meinem Blick erklingen.« – Welches unnennbare Entzücken durchströmte mich, als ich nun sah, daß es die Geliebte meiner Seele war, die ich schon von früher Kindheit an im Herzen getragen, die mir ein feindliches Geschick nur so lange entrissen, und die ich Hochbeglückter nun wieder gefunden.«²⁶⁰

Obwohl hier ausdrücklich von einem *Wiedererkennen* die Rede ist, handelt es sich um die erste Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹. Dies wird einige Sätze später eingestanden: »Nun ich erwacht war, mußte ich mirs eingestehen, daß durchaus keine Erinnerung aus früher Zeit sich an das holdselige Traumbild knüpfte – ich hatte das herrliche Mädchen zum ersten Male gesehen.«²⁶¹ Dieser Satz wiederum wiederholt die enttäuschte Geste des Erwachens, die der Satz vor der Schilderung des Treffens mit der Sängerin zum Ausdruck bringt.

Ist diese Wiederholung des Aufwachens ein Zeichen für einen nun endgültigen Übergang in die Sphäre des Wachseins, nachdem eine ›Rückblende‹ nochmals den Augenblick des »höchsten Glücks« memoriert hatte? Genauso gut wäre es möglich, von einem *zweiten* Aufwachen zu sprechen, welches allerdings das erste als eine Fortführung des Traums bestimmt. Wenn allerdings die erste Szene des Erwachens unter dem Verdacht steht, nur ein Element eines fortgesetzten Traums zu sein, dann muss fortan *jedes* Erwachen unter diesem Verdacht stehen – auch diese zweite Szene. Dieser Verdacht wird gestärkt durch Hoffmanns Hinweis, Ferdinand agiere wie »ein Träumender«.²⁶²

Genau in der Mitte der Geschichte *Die Automate* berichtet Ferdinand somit, wie aus seinem Leben ein fortwährender Traum und er ein ›Träumer im Wachen‹ wurde. Die Logik dieses Traums lässt sich als die Konstitution einer *Synthese* beschreiben. Diese Synthese geschieht sowohl

260 Ebd., S. 406.

261 Ebd.

262 Ebd., S. 407.

auf der semiotischen wie auf der temporalen Ebene: Das aus dem Traum entstandene und ihn als solchen bestimmende Phantasma verbindet zugleich verschiedene Zeichen zu einem *Sinn* (indem sie im »Gesang« die »schwermütige Inbrunst der Liebe selbst« erkennen will) und verschiedene Zeitpunkte zu dem Zusammenhang einer *Geschichte*. Wiederum ist die Leistung der Synthese die Verwandlung von Wörtern in ein Bild, von textuellen Fragmenten in den Zusammenhang des »Geschauten«.

Die Verbindung beider Ebenen zeigt sich in aller Deutlichkeit in der Beschreibung der ersten Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹. Der erste Satz der Szene verbindet die Erscheinung der jungen Frau (»Ein herrliches blühendes Mädchen«) mit dem zuvor gehörten Gesang und erklärt sie dadurch zum Ursprung des Gehörten: »es war die Sängerin«. Die Macht der Metonymie assoziiert zu der (in der Szene davor geschilderten) »Wollust« Ferdinands deren Urheberin, die dann in der Gestalt eines begehrten Objekts (»herrliches blühendes Mädchen«) in Erscheinung tritt. Diese Assoziation bewirkt den Schein eines Wiedererkennens: der Synthese des gegenwärtigen Eindrucks mit einem vergangenen. Die Assoziation *erscheint* dann als eine Erinnerung (»die Geliebte meiner Seele«), die sich erst später als erträumt herausstellen wird. Erst in einem weiteren Schritt wird diese irrige Erinnerung zu einer dramatischen Handlung ausgeweitet (»die mir ein feindliches Geschick nur so lange entrissen und die ich Hochbeglückter nun wieder gefunden«), welche an den Verlauf eines hellenistischen Romans erinnert.

Wie die Einbildungskraft die Gegenwart, eine erträumte Vergangenheit und eine als *Wunsch* herbeiphantasierte Zukunft miteinander verbindet, hat Freud in seinem Aufsatz »Der Dichter und das Phantasieren« beschrieben:

»Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt.«²⁶³

Der »Tagtraum«, die phantastische Vorstellung eines erfüllten Wunsches, ist demnach die Projektion eines zu einem gegenwärtigen Ein-

263 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren [1908]. In: ders.: Gesammelte Werke (wie Anm. 182), Bd. 7, S. 211-223, hier: S. 217f.

druck assoziierten Vergangenen in das Zukünftige. Ähnlich hatte bereits Jean Paul in »Über die natürliche Magie der Einbildungskraft« die Logik der Projektionen beschrieben.²⁶⁴

Trotzdem Freuds psychoanalytische Theorie des Tagtraums erkennbar mit der romantischen Theorie der Einbildungskraft verwandt ist, ist die Struktur der Phantasmen bei Hoffmann komplexer. Freuds Theorie der assoziierenden Verknüpfung der Zeiten setzt die Einheit eines ›Ich‹ voraus, welches als der Schnittpunkt aus gegenwärtigen Eindrücken, Erinnerungen aus der Kindheit, und den aus der Vermischung dieser beiden Elemente geformten Wunschträume für die Zukunft beschrieben werden kann. Hoffmanns Geschichte führt dagegen gerade die Erfindung dieses ›Ich‹ vor, indem das Phantasma des begehrten Objekts nicht nur einen Zukunft und Gegenwart assoziierenden Wunschtraum, sondern zugleich auch dessen Herkunft aus einer phantasierten Vergangenheit erschafft. Während in Freuds Modell die phantasierte Zukunft aus der Assoziation eines Eindruck der Gegenwart mit einer realen Vergangenheit erklärt wird, stellen sich bei Hoffmann Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart als gleichermaßen phantastisch, als wechselseitig assoziierte und assoziierende Phantasmen heraus. Die Phantasmen sind nicht, wie Freud suggeriert, durch die Logik einer gegebenen Zeitordnung erklärbar, sondern sie bringen den Zusammenhang einer zeitlichen Folge erst hervor. Freuds Theorie des Tagtraums erhält so eine Korrektur durch Hoffmanns transzendentalpoetische Narration.

Das ›Bild‹ der begehrten Frau verwandelt das Leben des Hoffmannschen Akteurs in einen fortlaufenden Traum, d.h. in eine andauernde Vermischung der ›Realität‹ mit den Phantasmen der Einbildungskraft. ›Wachwerden‹ ist unter diesen Umständen nurmehr der Inhalt eines Traums. Die ersten Eindrücke des ›Wachzustands‹ Ferdinands wiederholen entsprechend die Geste der *Anagnorisis*, die schon seine als Traum gekennzeichnete, erste Begegnung mit der ›Sängerin‹ charakterisiert hat:

»Als sie aus der Haustüre trat, wandte sie sich um und sah zu mir herauf. – Ludwig! – es war die Sängerin! – es war das Traumbild – der Blick des himm-

264 »So zieht das Fernrohr der Phantasie«, schreibt Jean Paul, »einen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das gelobte Land der Zukunft. [...] Noch größer ist die phantasierende Kraft, wenn sie auswärts reicht und die Gegenwart selber zum Marmorblick oder Teige ihrer Gebilde macht. [...] bei rauschenden Freudenfesten, auf Bällen, auf nächtlichen Freudengelagen schmückt sich jeder Augenblick mit dem Widerschein des nächsten künftigen; und solange dies dauert, vermengen wir den süßen Durst des Herzens mit dem Trank« (Jean Paul: Sämtliche Werke [wie Anm. 106], Abt. I, Bd. 4, S. S. 197).

lischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Krystalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbeben und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte. – Schnell war sie im Wagen – der Postillion blies wie im jubelnden Hohn ein munteres Stückchen.«²⁶⁵

Diese zweite Sequenz des Wiedererkennens ist bis ins Detail eine Variante der ersten. Mehr oder weniger wörtlich werden bestimmte topische Elemente der ›romantischen‹ Liebe wiederholt (»Schmerz«, »unnennbare Wonne«). Einige charakteristische Elemente aus der vorigen Traumsequenz werden exakt wiederholt, insbesondere der »Krystallton« als Markierung des Augenblicks des Wiedererkennens und der Klang des Posthorns, welcher die jeweilige Sequenz beendet. Durch die nur geringfügig variierte Wiederholung einer ganzen Sequenz bietet nun sich auch dem Leser der Geschichte der Effekt des *Wiedererkennens* an, der den Inhalt der Szene ausmacht.

Der Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und der Wiederholung zeigt sich hier deutlicher als in anderen Szenen der Erzählung. Einerseits besteht dieser Zusammenhang darin, dass Hoffmann das Phantastische stets als die Wiederholung einer unbewussten ›Programmierung‹ der Akteure darstellt, in der eine ›Vorgeschichte‹ unerkannt ausagiert wird. Nichts anderes wird Freud als das ›Unheimliche‹ bezeichnet.²⁶⁶ Gleichzeitig erweist sich in *Die Automate* die ›Vorgeschichte‹, das Wiederholte, als eine phantastische Projektion, die das Wiederholte im Akt des Wiederholens ›vor Augen stellt‹. Tatsächlich wiederholt wird nur der (vermeintliche) Akt der Wiederholung, was dem Leser jede Möglichkeit nimmt, zwischen ›Traum‹ und ›Realität‹ zu unterscheiden. Zugleich vermittelt diese Struktur den Eindruck einer umfassenden ›Unheimlichkeit‹, in der jedes Element als unerklärliche Wiederkehr des längst Bekannten wirkt. Dieser Effekt des ›längst Bekannten‹ ist nicht zuletzt das Ergebnis intertextueller Verweise: Der »Kristallton« verweist auf andere Erzählungen Hoffmanns (*Das öde Haus*, *Der goldne Topf*), das Signal des Posthorns ist ein Topos der romantischen Lyrik.

Innerhalb dieser grundsätzlichen Wiederholungsstruktur zeigen sich allerdings auch Differenzen zwischen den beiden Szenen des Wiedererkennens. Das *erste* Zusammentreffen spielt in einem als Traum gekennzeichneten Zustand, das *zweite* jedoch lässt den Traum in die ›Realität‹ eintreten und damit jede Realität als potentiell traumartig erkennen.

265 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 406f. (*Die Automate*).

266 Vgl. Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie (wie Anm. 130), S. 149. Vgl. Kap. III. 3.

Gleichzeitig ändert sich damit der Status der ›Sängerin‹. Wird in dem Traum der ersten Begegnung mit dem imaginativen Wiedererkennen der ›Sängerin‹ eine gefundene Vergangenheit erfunden, so in der zweiten Begegnung eine *verlorene*, die es wiederzufinden gilt. Ferdinand malt ein Porträt der ›Sängerin‹, um es als Medaillon stets »auf bloßer Brust«²⁶⁷ bei sich zu tragen, und bestimmt das Bild der ›Sängerin‹ als sein ›Inneres‹, das auch bei vollständiger Nichtübereinstimmung mit dem realen ›Außen‹ seine Gültigkeit bewahrt. »Getreulich wollte ich es [das ›Geheimnis meines Herzens‹, O. K.] fortan in mir tragen und nie mehr lassen von *der*, die nun die Ewiggeliebte meiner Seele worden, sollte ich sie auch nimmer wieder schauen.«²⁶⁸

Die phantasmatische Geburt des begehrten Objekts und des eigenen ›Ich‹, die in so vielen Erzählungen Hoffmanns im Mittelpunkt der Handlung steht, wird damit in *Die Automate* als der Prozess einer Dramatisierung beschreibbar, welche temporale Zusammenhänge stiftet. Dass die Phantasierung der ›Sängerin‹ für Ferdinand in diesem Sinn zugleich die Identität des eigenen ›Ich‹ hervorbringt, zeigt der subtile Einsatz des Spiegelmotivs im Zusammenhang mit der Figur. Nachdem Ferdinand von der ersten Begegnung mit der ›Sängerin‹ berichtet hat, erzählt er nun von seinem Besuch bei dem ›sprechenden Türken‹.

