

STUDIEN
ZUR DEUTSCHEN
LITERATUR

Herausgegeben von
Richard Brinkmann, Friedrich Sengle
und Klaus Ziegler

Band 24

PETER VON MATT

Die Augen der Automaten

E. T. A. Hoffmanns
Imaginationslehre als Prinzip
seiner Erzählkunst



Max Niemeyer Verlag Tübingen 1971

ISBN 3-484-18018-8

© Max Niemeyer Verlag Tübingen 1971
Alle Rechte vorbehalten. Printed in Germany
Herstellung durch Bücherdruck Helms KG Tübingen
Einband von Heinr. Koch Tübingen

INHALT

I. KAPITEL: Der Karfunkel	I
Hoffmanns Theorie von der Genese des Kunstwerks. Die Differenz zwischen Actus und Opus. Die Imagination als Mythologem.	
II. KAPITEL: Die gemalte Geliebte	38
Der Weg zur Selbsterkenntnis als Handlungsdiagramm. Die Möglichkeit des Scheiterns.	
III. KAPITEL: Die Augen der Olimpia	76
Die lebendigen Puppen. Konzeption und Varianten des Teraphims.	
IV. KAPITEL: Der metallisierte Bräutigam	117
Aporie. Erstarrung. Utopie.	
V. KAPITEL: Archimechanicus	161
Die Augen des Lesers. Die Identität von Meister Abraham und Johannes Kreisler im Schriftsteller E. T. A. Hoffmann.	
LITERATURVERZEICHNIS	185
WERKREGISTER	190
PERSONENREGISTER	191

I. KAPITEL

DER KARFUNKEL

Hoffmanns Theorie von der Genese des Kunstwerks. Die Differenz zwischen Actus und Opus. Die Imagination als Mythologem.

E. T. A. Hoffmann steht nicht im Ruf, ein großer Denker zu sein. So gern man seine vielen künstlerischen Begabungen aufzählt und ihnen nicht ohne Bewunderung die juristischen Fähigkeiten beifügt, an das Prädikat eines Philosophen denkt man dabei kaum, und selbst seine anerkannte Bedeutung als Musikkritiker beruht mehr auf der erstaunlichen Sicherheit seines Urteils und auf der neuartigen Methode, das Musikerlebnis sprachlich nachzuvollziehen, als auf schulemachenden kunsttheoretischen Leistungen. Im Gegenteil: wo Hoffmann sich abstrakten Gedankengängen widmet – und er tut es immer wieder mit Behagen –, da macht er es auch seinen geneigtesten Freunden schwer. Eine fatale Unbekümmertheit philosophisch ohnehin belasteten Begriffen gegenüber verstrickt ihn oft gerade dort, wo es ihm um heiligste Dinge geht, in abenteuerliche Terminologien. Ausdrücke wie Ich, Selbst, Bewußtsein, Person, höherer oder innerer Geist, Geisterreich, Jenseits, Ironie, Humor und nicht zuletzt Dualismus gleiten da ohne klare Begrenzung und gelegentlich in gewagter Syntax durcheinander, so