»Als ich zu dem Türken hintrat, fragte ich, der Geliebten meines Herzens denkend: Werde ich künftig noch einen Moment erleben, der dem gleicht, wo ich am glücklichsten war? Der Türke wollte, wie du bemerkt haben wirst, durchaus nicht antworten; endlich, als ich nicht nachließ, sprach er: die Augen schauen in deine Brust, aber das spiegelblanke Gold, das mir zugewendet, verwirrt meinen Blick – wende das Bild um! [...] Das Bild lag wirklich so auf meiner Brust, wie es der Türke angegeben; ich wandte es unbemerkt um, und wiederholte meine Frage, da sprach die Figur im düstern Ton: Unglücklicher! in dem Augenblick, wenn du sie wieder siehst, hast du sie verloren!«²⁶⁹

Das Umkehren des Bildes evoziert zwei Konnotationen. Erstens inszeniert es eine Bestätigung des Gerüchts, der ›sprechende Türke‹ habe die Befähigung, einen »mystischen Blick in die Zukunft« zu werfen, »der aber nur von dem Standpunkt möglich war, wie ihn sich der Fragende selbst tief im Gemüt gestellt hatte.«²⁷⁰ Zweitens spricht der Text hier aus, dass auch der Hauptprotagonist von *Die Automate* dazu bestimmt ist, in

267 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 407 (*Die Automate*).

268 Ebd.

269 Ebd., S. 407f. (*Die Automate*).

270 Ebd., S. 398.

einem Spiegel Phantasmen zu erblicken, die ihm sein begehrtes Objekt und die Identität des eigenen ›Ich‹ vortäuschen. Nachdem er das Bild umgedreht hat, weist das »*spiegelblanke Gold*« nicht mehr in die Richtung des ›Türken‹, sondern in seine eigene. Folglich ist es nun *sein* Blick, der von der Spiegelung auf sich selbst zurückgeworfen und dadurch »*verwirrt*« wird. Insofern die Beziehung zwischen Ferdinand und der ›Sängerin‹ der Logik einer Spiegelung und Identifikation folgt, ist jede Aussage des ›Türken‹ nur im Moment der Selbstbespiegelung Ferdinands möglich. Dadurch wird zugleich auch die Identität des ›Türken‹ als das Ergebnis einer Spiegelung bestimmt. Die Prophezeiung des Automaten (»*in dem Augenblick, wenn du sie wieder siehst, hast du sie verloren!*«) hat schließlich, wie so viele Orakelsprüche, eine wörtliche Wahrheit, die erst die Leser der Erzählung, nicht aber ihre Akteure, verstehen können. Insofern die Figur der ›Sängerin‹ Ferdinands Spiegelbild ist, eine phantasmatische Verdopplung seines Ich, ist es kaum vermeidlich, dass sie in dem Moment »*verloren*« ist, in dem er sie – als eine nach ›außen‹ geworfene Projektion – »*sieht*«.

Der Automat als »unheimliche« Nachahmung - Die Struktur der Wiederholungen und Verdopplungen

Damit wird es möglich, sich der Figur des Automaten zuzuwenden und seine Rolle im Spiel der Projektionen und Phantasmen, das *Die Automate* durchzieht, zu beschreiben.

Was ist ein Automat? Zuallererst, so lautet die Antwort der Hoffmannschen Erzählung, ist er eine nachahmende Wiederholung ohne Seele, eine mechanische Imitation des ›Ich‹. Hoffmanns Akteur Ludwig urteilt apodiktisch: »Mir sind [...] alle solche Figuren, die dem Menschlichen nicht so wohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider.«²⁷¹ Der Automat *ahmt* nicht einfach nach, sondern er *öffnet nach*; er parodiert und persifliert das Objekt seiner Nachahmung gerade durch dadurch, dass er seine Nachahmbarkeit beweist. Wenn das »Menschliche« das Objekt eines Nachäffens werden kann, ist es dem Verdacht ausgesetzt, seinerseits nicht original, sondern ein mechanisches Imitat (und also seinerseits ein Automat) zu sein. Dieser implizite Vorwurf des Nachäffenden ist es, der Ludwig alles Mechanische als *unheimlich* und *grauenhaft* erscheinen lässt.²⁷²

271 Ebd., S. 399.

272 Vgl. ebd.

Unheimlich ist der Automat, insofern er eine doppelgängerhafte Karikatur des Menschen darstellt. Er sieht dem Menschen nicht nur zum Verwechseln ähnlich, sondern er bewegt sich auch wie ein solcher – und führt dabei, als ein zwar *selbstbewegtes*, aber *fremdgesteuertes* Wesen die Version eines menschlichen Lebens ohne Freiheit und Autonomie vor. Die Provokation des Automaten – und sein Unheimliches – liegt darin, dass er stets, sowohl in den historischen Schaubuden des 18. Jahrhunderts wie auch in der Erzählung *Die Automate* als ein *Modell* auftritt, das *jedes* Wesen als Maschine vorführen will.²⁷³

Dass in diesem Sinne für Hoffmanns Protagonisten die unheimliche Vorstellung des eigenen Ich als mechanisches und unfreies Wesen den Schrecken des Automaten ausmacht, belegt nicht zuletzt ein verstecktes Kantzitat. Dieses legt Hoffmann der skeptischen Figur Ludwig in den Mund. Während des ersten Besuchs bei dem ›sprechenden Türken‹ erscheint das mechanische Wesen Ludwig »so abgeschmackt und verbraucht, dass er unwillkürlich ausrief: ›Ach, meine Herren! hören Sie doch, wir haben höchstens Braten im Magen, aber die türkische Exzellenz da einen ganzen Bratenwender dazu!‹«²⁷⁴ Die Verhöhnung des mechanischen Wesens als »Bratenwender« hat ihre Quelle in Kants *Kritik der praktischen Vernunft*. In der Diskussion des Begriffs der ›transzendenten Freiheit‹ führt Kant aus, inwiefern das Unterworfensein eines Wesens unter die »Naturgesetze der Kausalität« als *Mechanismus* bezeichnet werden kann, ohne darum gleich behaupten zu müssen, ein solches Wesen sei buchstäblich eine *materielle* Maschine.

»Hier wird nur auf die Notwendigkeit der Verknüpfung der Begebenheiten in einer Zeitreihe, so wie sie sich nach dem Naturgesetze entwickelt, gesehen, man mag das Subjekt, in welchem dieser Ablauf geschieht, automaton materiale, da das Maschinenwesen durch Materie, oder mit *Leibnizen* spirituale, da es durch Vorstellungen betrieben wird, nennen, und wenn die Freiheit unseres Willens keine andere als die letztere (etwa die psychologische und komparative, nicht transzendente, d.i. absolute zugleich) wäre, so würde sie im Grunde nichts besser, als die Freiheit eines Bratenwenders sein, der auch, wenn er einmal aufgezogen worden, von selbst seine Bewegungen verrichtet.«²⁷⁵

273 Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. Freiburg, München: Alber 1975 (Symposium. 49), S. 98.

274 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 401 (*Die Automate*).

275 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 4, S. 222 (*KpV*, A 173f.).

Der »Bratenwender« wird zum Symbol eines Wesens, das niemals frei handelt, denn jede seiner Handlungen wird kausal durch ein vorhergehendes »Aufziehen« bestimmt. Ein solcher »Bratenwender« ist jedes menschliche Wesen, das über keine »transzendente Freiheit« verfügt, d.h. über die Befähigung zu einer Handlung, die nicht als die Wirkung einer vorhergehenden Handlung bestimmt werden kann und deren Verursachung daher außerhalb der Zeitfolge steht.²⁷⁶ Da die Verursachung einer freien Handlung notwendigerweise auf einer bloß *noumenalen* Ebene geschieht, muss ein »Bratenwender« einem Wesen mit Vernunft auf der *phänomenalen* Ebene ebenso ›unheimlich‹ wie ›grauenhaf‹ gleichen. Den Schrecken dieses mimetischen Unheimlichen spielt Hoffmanns *Die Automate* durch.

Wie aber kann ein Automat seine ›grauenhafte‹ Vortäuschung des Lebendigen erreichen? Diese Frage macht das eigentliche Geheimnis der Geschichte über *Die Automate* aus. Die Erzählung führt mehrere vergebliche Versuche vor, die *mechanische* Konstruktion des ›sprechenden Türken‹ zu durchschauen. Die technische Konstruktion des Automaten verrät sein Geheimnis jedoch nicht, und somit betreten die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand die Szenerie. Sie entwickeln, wie bereits referiert, ihre Theorie einer mesmeristischen *Suggestion* der Lebendigkeit durch eine dritte, verborgene Person. Diese Theorie ist es, die sie dazu antreibt, im »Professor X.« eine machtvolle Figur des Magnetiseurs und Strippenziehers sehen zu wollen. Ob er diese Rolle *tatsächlich* einnimmt, lässt die Geschichte offen. Während der Professor in seinem ersten Auftreten eher als ein marktschreierischer Scharlatan denn als ein machtvoller Manipulator erscheint, tritt er in seinem zweiten Erscheinen – nachdem die beiden Freunde in seinem Garten die Stimme der ›Sängerin‹ gehört zu haben meinen – durchaus als eine Figur auf, die nicht nur über ein überlegenes Wissen, sondern auch über magische Kräfte zu verfügen scheint:

»Aber Welch ein Erstaunen, ja Welch ein inneres Grausen durchdrang sie, als sie den Professor X. erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Esche stand. Statt des zurückschreckenden ironischen Lächelns, mit dem er die Freunde in seinem Hause empfang, ruhte ein tiefer melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts gerichteter Blick schien wie in seliger Verklärung das geahnete Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klänge Kunde gaben, welche wie ein Hauch des Windes durch die Luft bebten. Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder, aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und

276 Vgl. die Anmerkungen zu Kants Diskussion der Freiheit bei Giovanni B. Sala: Kants »Kritik der praktischen Vernunft«. Ein Kommentar. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 211-221.

lebendig, und überall flimmerten krystallne Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen empor und strömten vereint im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Innerste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahnungen entzündend.«²⁷⁷

Der vermeintliche Scharlatan erfährt hier nichts geringeres als seine Apotheose. Ebenso wie der Professor hier göttliche Züge eines übermenschlichen Wesens (*»wie in seliger Verklärung«*) annimmt, ist sein Garten nunmehr eine allegorische Wiederholung der biblischen Gärten Eden und Gethsemane.²⁷⁸ Gleichzeitig bedient die Szene das Register des *Magischen*, indem durch die Bewegung des Professors *»alles um ihn her rege und lebendig«*, also buchstäblich *beseelt* wird. Nicht nur die beiden Beobachter, aus deren Perspektive die Szene geschildert wird, scheinen von dem Auftreten des Professors geradewegs verzaubert; auch die Sprache bildet den Akt der Verzauberung mimetisch ab, indem sie *»poetisch«* wird und Alliterationen aneinanderreicht (*»krystallne Klänge«*, *»Büschen und Bäumen«*, *»Feuerflammen«*).

Zugleich wiederholt sich hier der Effekt der *»Musikalität«*, der in den Begegnungen Ferdinands mit der *»Sängerin«* das Bild der geliebten Frau geformt hatte: die metonymische Assoziation von Tönen zum phantastischen Bild ihres *»Urhebers«*. Dieser Effekt wird in den sprachlichen Assoziationen sozusagen performativ nachgebildet: Die mesmeristische Kraft des *»Professors«* (oder der *»Sängerin«*) wiederholt sich im betont *»poetischen«* Ausdruck – weswegen man, streng genommen, sagen kann, dass sich hier die Wiederholung wiederholt. Indem mit den *»krystallinen Klängen«* explizit der *»Kristallton«* aus der ersten Begegnung mit der *»Sängerin«* zitiert wird, wird überdies eine Verbindung zwischen dem Professor und der *»Sängerin«* suggeriert, deren genaue Art und Weise freilich unklar bleibt. Auch zu der Figur des Automaten ergibt sich eine Korrespondenz, denn die Formel, um den Professor werde *»alles [...] rege und lebendig«*, variiert den ersten Satz der Erzählung, demzufolge der *»sprechende Türke«* *»die ganze Stadt in Bewegung«* brachte.

Es ergibt sich demnach ein nahezu unauflösbares Geflecht aus Wiederholungen, Korrespondenzen und Parallelismen. Viele Zusammenhänge werden suggeriert, aber die genaue Art der Verbindung wird nicht zuletzt durch diese Vielheit der Verweisungen unmöglich zu bestimmen. Was bedeutet die Assoziation der Figuren der *»Sängerin«* und des *»sprechenden Türken«* zu der des *»Professors X.«*? Übt er – als Magnetiseur

277 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 424f.

278 Vgl. O'Brien: E. T. A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 383.

oder Magier – Macht über sie aus, oder ist sie gar auch eines seiner ›Geschöpfe‹, ein Automat? Oder verweisen diese Verbindungen darauf, dass auch der Professor ein mechanisches Wesen ist? Wer hier eine eindeutige Lösung erkennen will, beginnt zu phantasieren. Die Passage *beschreibt* somit nicht nur den Vorgang des Phantasierens, des ›Träumens im Wachen‹; sie lädt den Leser dazu ein, eine Fülle von Korrespondenzen und Parallelen zu ›sehen‹ und diese als Sprungbrett für eine Aktivität der assoziierenden Einbildungskraft zu gebrauchen.

Indem jedes Zeichen ein anderes Zeichen wiederholt, verweist es immer *auch* auf dieses und zeigt auf diese ihm vorausgehende Spur. Die Zeichen, die den Protagonisten in Hoffmanns Texten begegnen, sind damit *allegorisch*. Als allegorische Zeichen verweisen sie nicht einfach auf einen Referenten, sondern immer auch auf *etwas anderes*: Auf das erste Erscheinen eines analogen Zeichens *und* auch auf die Wiederholbarkeit der Zeichen. Die Autoreflexivität der Hoffmannschen Texte entspricht in diesem Sinne der Struktur der Allegorie.

Daraus folgt, dass es keine Erstlektüre der Texte Hoffmanns geben kann. Der Eindruck, der Hoffmanns Erzählungen als so repetitiv und formelhaft erscheinen lässt, wird dadurch bewirkt, dass sie Wiederholungen von Wiederholungen vorführen und so *jede* Lektüre zu einer bereits wiederholten Lektüre machen. Indem jedes Zeichen immer auch auf *etwas anderes*, einen verborgenen Zusammenhang, zu verweisen scheint, sieht sich der Leser dazu bewegt, diese Aktivität (oder Passivität) der Figuren zu wiederholen und seinerseits die Enthüllung eines Geheimnisses zu erwarten. Freilich führt *Die Automate* auch vor, wie diese Betätigung der Assoziierung und Analogisierung im Falle des Protagonisten Ferdinand, der wiederum ein paradigmatischer *Leser* ist, zur Ausbildung einer regelrechten Wahnwelt und also in einen »zerrütteten Seelenzustand«²⁷⁹ führt.

Es bleibt damit unmöglich zu entscheiden, ob der erste Auftritt des Professors, der ihn als einen unangenehmen Scharlatan vorführt, oder der zweite, der ihn als ein magisch wie magnetisch bewandertes Wesen zeigt, die ›Wahrheit‹ zeigt. Möglich ist es allerdings, die Logik zu beschreiben, die zur Apotheose des Professors in seinem zweiten Auftritt führt. Die beiden Protagonisten Ferdinand und Ludwig ›sehen‹ unvermittelt den Zusammenhang zwischen den Figuren der ›Sängerin‹ und des Professors und entwickeln daraufhin das Phantasma des mächtigen Professors. Das Phantasma stellt so eine Szenerie seines eigenen Ursprungs vor: Indem der Professor als ein Magier und Magnetiseur vorgestellt

279 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

wird, erscheint er als diejenige Figur, die Zusammenhänge und Synthesen aller Art herstellen und hervorbringen kann. Mit anderen Worten projiziert die Einbildungskraft der beiden Akteure ihre eigene Tätigkeit in die Person des Professors und phantasiert so – Ursache und Wirkung vertauschend – einen Ursprung der Phantasmen. Insofern das Erreichen einer umfassenden Synthese zwischen den disparaten Ereignissen und Beobachtungen als der *Wunsch* Ferdinands angesehen werden kann, ist es nur konsequent dass er nicht nur diesen Zusammenhang, sondern gleichzeitig auch die Verursachung desselbigen phantasiert. Schon vor dem Besuch bei ›Professor X.‹ sind beide Freunde »fest überzeugt, dass dem das Geheimste durchdringenden Blick jener Macht auch wohl der mysteriöse Zusammenhang, vermöge dessen sich das Zukünftige dem Gegenwärtigen anreihet, offenbar sein könne.«²⁸⁰ Dass diese »Anreihung« und Kontinuierung das Ergebnis einer selbst sprunghaften und dissoziativen Zeitlichkeit ist, kann nicht nur bei den Ursache und Wirkung vertauschenden Phantasmen der zweiten Begegnung mit dem Professor X., sondern bereits in Ferdinands Begegnung mit der ›Sängerin‹ beobachtet werden.

Wenn die Macht des Professors dergestalt als eine *Projektion* beschrieben werden kann, liegt es nahe, auch die Wirkung der Automaten insgesamt durch diesen Mechanismus zu beschreiben. Dass eine Logik der Identifikation und Projektion die Wirkung der Automaten hervorbringt, wird von Ludwig im Gespräch mit seinem Freund deutlich ausgesprochen.

»Ich muß gestehen, fuhr Ludwig fort, daß die Figur gleich beim Eintreten mich lebhaft an einen überaus zierlichen künstlichen Nußknacker erinnerte, den mir einst, als ich noch ein kleiner Knabe war, ein Vetter zum Weihnachten verehrte. Der kleine Mann [...] verdrehte jedesmal mittelst einer innern Vorrichtung die großen aus dem Kopfe herausstehenden Augen, wenn er eine harte Nuß knackte, was denn so etwas possierlich Lebendiges in die ganze Figur brachte, daß ich stundenlang damit spielen konnte, und der Zwerg mir unter den Händen zum wahren Alräunchen wurde.«²⁸¹

Wiederum ist es eine ›Vorgeschichte‹ aus der Kindheit eines Protagonisten, die eher beiläufig eine Programmierung durchschaubar macht, welche das gesamte Handeln der Figur in der erzählten Gegenwart bestimmt. Die Identifikation des »kleinen Knaben« mit dem »kleinen Mann« ist es, die die Projektion der Lebendigkeit in die Figur des Nußknackers be-

280 Ebd., S. 409.

281 Ebd.

wirkt.²⁸² Es ist nur eine etwas komplexere Variation dieses Mechanismus, der es Ferdinand ermöglicht, aus Klangassoziationen das Bild der ›Sängerin‹ zu entwerfen.

Wenn aber gesagt werden kann, dass die ›Belebung‹ des Automaten und die identifikatorische Phantasmierung der Gestalt der ›Sängerin‹ nach ein und derselben Logik – der Logik der Einbildungskraft in Hoffmanns Texten überhaupt – verlaufen, dann muss daraus gefolgert werden, dass auch die ›Sängerin‹ ihrem Wesen nach eine Automate, eine mechanische Figur ist.

Mindestens drei Parallelismen in Hoffmanns Text deuten auf die Identität der Figur des ›sprechenden Türken‹ mit derjenigen der ›Sängerin‹ hin. *Erstens* wäre hier der Gesang der ›Sängerin‹ zu nennen, der ein Überkreuzen der Unterscheidung zwischen ›lebendig‹ und ›tot‹ verspricht:

»Mio ben ricordati / s'avvien ch'io mora, / quanto quest' anima / fedel t'amò. / Lo se pur amano / le fredde ceneri / nel urna ancora / t'aderò!«²⁸³

Das Zitat aus der Oper *Alessandro nell'Indie* ist auf zwei Ebenen lesbar. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein wenig originelles Exempel einer Topik der *dramatischen* Liebe zu handeln. Wenngleich diese Zeilen im Kontext der Oper, aus der sie entnommen sind, einen ausschließlich metaphorischen Sinn gehabt haben mögen, erhalten sie im neuen Kontext der Geschichte *Die Automate* eine ›unheimliche‹ Wörtlichkeit. In dieser Wörtlichkeit erscheint die ›Sängerin‹ als ein weiteres jener »Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens«.²⁸⁴ Ferdinand liest die Worte der ›Sängerin‹ nicht als Aussage über ›ewige Liebe‹, sondern als ein Versprechen. Als solches verspricht der Gesang der ›Sängerin‹ einen umfassenden Einblick in den »mysteriösen Zusammenhang, vermöge dessen sich das Zukünftige dem Gegenwärtigen anreihet«: Es ist das Versprechen einer umfassenden Synthese, eines *Sinns*, der gleichzeitig den zeitlichen Zusammenhang der disparaten Momente und die Referenz seiner semiotischen Komponenten auf ein ›reales‹ Signifikat verspricht. Insofern verkündet die Arie der ›Sängerin‹ nicht nur ein Leben nach dem Tod, sondern ebenso eine Präsenz (des Sinns) in seiner vollständigen Abwesenheit und die Verheißung von ›Realität‹ für das Phantasma. Dieses Versprechen der ›Sängerin‹ ist es, welches Ferdinand daran glauben

282 Vgl. O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 377.

283 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 405 (*Die Automate*).

284 Ebd., S. 399.

lässt, sie in seinem ›Inneren‹ tragen und so nie »verlieren« zu können: »Kann ich sie denn verlieren, sagte er: sie, die ewig in meinem Innern waltet, und so eine intensive Existenz behauptet, die nur mit meinem Sein untergeht?«²⁸⁵

Die Figur der ›Sängerin‹ wird *zweitens* in die Nähe der mechanischen Figur des ›sprechenden Türken‹ gerückt, indem Ferdinand seinem Freund berichtet, er habe *auch bei dem Automaten* den Gesang der ›Sängerin‹ gehört: »Als der Türke die verhängnisvollen Worte sprach, war es mir, als hörte ich die tiefklagende Melodie: Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora in einzeln abgebrochenen Lauten – und dann war es wieder als schwebte nur *ein* langgehaltener Ton der göttlichen Stimme, die ich in jener Nacht hörte, an mir vorüber.«²⁸⁶ Ludwig wiederum zögert nicht, dem beizustimmen, und bemerkt, dass es auch ihm bei dem ›Türken‹ so schien, »als gleite ein musikalischer Ton, Gesang kann ich es nicht nennen, durchs Zimmer.«²⁸⁷ Die Wiederholung des Versprechens eines Lebens im Tod durch den Mund des ›sprechenden Türken‹ legt es nahe, davon auszugehen, dass beide Figuren, wenn auch nicht identisch, so doch *gleich* sind: Die Wirkung beider Figuren auf die Freunde Ludwig und Ferdinand geschieht auf die gleiche Weise.

Die Gleichartigkeit wird *drittens* durch einen weiteren Parallelismus suggeriert: durch die *Fremdsprachigkeit* beider Figuren. Der italienische Gesang der ›Sängerin‹ konnotiert einerseits die Aura einer bestimmten ›Italianität‹ (Barthes²⁸⁸); er korrespondiert andererseits auch mit einer Beobachtung, die zu Beginn des Textes über die mechanische Figur des ›sprechenden Türken‹ gemacht wird: »Hierzu kam, daß der Türke oft, deutsch gefragt, doch in einer fremden Sprache antwortete, die aber eben dem Fragenden ganz geläufig war.«²⁸⁹ Die Fremdsprachigkeit des Türken und der Sängerin verweist zudem beide Figuren erneut in die Sphäre des Mesmerismus, denn die plötzliche Befähigung zum Sprechen in fremden Sprachen ist ein *topos* der magnetischen Fallgeschichten.²⁹⁰

285 Ebd., S. 416.

286 Ebd., S. 415f.

287 Ebd., S. 416.

288 Vgl. Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 137.

289 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 398 (*Die Automate*).

290 Eschenmayer zählt zur magnetischen »Stufe des Hellsehens« unter anderem die »Phänomene fremder Sprachen, in welchen solche Personen manchmal reden, ohne darinn geübt geübt zu seyn. Der Knabe, den Dr. Tritschler beobachtete, sprach, wie er es voraussagte, drey Tage lang auf die fertigste Weise französisch, und verlangte auch von den andern, daß sie nichts als französisch mit ihm sprechen sollten. Im gewöhnlichen Zu-

Was aber folgt aus dieser Möglichkeit, die ›Sängerin‹ mit dem Automaten zu identifizieren? Wie bereits festgestellt wurde, sind beide Figuren als Ich-Verdopplungen der Protagonisten zu begreifen. Beide sind *mechanisch*, insofern sie bloße Projektionen des Lebendigen auf einer leeren ›Leinwand‹ des Nicht-Lebendigen sind. Wie nachäffende Wiedergänger agieren sie nur scheinbar als autonome Figuren, sind aber tatsächlich abhängig von einem Mechanismus der Projektion und Identifikation, der ihnen ›Lebendigkeit‹ zukommen lässt. Hoffmanns Geschichte lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Prozess des Zusammenspiels von Projektion, Identifikation und Verlebendigung nicht einfach ein vermeidbarer Irrtum, sondern der basale Mechanismus ist, aufgrund dessen die Protagonisten temporale Synthesen und damit die phantasmatische Identität eines ›Ich‹ hervorbringen können.

Wenn aber das imaginäre ›Ich‹ das Ergebnis einer automatischen Produktion und das produzierende Ich ein *Automat* ist, dann sind nicht nur die Figuren der ›Sängerin‹ und des ›sprechenden Türken‹ als Automaten zu bestimmen. Insofern er sich selbst durch die Identifikation mit einem seelenlosen Doppelgänger bestimmt, erleidet auch Ferdinand eine ›Automation‹. Konsequent ironisch führt Hoffmanns Erzählung vor, wie Ferdinand in den Momenten, in denen er eine Synthese der fragmentierten Eindrücke zu einer Ganzheit zu erreichen meint, sich in den Fänge der Selbsttäuschung verstrickt. Die Erinnerung an die vermeintlich »*schon von früher Kindheit an*« geliebte ›Sängerin‹ ist ebenso das Ergebnis einer Projektion wie die vermeintliche Weisheit des Professors, von dem sich die beiden Freunde eine Auflösung aller Geheimnisse erwarten. Insofern er unter einem umfassenden Wiederholungs- und Verdopplungszwang agiert, wird er in diesen Momenten selbst zu einem mechanischen Wesen. In diesem Sinn wird an zwei Schlüsselstellen der Handlung eher beiläufig auf Ferdinands *mechanische* Art der Fortbewegung hingewiesen: »*mechanisch* raffte ich mich auf und eilte ans Fenster«, ²⁹¹ »*Mechanisch* gehe ich in die Kirche und trete ein.« ²⁹² Automatisiert wird Ferdinands Handeln von Vorstellungen und Zusammenhängen gelenkt, die seinem Bewusstsein *a priori* unerreichbar sind. Die Struktur des Wiederholungszwangs wird damit auf der Ebene der Narration als die Bedrohung der Mechanisierung und Automatisierung angesprochen.

Die *Automate* erzählt damit nicht einfach vom Scheitern der Versuche der Protagonisten, eine Lösung aller Rätsel zu finden. Die Erzählung

stand verstand er diese Sprache nur sehr wenig und am wenigsten konnte er sie reden« (Eschenmayer: Psychologie [wie Anm. 113], S. 240).

291 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 406 (*Die Automate*), Hervorhebung von mir, O.K.

292 Ebd., S. 426, Hervorhebung von mir, O.K.

führt vielmehr vor, wie endliche Wesen, die in ihre eigene Zeitlichkeit eingebunden bleiben, bei dem Versuch, eine abschließende Synthese aller Zusammenhänge ihres Lebens zu erstellen, *notwendigerweise* scheitern müssen. Hoffmanns Geschichte ist insofern zugleich »von Haus aus fragmentarisch« und unabgeschlossen: sie kennt kein Ende und leitet, wie die Ironie für Schlegel, zur Vorstellung von Unendlichkeit.

Die *Automate* führt vor, wie seine Protagonisten auf der Suche nach einem Zusammenhang ihrer Erfahrung in die Macht derjenigen Phantasmen geraten, die genau diesen Zusammenhang immer wieder zerstören. Der Akteur von *Die Automate* handelt mechanisch, als ein Nachtwandler am helllichten Tag. In diesem Sinn hat Reil in seinen *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, die Hoffmann in *Das öde Haus* erwähnt, den Nachtwandler als einen »Automat« beschrieben, dessen Handlungen von ungewussten und unbewussten Vorstellungen ferngesteuert werden.²⁹³

Das Unheimliche in der »romantischen« Musikästhetik

Die eigentliche Pointe der Geschichte besteht freilich darin, dass sie nicht nur einen Hauptakteur hat, sondern auch diese Rolle verdoppelt präsentiert. Ferdinands Freund Ludwig zeigt sich immer wieder skeptisch gegenüber den in der Handlung auftretenden mechanischen Figuren, und ihm ist es vorbehalten, der mechanischen Kunst des »Professor X.« eine dezidiert »romantische« Ästhetik entgegenzustellen, die nicht selten als Hoffmanns eigentliche Meinung verstanden wurde. »Schon die Verbindung des Menschen mit toten das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas drückendes, unheimliches, ja entsetzliches«,²⁹⁴ stellt Ludwig fest. Die falsche Kunst des Professors *öffnet* das Menschliche *nach*, sie *ist* es nicht. Ludwig assoziiert das Mechanische mit der Vorstellung von Nachahmung und Repräsentation und setzt dem eine nicht-mechanische Kunst entgegen, die auf die Intensität des *Gefühls* statt auf *Darstellung* setzt. Die nicht-mechanische Musik ermögliche, so Ludwig, im »vollkommen-

293 Vgl. Reil: *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode* (wie Anm. 69), S. 10. Vgl. Manfred Schneider: *Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns*. In: *Bild und Schrift in der Romantik*. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 237-253, hier: S. 242.

294 Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 418 (*Die Automate*).

sten Ton«²⁹⁵ einen Zugang zu einer sonst verborgenen »Urzeit des menschlichen Geschlechts«,²⁹⁶ zu einer Zeit der »ersten heiligen Harmonie«²⁹⁷ von Mensch und Natur, »als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfaßte«.²⁹⁸

Den Gedanke, dass in den ›Urklängen‹ der Natur der Rest einer Harmonie von Mensch und Natur vernommen werden könne, hat Hoffmann (oder sein Protagonist Ludwig) aus Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) entnommen, auf die Ludwig explizit Bezug nimmt. Ludwigs enthusiastische Ausführungen über die »Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon«²⁹⁹ sind ein Zitat aus Schuberts Buch.³⁰⁰

Wie aber kann die nicht-mechanische Musik einen Zugang zur Harmonie der »Urzeit« wiederherstellen? Indem sie die *Fragmente* und *Reste* dieser Harmonie, die in der Gegenwart noch anzutreffen sind, als Vorbild nimmt. Diese sind als »Nachhall«³⁰¹ in den »geheimnisvollen Lauten der Natur« zu entdecken, »die noch nicht ganz von der Erde gewichen«³⁰² und »in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen«³⁰³ sind. Indem die Töne der Natur als Fragmente einer verlorenen Vergangenheit aufgefasst werden, fügt der Musikrezipient sie in den Zusammenhang einer Kontinuität und Ganzheit

295 Ebd., S. 421.

296 Ebd.

297 Ebd.

298 Ebd.

299 Ebd., S. 422.

300 In der dritten Vorlesung notiert Schubert, dass die »Naturstimme« der Äolsharfe »unter dem Nahmen Luftmusic, oder Teufelstimme auf Ceylon und in den benachbarten Ländern wahrgenommen ist« (G[otthilf] H[einrich] Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, S. 64). Auch vor Schubert war die Äolsharfe ein beliebtes Beispiel, um die Möglichkeit ›natürlicher‹ Kunst zu belegen. Athanasius Kircher behauptet, die Äolsharfe 1650 erfunden zu haben. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie schließlich geradezu zu einem Topos, der die Möglichkeit ›natürlicher‹ Kunst vorführen sollte. Abrams nennt sie »das Lieblingsspielzeug der Romantiker« (M. H. Abrams: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik* [1953]. Übers. von Lore Iser. München: Fink 1978, S. 72).

301 Hoffmann: *Sämtliche Werke* in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 421 (*Die Automate*).

302 Ebd.

303 Ebd., S. 423.

ein, die auf diesem Weg zuallererst phänomenal wahrnehmbar werden kann.

Ludwigs Musiktheorie kann unschwer als eine Variation der in der gesamten Erzählung immer wieder vorgeführten Praxis der Projektion und Identifikation begriffen werden. Wenn Musik es dem Subjekt für Ludwig ermöglicht, eine sonst unzugängliche Erfahrung der *Ganzheit* (mit der Natur) und des *Sinns* zu machen, indem sie ein Phänomen als Fragment einer ›vergangenen‹ höheren Einheit auffassbar macht und eine Analogie zwischen dem ›Innen‹ des Subjekts und dem ›Außen‹ der Natur konstituiert (›»Kann denn‹, erwiderte Ludwig, ›die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur [...] verborgen‹³⁰⁴), dann wiederholt diese Theorie exakt die Phantasmen, denen Ferdinand in der Begegnung mit der erträumten ›Sängerin‹ erlegen ist. Die Theorie der nicht-repräsentativen, intensiven und daher nicht wiederholenden Musik wird so als die Wiederholung einer wiederholenden Praxis, eines unendlichen Wiederholungszwangs, vorgeführt. Ludwigs Glaube, in den Klängen der Musik eine anfängliche »Harmonie« zwischen Mensch und Natur erneut erleben zu können, erliegt den gleichen Phantasmen, in die sich sein Freund Ferdinand verstrickt. In dieser Struktur der unendlichen Spiegelung, Verdopplung und Wiederholung liegt die Ironie des Wahnsinns bei Hoffmann.

III. 5 Die doppelte Supposition (»Doge und Dogaresse«)

»Doge und Dogaresse« als historische Novelle und als Liebesgeschichte - der Traum der geliebten Frau

Insofern *Das öde Haus* und *Die Automate* sich schon auf den ersten Blick ähneln und demselben Genre zuzurechnen sind (der ›unheimlichen‹ Geschichte), könnte man versucht sein zu denken, die bisher getroffenen Aussagen über die Verbindung von Erzählstruktur, Wiederholungstechnik und der Darstellung des »Wahnsinns« seien nur für diese Art Erzählung im Œuvre Hoffmanns zutreffend. Einige Ausführungen zu *Doge und Dogaresse*, einer auf den ersten Blick eher ›novellistischen‹ Erzählung, die in der Forschung ebenfalls nur geringe Beachtung gefunden hat,³⁰⁵ sollen das Gegenteil beweisen.

304 Ebd.

305 Es existieren nur sehr wenige Studien zu *Doge und Dogaresse*. Zu nennen ist zuerst die Arbeit von Johannes Wiele (Johannes Wiele: Vergan-

Bereits in der Rahmenhandlung der Erzählung wird die Genese von *Zeit* als deren eigentliches Thema ausgewiesen. In einer bereits zitierten Passage tritt ein »Fremder« in Erscheinung und nennt das »Gemüt« des Künstlers als den Ort, an dem Bilder »aufgehen«, »Gestalten« ihre Heimat finden und sich »plötzlich« eine Verbindung des Bildes mit Vergangenheit und Zukunft ergibt:

»Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird.«³⁰⁶

Wie bereits ausgeführt wurde, umschreiben diese Sätze nicht nur die Konstitution der Hoffmannschen »Künstler«-Akteure, sondern ebenso die Grundstruktur seiner Erzählungen.³⁰⁷ Wie aber verhält es mit der Erzählung *Doge und Dogaresse*, die über keine »Künstler«-Figur verfügt und deren Struktur auf den ersten Blick von dem bisher beschriebenen Schema abzuweichen scheint?

Die Handlung der Geschichte weist diese auf den ersten Blick als ein Beispiel historischer Novellistik aus. Mit wenigen Sätzen fasst Lothar Pi-

genheit als innere Welt. Historisches Erzählen bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996, S. 219-380). Allerdings beschäftigt sich Viele vor allem mit der Fragestellung, was Hoffmanns Erzählung über die Möglichkeit ›objektiver‹ Geschichtsschreibung sagt. Seither sind drei weitere Studien zu *Doge und Dogaresse* erschienen, die sich vor allem dem Verhältnis des Textes zur pikturalen Vorlage – dem Bild *Doge und Dogaresse* von Karl Wilhelm Kolbe – widmen. Vgl. Melanie Klier: Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde *Doge und Dogaresse*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 29-49; Petra Liedke Konow: Inszenierung der serapiontischen Genese eines Kunstwerks. E.T.A. Hoffmanns Rahmengeschichte »Doge und Dogaresse« im Rahmen der Serapions-Brüder. In: Germanic Notes and Reviews 30 (1999), H. 1, S. 134-142; Gerhard Neumann: Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns *Doge und Dogaresse*. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 107-142.

306 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 430f. (*Doge und Dogaresse*).

307 Vgl. Kap. III. 2.

kulik nicht nur die Handlung der Erzählung zusammen, sondern skizziert zugleich die beiden geläufigsten Lektüren derselben:

»Man kann die Geschichte auf zweierlei Art lesen. Erstens als historische Erzählung [...]. Da geht es auf der einen Seite um Politik: um die Verteidigung Venedigs gegen seine Feinde, die Wahl des Dogen, um Verschwörung und die Wiederherstellung der alten Ordnung. In diese Staatsaktionen ist das private Glück und Unglück dreier Personen verflochten: Annunziatas, die Bodoeri seinem Machtehrgeiz zuliebe dem alten Falieri verknüpelt; Antonios, der in Annunziata die Jugendliebe wiedererkennt, sich als Pflegesohn des an den Mächenschaften Bodoeris beteiligten Nenolo entpuppt und in die Verschwörung gegen die Signorie verwickelt wird; Margarethes, der durch die Folter entstellten Amme Antonios, die die Verbindung zwischen den beiden Liebenden herstellt. [...] Damit wird bereits deutlich, daß man die Erzählung auch auf eine zweite Art lesen kann: als symbolische Erzählung, in der das Historische nicht um seiner selbst willen dargestellt ist, sondern als Medium eines tieferen Sinns, auch einer tiefen Gemütsbewegung.«³⁰⁸

Tatsächlich lassen sich diese Ebenen jedoch kaum so sorgfältig auseinanderhalten, wie Pikulik suggeriert. Sowohl die Figuren der »offiziellen« Handlungen um die Intrigen am Hofe Venedigs als auch die Akteure der »privaten« Handlung um die Liebesbeziehung zwischen Antonio und Annunziata sind stets auch Interpreten der sie umgebenden »Symbole«. Dieses Bemühen zeigt sich wiederum – vor allem im Kontext von Antonios Suche nach seiner eigenen Herkunft – als die Anstrengung der Akteure, die Beziehungen und Verhältnisse der Figuren zueinander zu verstehen.

Wie bereits angedeutet, gestaltet sich dieses Bemühen auch in *Doge und Dogaresse* als den Versuch, die Ereignisse im Zusammenhang einer kontinuierlichen Zeit zu sehen. Bereits darin zeigt sich, dass *Doge und Dogaresse*, obwohl die Geschichte auf den ersten Blick einen gänzlich anderen Charakter zu haben scheint, strukturell an die in der Sammlung *Die Serapions-Brüder* unmittelbar vorausgehende Erzählung *Die Automate* anknüpft. Zu Beginn der Handlung zeigt sich der Hauptakteur von *Doge und Dogaresse*, der junge Antonio, als ein »armer unglücklicher Mensch«,³⁰⁹ dem eine Krankheit die Erinnerung an die eigene Identität und Vergangenheit geraubt hat.

»Wie vermag ich dir denn, Alte, diesen Augenblick des Erwachens zu beschreiben! Die Wut der Krankheit hatte mir alle Erinnerung des Vergangenen gänzlich geraubt. Gleich als wäre in die todstarre Bildsäule plötzlich der

308 Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler (wie Anm. 244), S. 126–128.

309 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 434 (*Doge und Dogaresse*).

Lebensfunke gefahren, gab es für mich nur augenblickliches Dasein, das sich an nichts knüpfte. [...] Nach und nach sammelten sich zwar meine Gedanken und ich besann mich auf mein früheres Leben, aber was ich dir erzählte Alte, das ist Alles, was ich davon weiß, und das sind doch nur einzelne Bilder ohne Zusammenhang. Ach! dieses trostlose Alleinstehen in der Welt, das läßt mich zu keiner Fröhlichkeit kommen, so gut es mir nun auch gehen mag.«³¹⁰

Wie Ferdinand in *Die Automate* befindet sich Antonio auf der Suche nach einem *Zusammenhang*, einer Synthese, welche die »einzelnen Bilder« zur Kontinuität einer Geschichte verbinden kann. Insofern, der Logik der Phantasmen in Hoffmanns Texten entsprechend, nur durch diese Assoziationen auch Verbindungen zwischen den handelnden Figuren ergeben können, ist die Zusammenhangslosigkeit der Zeit für Antonio notwendig auch ein »trostloses Alleinstehen in der Welt«.

Analog zu der bereits in anderen Erzählungen Hoffmanns beschriebenen Logik der Synthesen ist es auch in *Doge und Dogaresse* jedoch keineswegs so, dass sie von dem synthetisierenden Subjekt bewusst und kontrolliert vollzogen werden. Der Zusammenhang stellt *sich* her, und die Akteure sehen sich dazu gezwungen, ihn auszusprechen.

»Wie in einem fernen dunklen Spiegel erschaue ich oft künftige Ereignisse und beinahe ohne eignen Willen, in mir oft selbst unverständlichen Redensarten das, was ich erschaut, auszusprechen, zwingt mich dann die unbekannte Macht, der ich nicht zu widerstehen vermag.«³¹¹ So spricht die alte Margareta, die sich damit einerseits (im Rahmen des kulturellen Codes) als eine *clairvoyante* ausweist, als eine zur somnabulen Hellsicht begabte Person. Andererseits weist sie sich (im Rahmen der narrativen Ordnung) als eine Vermittlungsfigur aus, welche Zusammenhänge nicht nur *schaut*, sondern auch *ausspricht*, und die damit Figuren in Verbindung bringen kann.

In einer für Hoffmann eher seltenen Variante der Ironie wird diese Behauptung, Zusammenhänge *erschauen* zu können, durch eine intertextuelle Relation relativiert. Die Formulierung »Wie in einem fernen dunklen Spiegel erschaue ich« ist eine Anspielung auf den 1. Korintherbrief des Paulus: »Wir sehen jtzt durch einen Spiegel in einem tunkeln wort / Denn aber von angesicht zu angesichte. Jtzt erkenne ichs stückweise / Denn aber werde ich erkennen gleich wie ich erkennet bin« (1. Kor. 13,12). Während Paulus also das *Sehen durch einen Spiegel in einem dunklen Wort* als ein *stückweises* Sehen beschreibt, welches durch ein Sehen *von Angesicht zu Angesichte* ersetzt werden muss, wird das Schau-

310 Ebd., S. 449 (*Doge und Dogaresse*).

311 Ebd., S. 454 (*Doge und Dogaresse*).

en wie in einem fernen dunklen Spiegel durch die alte Frau geradezu umgekehrt als die Methode zum Erreichen eines *ganzen* Sehens bewertet.

Indem sie sich als eine *Schauerin* bezeichnet, kann die Figur der Margareta in der Ordnung der Erzählung als eine Vermittlerfigur beschrieben werden. Sie vermittelt Antonio einen Zugang zu seiner Vergangenheit, indem sie sich als seine Amme ausweist. »Tonino, lispelte nun die Alte ganz leise, Tonino, wenn du so in mein verschrumpftes Antlitz schaust, dämmert denn gar keine leise Ahnung in deinem Innern auf, daß du mich wohl in früher, früher Zeit gekannt haben könntest!«³¹² Nachdem die alte Margareta Antonio derart eine Erinnerung an eine frühere Zeit suggeriert hat, beginnt nun auch seine Einbildungskraft, Bilder von dieser Zeit hervorzubringen. In einer Variante der wiederholten Struktur der Hervorbringung des *Bildes* des Anderen erkennt Antonio in der ihm gegenüberstehenden »Alten« nicht die verlorene Geliebte, sondern die ehemalige Amme: »Ja du bist *die* Margareta, die mich nährte, die mich hegte und pflegte, ich wußte es ja schon immer, aber der böse Geist verwirrte mir die Gedanken.«³¹³

Aber welcher »*dunkle Zauber*« ist es, der Antonios ›Selbst‹ beherrscht? Entsprechend der Logik der narzisstischen Selbsterfindung in Hoffmanns Texten handelt es sich hierbei um nichts anderes als das Phantasma des ›Ich‹. Antonio ist nicht völlig ohne Erinnerung, er trägt den »unverständlichen Nachklang« einer glücklichen Vergangenheit ›in sich‹, der nun, in der Begegnung mit der »Alten«, die sich ihm als seine frühere Amme ausweist, eine ganze Geschichte hinzuassoziiert werden kann. Wie sein Pendant Ferdinand aus *Die Automate* ist Antonio auf der Suche nach einer *Ganzheit*, welche Kontinuität und Zusammenhang nicht nur in seine Erinnerung, sondern auch in die Identität seiner Person zu bringen verspricht.

»Schweig, Alte, unterbrach sie Antonio, schweig, noch etwas ist es, was mir mein Leben verkümmert, mich rastlos verfolgt, was mich über kurz oder lang rettungslos verderben wird. Ein unaussprechliches Verlangen, eine mein Innerstes verzehrende Sehnsucht nach einem Etwas, das ich nicht zu nennen, nicht zu denken vermag, hat, seitdem ich im Spital zum Leben erwachte, mein ganzes Wesen erfaßt. Wenn ich als ein Armer, Elender, ermüdet, zerschlagen von der mühseligen Arbeit Nachts auf dem harten Lager ruhte, dann kam der Traum und goß, mir in lindem Säuseln die heiße Stirn fächernd, alle Seligkeit irgend eines glücklichen Moments, in dem mir die ewige Macht die Wonne des Himmels ahnen ließ und dessen Bewußtsein tief in meiner Seele ruht, in mein Inneres. [...] Alles Sinnes, alles Forschen ist vergebens, ich kann es nicht ergründen,

312 Ebd., S. 452 (*Doge und Dogaresse*).

313 Ebd., S. 462 (*Doge und Dogaresse*).

was mir früher im Leben so Hochherrliches geschah, dessen dunkler, ach mir unverständlicher Nachklang mich mit solcher Seligkeit erfüllt, aber wird diese Seligkeit nicht zum brennendsten Schmerz, [...] wenn ich erkennen muß, daß alle Hoffnung verloren ist, jenes unbekannte Eden wieder zu finden, ja es nur zu suchen?«³¹⁴

Sind gemäß der Logik der Phantasmen in Hoffmanns Texten die assoziierten Zusammenhänge nicht nur die Verbindungen von Ereignissen, sondern immer auch die zwischen Figuren, so ist es nicht verwunderlich, dass Antonios Erinnerung, durch das Auftauchen der »Amme« angestoßen, nunmehr beginnt, sich *zugleich* an das Objekt jenes »unaussprechlichen Verlangens nach einem Etwas« und an das eigene Ich zu erinnern. Die ›Erinnerung‹ an die Amme bringt die Vorstellung des eigenen ›Ich‹ und das Bild der schon in der Kindheit geliebten Frau hervor, die sich als die Dogaresse Annunziata herausstellt:

»Da streckte ich müde vom Springen und Laufen an einem Abend, als schon die Sonne zu sinken begann, mich hin unter einen großen Baum und starrte hinauf in den blauen Himmel. Mag es sein, daß der würzige Geruch der blühenden Kräuter, in denen ich lag, mich betäubte, genug meine Augen schlossen sich unwillkürlich und ich versank in träumerisches Hinbrüten, aus dem mich ein Rauschen, gleich als fiel ein Schlag dicht neben mir in das Gras, erweckte. Ich fuhr auf in die Höhe; ein Engelskind mit himmlischem Antlitz stand neben mir, schaute in holder Anmut lächelnd auf mich herab und sprach mit süßer Stimme: ›Ei, mein lieber Knabe, wie schliefst du so schön, so ruhig, und doch war dir der Tod so nahe, der böse Tod.‹ Dicht neben meiner Brust erblickte ich eine kleine schwarze Schlange mit geborstenem Haupt, das Kind hatte das giftige Tier mit dem Zweige eines Nußbaums erschlagen, in dem Augenblick, als es zu meinem Verderben sich heranringeln wollte. Da erbebe ich in süßem Schauer – [...] ich sank nieder auf die Knie, ich erhob die gefalteten Hände. ›Ach, du bist ja ein Engel des Lichts, den der Herr sandte, mich zu retten vom Tode.‹ So rief ich, das holde Wesen streckte aber beide Arme nach mir aus und lispelte, indem höheres Rot auf seinen Wangen leuchtete: Ach du lieber Knabe, ich bin ja kein Engel, ein Mädchen, ein Kind wie du! Da vergingen die Schauer in namenloses Entzücken, das mich mit sanfter Glut durchströmte – ich stand auf – wir schlossen uns in die Arme [...]. Nun rief eine silberhelle Stimme durch den Wald: Annunziata – Annunziata! – ›Ich muß nun fort, du herzlichster Knabe, die Mutter ruft‹, so lispelte das Mädchen, ein unsäglicher Schmerz durchfuhr meine Brust. [...] ›Annunziata!‹ rief es aufs neue, und das Mädchen verschwand im Gebüsch! [...] Wenige Tage nachher wurde ich hinausgestoßen aus dem Hause. Vater Blaunas' sagte mir, als ich es nicht lassen konnte, von dem Engelskinde zu reden, das mir erschienen und dessen süße Stimme ich zu

314 Ebd., S. 449f. (*Doge und Dogaresse*).

vernehmen glaubte in dem Rauschen der Bäume, in dem Gelispel der Quellen, in dem ahnungsvollen Sausen des Meers – ja, da sagte mir Vater Blaunas', das Mädchen könnte niemand anders gewesen sein, als Nenolo's Tochter Annunziata [...]. – O Mutter – Margareta. – Hilf Himmel! – Diese Annunziata – es ist die Dogaresa!«³¹⁵

Die Szene erscheint geradezu als eine Wiederholung der Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹ aus *Die Automate*. Hier wie dort wird die Sequenz eingeleitet mit der Erzählung des *Einschlafens*, dem ein *Aufwachen* folgt. Dieses wird allerdings als eine mögliche Fortsetzung des Traums bestimmt, indem die Begegnung mit dem »jungen Mädchen«, die auf das »träumerische Hinbrüten« folgt, sich als »traumartig« erweist. Markiert wird dies durch eine alliterierende und also »poetische« und märchenhafte Sprache, die an die Szenerie im Garten des ›Professor X.« erinnert (»süßer Stimme«, »so schön, so ruhig«, »der Tod, der böse Tod«). Die junge Annunziata kann so als eine Figur aus einem Traum verstanden werden, als eine Wiedergängerin der ›Sängerin‹ aus *Die Automate*.

Die zeitliche Struktur dieses Traums ist hier allerdings, im Gegensatz zur komplexen Strukturierung der Begegnung mit der ›Sängerin‹ in der vorhergehenden Geschichte, vereinfacht. Eine »realistische« Lektüre, wonach Antonio sich einfach an eine tatsächliche Begebenheit aus seiner Kindheit erinnert, nachdem er der nunmehrigen Dogaresse begegnet ist, wird keineswegs ausgeschlossen. Im Gegenteil: Ausdrücklich streut Hoffmann Informationen und Datierungen ein, welche eine Begegnung von Antonio und Annunziata in ihrer Kindheit möglich erscheinen lassen. Bertuccio Nenolo war der »Pflegevater«³¹⁶ Antonios, der ihn auf seinem Landhause bei Treviso aufgezogen hat. Zugleich aber ist Nenolo, wie der Leser einem Gespräch zwischen Marino Falieri und dem Intriganten Marino Bodoeri entnehmen kann, der Vater Annunzias. Bodoeri berichtet Falieri, dass er Annunziata, nachdem »den wilden barschen Nenolo der Krieg ins Meer verlockte«, »in tiefer Einsamkeit auf meiner Villa in Treviso«³¹⁷ erziehen ließ. Die Vertreibung Antonios aus dem Hause Nenolos nach dessen vermeintlichen Tod kann dann zeitlich koinzidieren mit dem Erscheinen Annunzias in Treviso. Die beiden Passagen, die Erinnerung Antonios und das Gespräch zwischen Bodoeri und Falieri, bestätigen sich gegenseitig und versichern sich wechselseitig einer Übereinstimmung mit der ›Realität‹. Der »realistische« Code ist in *Doge und Dogaresse* derjenige der Genealogie und der Chronologie: Es werden

315 Ebd., S. 462-464 (*Doge und Dogaresse*).

316 Ebd., S. 462 (*Doge und Dogaresse*).

317 Ebd., S. 442f. (*Doge und Dogaresse*).

Spuren darüber verstreut, wer mit wem verwandt ist und wann sich welches Geschehen ereignet hat. Die Spuren dieser Codes aufsammelnd, teilt der Leser die Anstrengungen Antonios, seine ›Vorgeschichte‹ herauszufinden: »›Gibt es denn Spuren des spurlos Verschwundenen?‹«³¹⁸

Neben diesem ›realistischen‹ Netz von sich gegenseitig bestätigenden Korrespondenzen und Übereinstimmungen gibt es allerdings auch, wie bereits in dem Zitat aus dem Buch Pikuliks angedeutet wurde, ein ›symbolisches‹ Netz. Im Unterschied zu den ›realistischen‹ Codes der Genealogie und Chronologie kann der ›symbolische‹ Code nicht auf die Einheit und Kohärenz einer ›Geschichte‹ gebracht werden. Die ›symbolischen‹ Konnotationen treten jedoch nicht einfach zu den ›realistischen‹ hinzu, als wären sie etwas, was der Leser ignorieren könnte. Ihre Logik ist nicht nur fragmentarisch, sondern ebenso fragmentierend: Die dissoziativen Spuren der Symbolik stören und verstreuen zuletzt auch die scheinbar bruchlos zusammenhängenden Indizien des ›realistischen‹ Codes.

Gibt es einen systematischen Unterschied zwischen den ›realistischen‹ und den ›symbolischen‹ Codes? Diese Frage muss, im Blick auf *Doge und Dogaresse* wie auch auf andere Texte Hoffmanns, entschieden verneint werden. Beide Arten der Codierung entwerfen ein Netz von Konnotationen und Zusammenhängen, und *beide* Arten von Codierung bestimmen das, was in Hoffmanns Texten ›Realität‹ genannt werden kann. Hoffmanns Erzählungen stellen, wie bereits anhand von *Das öde Haus* und *Die Automate* gezeigt wurde, niemals nur eine (wie auch immer rätselhafte) Version der ›Realität‹ dar – sie führen ihre Protagonisten immer als *Leser* der Realität vor und verwischen dabei die Unterscheidbarkeit zwischen ›tatsächlichen‹ Vorkommnissen und ihrer Repräsentation in der Vorstellung der Protagonisten. Auf diese Weise gelingt es, die Macht der Fiktion und des Fiktionalen, das die Akteure in einen gefährlichen Wahn zu ziehen droht, nicht nur zu erzählen, sondern zugleich auch *vorzuführen*, für den Leser des Textes erfahrbar zu machen. Die Verdopplung dieser Ebene ergibt einen umfassenden Effekt des ›Unheimlichen‹: Korrespondenzen, Analogien und unwahrscheinliche Zusammenhänge erscheinen nun nicht mehr bloß den ›enthusiastischen‹ Akteuren Hoffmanns, sondern auch einem noch so auf Nüchternheit erpichten Leser Hoffmanns.

318 Ebd., S. 450 (*Doge und Dogaresse*).

Die Supposition - Die Azirkularität des Sinns als Wahnsinn

Dass eine ›realistische‹ Lektüre der ›Vorgeschichte‹ um die Kindheitsbegegnung von Antonio und Annunziata nicht ausreichen kann, wird bereits in der zitierten Passage deutlich. In einer Parenthese, einem scheinbar unbedeutenden Einschub, erinnert sich Antonio daran, dass Annunziata ihm »erschieden« sei und dass er ihre *süße Stimme* an vielfältigen Orten der Natur zu hören glaubte: »als ich es nicht lassen konnte, von dem Engelskinde zu reden, das mir erschien und dessen süße Stimme ich zu vernehmen glaubte in dem Rauschen der Bäume, in dem Gelispel der Quellen, in dem ahnungsvollen Sausen des Meers – [...]«. Der Satz spricht von dem *Erscheinen* Annunzias und von der Möglichkeit dieses Erscheinens in verschiedenen Naturphänomenen. Offenkundig handelt es sich hier um ein »Erscheinen« weniger im phänomenalen als vielmehr im spirituellen Sinn des Wortes. Die »Erscheinung« Annunzias wird hier als eine Projektion bestimmt, und näherhin als das Ergebnis einer Supposition – einer Unterlegung und Unterschiebung. In den seit 1822 und also nur wenige Jahre nach Erscheinen der *Serapions-Brüder* gehaltenen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* beschreibt Hegel, wie die »Griechen« begannen, in dem »Gemurmel der Quellen« eine Anregung für ihr Denken und Dichten zu finden.

»Ebenso horchten die Griechen auf das Gemurmel der Quellen und fragten, was das zu bedeuten habe; die Bedeutung aber ist nicht die objektive Sinnigkeit der Quelle, sondern die subjektive des Subjekts selbst, welches dann weiter die Najade zur Muse erhebt. Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen. Doch der Musen unsterbliche Gesänge sind nicht das, was man hört, wenn man die Quellen murmeln hört, sondern sie sind die Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der [sie] in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert.«³¹⁹

Wenn die »Bedeutung« des Gemurmels für Hegel nicht in der »objektiven Sinnigkeit« der Quelle liegt, sondern in der »subjektiven« Sinnigkeit »des Subjekts selbst«, dann wird die Beziehung des »Griechen« zu den

319 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 12, S. 289 (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*). Vgl. Werner Hamacher: Prämissen. Zur Einleitung. In: ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026), S. 7-48, hier: S. 13f.

Musen und Najaden als eine umwegige Beziehung zu *sich selbst* deklariert. Der Gesang der Musen ist für Hegel ein »Hinauslauschen in sich selbst«, in welchem der griechische Geist seinen eigenen Sinn in das »Gemurmelt« supponiert und es – in einem zweiten Schritt – wieder heraushört als die »Sinnigkeit« der Quelle. In dieser zirkulären Bewegung des Sinns, »der ihn von seiner Voraussetzung in einem absolut andern zum andern *seiner selbst* und weiter zu sich führt«,³²⁰ stellt das Horchen der Griechen auf das »Gemurmelt« der Quellen eine Urszene Hegelscher Subjektivität dar. Sie wiederholt das dialektische Drama des Aus-sich-heraus-Gehens und Zu-sich-Zurückkommens, das, wie Hegel in seiner *Enzyklopädie* ausführt, die Intelligenz ausmacht.³²¹ Das voraussetzende *Hineinlegen* des Sinns und das anschließende »Hinauslauschen« desselben aus dem »Gemurmelt« der Quellen entspricht der generellen Struktur des *Zeichens* bei Hegel, in der, wie Derrida meint, »das Ausschihinausgehen [...] der obligate Weg einer Rückkehr zu sich selbst«³²² ist.

Trotzdem Hoffmann die Erscheinung Annunziatas an das Horchen Antonios auf das »Rauschen der Bäume«, das »*Gelispel der Quellen*«, sowie auf das »*ahnungsvolle Sausen des Meers*« bindet, folgt die Erscheinungsweise der begehrten Frau in Hoffmanns Geschichte nicht dem Hegelschen Schema von voraussetzender Supposition und vermittelter Rückkehr des Sinns zum sinnstiftenden Subjekt. Die Bewegung des Sinns ist in Hoffmanns Texten nicht auf die Ordnung eines *Aus-sich-heraus* und *Zu-sich-zurück* zu bringen. Die Erscheinungen des Sinns sind nicht auf *ein* produzierendes Subjekt und nicht auf eine produzierende Subjektivität zurückzuführen – dies *suggeriert* zwar die Topik des Enthusiasmus in Hoffmanns Texten, aber diese wird stets ironisch gebrochen und durchkreuzt. In ihrer ›Unheimlichkeit‹ durchkreuzen diese Sinnpartikel die Unterscheidung zwischen ›innen‹ und ›außen‹ und zwischen ›selbst‹ und ›fremd‹; sie sind nicht in die Bewegung von einem Subjekt zu sich zurück einzuordnen.

Die ›Selbsttheit‹ des Selbst, die Hegel für die »*hinauslauschenden*« Griechen durch die Supposition, die Voraussetzung eines Sinns in das Sinnlose garantiert sieht, ist in Hoffmanns Texten eine leere Einbildung, der Effekt eines narzisstischen Phantasmas. Zwar organisiert sich das ›Ich‹ auch in Hoffmanns Texten, wie dasjenige der Griechen Hegels, in

320 Hamacher: Prämissen (wie Anm. 319), S. 13.

321 Vgl. Hegel: Werke (wie Anm. 319), Bd. 10, S. 271f. (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 459).

322 Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie [1971]. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Übers. von Gerhard Ahrens u. a. Hrsg. von Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien: Passagen 1999, S. 93-132, hier: S. 98.

der Struktur einer *Spiegelung* und also in einem narzisstischen Drama, aber dieses Drama ist nie einfach ein Ausichhinausgehen mit einer anschließenden Rückkehr.

Die ubiquitäre Bezugnahme auf das Modell des Mesmerismus in allen Kontexten, die mit der ›Ich‹-Produktion und dem Erscheinen des Anderen zusammenhängt, verweist auf eine Einmischung einer äußeren Instanz in die Konstitution des ›Ich‹, die in Hegels zirkulärer Bewegung nicht vorgesehen ist. Diese Einmischung zeigt sich in Hoffmanns Geschichten als die Mitwirkung eines *Anderen* (einer Vermittlerfigur), vor allem aber als die Einmischung eines eigenmächtigen Mediums der reflektierenden Spiegelung: der Sprache. Hoffmanns Figuren des ›Ich‹ begegnen immer wieder Doppelgängern, Ich-Teilungen und Ich-Abspaltungen, die weder einfach als ›Produkt‹ des Ich noch als ein Moment seiner rückwärts zu sich selbst verlaufenden Ich-Erkenntnis zu verstehen sind. In der Beziehung zu dem anderen entwirft sich das ›Selbst‹ in Hoffmanns Texten, aber zu dieser Beziehung tritt immer etwas dazwischen. Hierbei kann es sich um eine ›störende‹ *dritte* Figur handeln, die zwischen den verschiedenen ›Ichs‹ vermittelt, indem sie Phantasmen entwirft – wie Margareta aus *Doge und Dogaresse* – oder indem sie sich ihrerseits für Projektionen der Vermittlung anbietet – wie der ›Professor X.‹ aus *Die Automate*.

Während Hegel das Subjekt auf die Zirkularität des *Sinns* festlegt, entgeht dieses bei Hoffmann dem *Wahnsinn* nicht, welcher der Zirkulation notwendig vorausgeht.³²³ Hoffmanns Subjekte sind *notwendig* wahnsinnig, insofern die Geschichten stets die Bedingungen der Kreation des ›Ich‹ vorführen, die *nicht* von einer zirkulären Bewegung des Sinns erfasst werden, weil sie ihr vorausliegen oder störend in sie einbrechen. Insofern die zirkuläre Selbstsicherheit des Selbst sich dadurch in eine zerrissene und haltlose Bewegung ohne *telos* auflöst, ist es nicht verwunderlich, dass die Hoffmannschen Texte in der Bewertung Hegels nicht mit Gnade rechnen durften. »Vorzüglich jedoch«, notiert Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*,

»ist in neuester Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich [Ernst] Theodor [Amadeus] Hoffmann z. B. wohlgefiel.«³²⁴

323 Vgl. Hamacher: Prämissen (wie Anm. 319), S. 15.

324 Hegel: Werke (wie Anm. 319), Bd. 13, S. 289 (*Vorlesungen über die Ästhetik*).

Die doppelte Supposition: der Weg in den Abgrund

Es ist möglich, *Doge und Dogaresse* nur als eine historische Novelle und Liebesgeschichte zu lesen, aber diese Lektüre verweigert sich dem komplexen Spiel der Phantasmen und Bezauberungen, welches die Geschichte inszeniert. Den Phantasmen der Figuren korrespondieren die auf ein phantasmatisches Signifikat verweisenden ›symbolischen‹ Codes der Erzählung. »Willst du mich betören, entsetzliches Weib, daß irgend ein wahnsinniges Streben mich in den Abgrund schleudert?«,³²⁵ fragt Antonio die alte Margareta und fasst mit dieser nur scheinbar ›rhetorischen‹ Frage seine ganze Geschichte zusammen, denn tatsächlich handelt *Doge und Dogaresse* von einer *Betörung* (und *Selbstbetörung*), die den Figuren ein »wahnsinniges Streben« eingibt und sie *in den Abgrund schleudert*. Dieser *Abgrund* betritt im letzten Satz der Erzählung buchstäblich die Szene (»Da streckte das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri, die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab *in den bodenlosen Abgrund!*«³²⁶).

Der *Abgrund*, das *telos* der Geschichte, ist wiederum mehrfach codiert: Man kann ihn als eine ›moralische‹ Allegorie verstehen, der die ›Untreue‹ Annunziatas und Antonios bestraft. Gleichermäßen könnte man ihn als Element einer ›romantischen‹ Liebestopik verstehen, in der nur ein gemeinsamer Tod die Liebe der beiden Protagonisten verwirklicht. Als dritte Möglichkeit bietet es sich allerdings an, den Abgrund, in den die Figuren am Schluss hineingerissen werden, als die Verwirklichung des Abgrundes zu verstehen, in den Antonio befürchtet, durch ein »wahnsinniges Streben« hineingezogen zu werden. Der Abgrund stellt, als die allegorische Präsentation des Phantasmatischen überhaupt, den Wahnsinn des wahnsinnigen Strebens dar, dem nicht nur Antonio, sondern mit ihm sämtliche Figuren der Erzählung verfallen. Er ist dann das Phantasma des Phantasmas, die phantastische Darstellung des Phantastischen: buchstäblich eine *mise-en-abyme*.

Alle Figuren der Erzählung lassen sich durch die Phantasmen charakterisieren, die sie von sich selbst und den anderen entwickeln und die ihr Handeln in einen schlussendlichen *Abgrund* lenken. Ein phantasmatisches Objekt (für Antonio) ist insbesondere Annunziata, deren Stimme Antonio aus dem »*Gelispel der Quellen*« und dem »*ahnungsvollen Sausen des Meeres*« herauszuhören meint. Die Figur der Annunziata wird durch eine Vielzahl verschiedener Codierungen gestaltet, die sie abwech-

325 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 451f. (*Doge und Dogaresse*).

326 Ebd., S. 482 (Hervorhebung von mir, O. K.).

selnd als eine Art Jungfrau nach christlichem Modell erscheinen lässt (»Annunziata«, die ›Verkündigte‹), als Engel (»Engel des Lichts«) oder aber als Naturwesen (das Hören ihrer Stimme im »Sausen des Meeres«), das Antonio in das biblische Paradies (»jenes unbekannte Eden«³²⁷) versetzen kann. Ein ebenso phantasmatisches Objekt ist Annunziata aber auch für Marino Falieri. Während in der Beziehung zwischen Antonio und Annunziata die Figur der Margareta vermittelt, tritt zwischen Falieri und Annunziata der Intrigant Marino Bodoeri als die dritte Figur, die das Begehren überhaupt erweckt. Die Vermittlung ist nicht ohne Eigennutz und zeigt, dass in Hoffmanns venezianischer Erzählung nicht nur die Liebesgeschichte, sondern auch die politische Handlung von der Struktur der Phantasmen und Einflüsterungen bestimmt wird. Annunziata ist die Tochter von Franzeska, der Nichte Bodoeris, und da *dieser* »mancherlei Ursache haben mochte seine Nichte als Dogaresa an Falieris Seite zu sehen«, ³²⁸ stellt er Falieri gegenüber seine Enkelin als das »schönste Erdenkind« dar, »das nur zu finden.«³²⁹

»Bodoeri fing nun an«, heißt es weiter,

»das Bild eines Weibes zu entwerfen und wußte die Farben so geschickt zu mischen und so lebendig aufzutragen, daß des alten Falieri Augen blitzten, daß er im ganzen Gesicht röter und röter wurde, daß die Lippen sich spitzten und schmatzten als genösse er ein Gläslein feurigen Syrakuser nach dem andern.«³³⁰

Der Vergleich des erfolgreichen, die Einbildungskraft seiner Leser (oder Zuhörer) anfeuernden Dichters mit dem Maler ist in Hoffmanns Texten konventionell. Die Nähe der Einbildungskraft zur Sphäre des Visuellen – sie entwirft stets ein »Bild« – macht es notwendig, dass der Dichter wie ein Maler arbeitet und versucht, ein Bild direkt in die Vorstellung der Leser zu malen. Dieses Verfahren wird hier plastisch vorgeführt durch die Korrespondenz zwischen der Tätigkeit des Malens und Ausmalens durch Bodoeri (er »wußte die Farben so geschickt zu mischen und so lebendig aufzutragen«) und der zunehmenden Farbigkeit des bezauberten Falieri (der »im ganzen Gesicht röter und röter wurde«). Da die durch Bodoeris Schilderungen dargebotenen Freuden freilich nicht allein visueller Natur sind, werden sogleich aber auch die taktilen Sinnesorgane von dem Phantasma der jungen Annunziata angesprochen. Indem die Lippen des Greises »sich spitzten und schmatzten, als genösse er ein Gläslein feurigen Syrakuser nach dem andern«, vollzieht seine Einbil-

327 Ebd., S. 450 (*Doge und Dogaresse*).

328 Ebd., S. 443 (*Doge und Dogaresse*).

329 Ebd., S. 441 (*Doge und Dogaresse*).

330 Ebd., S. 442 (*Doge und Dogaresse*).

dung bereits den sinnlichen Genuss, den der Intrigant Bodoeri ihm gerade erst versprochen hat. Die Unterredung zwischen Bodoeri und Falieri beschreibt also, parallel zu derjenigen zwischen Antonio und Margareta, einen Eintritt in die Welt des Phantastischen und des Phantasmatischen. Die Intrige gelingt, der Doge ist begeistert: »Ich will sie sehen, ich will sie sehen«, rief der Doge.³³¹

Als ein *Bild*, das den Männern lebhaft und leibhaftig *vor Augen steht*, wird Annunziata zum Inbegriff des begehrten Objekts. Die Vorstellung der begehrenswerten Frau lässt die mediale Distanz zwischen Sprache und Bild im Phantasma verschwinden: Das gesprochene Wort wird *unmittelbar* in ein Bild umgesetzt. In dieser Energie der *Darstellung* kann der Kern des Phantastischen bei Hoffmann gesehen.³³² Das Begehren der Protagonisten Hoffmanns, die Identität des eigenen Ich zu erlangen und das begehrte Objekt zu erreichen, wird durch das Bestreben des Erzählers verdoppelt, dem Leser gleichfalls eine Vorstellung vom Erzählten zu vermitteln und so auch ihn in den Austausch der phantastischen Energien einzubeziehen. Eine solche Einmischung des Erzählers, wie sie nicht selten ist bei Hoffmann, findet sich in *Doge und Dogaresse* in einer Beschreibung Annunziatas.

»Es war in der Tat ein wunderlich Schauspiel, den alten Dogen Marino Falieri zu sehen mit seiner blutjungen Gattin. Er, zwar stark und robust genug, aber mit greisem Bart, tausend Runzeln im braunroten Gesicht, mit mühsam zurückgebogenem Nacken, pathetisch daher schreitend; Sie, die Anmut selbst, fromme Engelsmilde im himmlisch schönen Antlitz, unwiderstehlichen Zauber im sehnsüchtigen Blick, Hoheit und Würde auf der offenen lilienweißen von dunklen Locken umschatteten Stirne, süßes Lächeln auf Wang' und Lippen, – das Köpfchen geneigt in holder Demut, den schlanken Leib leicht tragend – daher schwebend – ein herrliches Frauenbild, heimatlich in anderer höherer Welt. – Nun, ihr kennt wohl solche Engelsgestalten, wie sie die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten. – So war Annunziata.«³³³

Der Erzähler *behauptet* die Schönheit Annunziatas nicht einfach, er will sie vorführen, indem er Detail für Detail auflistet und die Perfektion jedes Körperteils versichert. Selbstverständlich ist auch diese Auflistung wiederum ein Klischee, das um nichts mehr ›plastisch‹ ist als die pure Versicherung, es handele sich um eine ›schöne‹ Frau. »So ist es mit der

331 Ebd., S. 443 (*Doge und Dogaresse*).

332 Vgl. Hertz: Freud und der Sandmann (wie Anm. 181), S. 143, sowie Kap. III. 4.

333 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 455f. (*Doge und Dogaresse*).

Schönheit«, schreibt Barthes: »sie kann nur tautologisch sein (affirmiert unter dem Namen der Schönheit) oder analytisch (wenn man ihre Prädikate durchläuft), doch niemals synthetisch.«³³⁴ Der Erzähler, um diese Schwäche seiner Darstellung wissend, wechselt das Register, indem er das Bild Annunziatas kurzerhand mit einem als jederzeit präsent vorausgesetzten Idealbild der Schönheit aus der Kunst identifiziert: »Nun, ihr kennt wohl solche Engelsgestalten, wie sie die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten. – So war Annunziata.« So wird Annunziatas Schönheit letztlich, wenn schon nicht durch eine Auflistung ihrer Körperteile, durch die Identität ihrer Erscheinung mit den Bildern der »alten Maler« bezeugt. »Erzählung« und »Bild« scheinen sich hier nahezukommen, insofern Hoffmann in der Beschreibung Annunziatas – ersichtlich vor allem in der Beschreibung der Kopfhaltung – explizit auf das Bild Kolbes referiert, welches in der Rahmenhandlung als »Anstoß« des Textes ausgegeben wird. Die Erzählung führt nicht nur vor, dass ihre Protagonisten durch ein »Bild« Annunziatas verzaubert sind; sie lädt ausdrücklich auch ihre Leser dazu ein, sich ebenfalls ein Bild von ihrer Schönheit zu machen. Insofern die Gleichsetzung von Bild und Wirklichkeit die Vorbedingung des »wahnsinnigen Strebens« ist, lädt der Erzähler zum Wahnsinn ein.

Neben dem Phantasma der Schönheit (für die ›Liebesgeschichte‹) besteht das Phantasma der Macht (für die ›historische‹ Geschichte). Der Handlungsstrang um die ›Intrige‹ Marino Bodoeris kulminiert gegen Ende der Erzählung in einer »Verschwörung wider die Signorie«,³³⁵ welche die aristokratische Ordnung Venedigs beseitigen und bei deren Gelingen der »alte Marino Falieri als souverainer Herzog von Venedig ausgerufen werden solle.«³³⁶ Gleich einem Taschenspieler zaubert Hoffmanns Erzähler nun den Pflegevater Antonios hervor, Bertuccio Nenolo, der bisher »in dem Meeresgrund begraben«³³⁷ geglaubt wurde. Die von dem Streben nach Macht angetriebene Verschwörung (»Beide, Nenolo und Bodoeri, wünschten dem alten Falieri den Fürstenmantel, um selbst mit ihm zu steigen«³³⁸) erweist sich alsbald als kläglich scheiternder Operettenstaatsstreich, den die aristokratischen Kräfte »im ersten Aufglimmen ersticken«³³⁹ können. Dem gesamten Personal der ›politischen‹ Handlung wird kurzer Prozess gemacht, und mit wenigen Worten werden der Intri-

334 Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 117.

335 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 477 (*Doge und Dogaresse*).

336 Ebd.

337 Ebd.

338 Ebd., S. 478f. (*Doge und Dogaresse*).

339 Ebd., S. 479.

gant Bodoeri, der alte Falieri und auch der gerade erst wiederauferstandene Nenolo hingerichtet:

»Am andern Morgen erblickte der von Todesschrecken zermalmte Pöbel das entsetzliche Schauspiel, das jedes Blut in den Adern gerinnen machte. Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt. Erdrosselt wurden sie auf dem kleinen Platze zur Seite des Palastes von der Galerie herabgelassen [...] Unter den Leichnamen befanden sich Marino Bodoeri und Bertuccio Nenolo. Zwei Tage nachher wurde der alte Marino Falieri von dem Rate der Zehen verurteilt und auf der sogenannten Riesentreppe des Pallastes hingerichtet.«³⁴⁰

Die Formulierung, der Anblick der Leichen sei ein »Schauspiel« gewesen, fällt auf. Tatsächlich wird der Begriff in der Erzählung wiederholt verwendet und markiert jeweils eine hervorgehobene Szene (»das allerherrlichste Schauspiel«,³⁴¹ »ein wunderbar Schauspiel«,³⁴² »ein wunderbar seltsames Schauspiel«³⁴³). Indem ihr Scheitern zum *Schauspiel* wird, zeigt sich die unfreiwillige Komik des Handelns der Verschwörer und Intriganten. Ihr Streben nach Macht war, mit den Worten Antonios, ein »wahnsinniges Streben«, insofern es eigenen Einflüsterungen und Suggestionen folgte, welche von der Wirklichkeit schnell widerlegt wurden.

Da alle Figuren durch das Phantasma bestimmt werden, das ihnen *vor Augen steht*, wird auch die Dogaresse nicht nur als Objekt der Phantasmen beschrieben. Glaubt man dem Bericht der alten »Ammen« Margareta, so »erinnert« auch sie sich an die Begegnung mit Antonio in ihrer Kindheit. Die Vermittlung, die sie zwischen Antonio und Annunziata übernimmt, verläuft also in beide Richtungen: Sie bewirkt nicht nur die Erinnerung des jungen Mannes, sondern auch die der jungen Frau. So berichtet Margareta:

»Nachdem ich den neuen Verband gemacht, blickte sie mich an mit vor Freude leuchtenden Augen. Da sprach ich: Ei gnädige Frau Dogaresse, Ihr habt ja auch schon einmal einen Knaben gerettet, da Ihr die kleine Schlange tötetet, die ihn stechen wollte zum Tode als er schlief. – Tonino! da hättest du sehen sollen wie, als leuchte ein Strahl des Abendrots hinein, das blasse Antlitz sich schnell färbte – wie die Augen funkelndes Feuer blitzten. – ›Ach ja, Alte, sprach sie, ach ja – ich war noch ein Kind – auf meines Vaters Landhause. – Ach es war

340 Ebd., S. 480 (*Doge und Dogaresse*).

341 Ebd., S. 438 (*Doge und Dogaresse*).

342 Ebd., S. 455 (*Doge und Dogaresse*).

343 Ebd., S. 461 (*Doge und Dogaresse*).

ein holder lieber Knabe – o wie gedenk ich noch seiner – es ist mir, als sei seit der Zeit mir gar nichts Glückliches mehr begegnet.«³⁴⁴

Die Szene der Supposition verdoppelt sich: Sowohl Antonio als auch Annunziata versuchen, ihr Leben nach dem Muster eines Traums zu gestalten. Gegen Ende der Erzählung scheinen Traum und Wirklichkeit tatsächlich übereinzukommen: »Antonio stürzte hin zu ihr; er bedeckte ihre Hände mit glühenden Küssen, er rief die Geliebte mit den süßesten, zärtlichsten Namen. Da schlug sie die holden Himmelsaugen langsam auf, sie sah Antonio [...], drückte ihn an ihre Brust – benetzte ihn mit heißen Tränen – küßte seine Wangen – seine Lippen.«³⁴⁵ Die Bedingung der Möglichkeit dieser wechselseitigen Anagnorisis liegt freilich darin, dass beide Figuren durch dasselbe »wahnsinnige Streben« bestimmt werden.

Nichts anderes als ein gemeinsam geteiltes »wahnsinniges Streben« ist es, das Antonio und Annunziata zu ihrem vermeintlichen Glück finden lässt. Damit niemand diese vermeintliche Szene des Glücks für das letzte Wort der Erzählung halten kann und auf die Idee kommen mag, dass die durchgängige Ironie Hoffmanns hier durch die Realisierung einer Übereinstimmung und Harmonie zwischen ›Traum‹ und ›Realität‹, zwischen ›Bild‹ und ›Wirklichkeit‹ abgelöst würde, reißt Hoffmann die beiden Liebenden nur eine Seite später in exakt den Abgrund, in den Antonio sich schon im Gespräch mit Margareta durch ein »*wahnsinniges Streben*« hineingerissen gesehen hat. »O mein Antonio! – o meine Annunziata!« So riefen sie des Sturms nicht achtend, der immer entsetzlicher tobte und brauste. Da streckte das Meer [...] die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab in den bodenlosen Abgrund!«³⁴⁶ Als Abgrund ist der Wahnsinn die Ironie, welche eine Vereinbarkeit von ›Traum‹ und ›Wirklichkeit‹ suggeriert *und* zugleich von der Unvereinbarkeit beider weiß. Was sich im allgemeinen Diskurs Hoffmanns als enthusiastisches bzw. mesmeristisches Sprechen über den Wahnsinn differenzieren lässt, wird in seinen Erzählungen durch eine ironische Erzählstruktur zusammengeführt.

344 Ebd., S. 471 (*Doge und Dogaresse*).

345 Ebd., S. 481 (*Doge und Dogaresse*).

346 Ebd., S. 482 (*Doge und Dogaresse*).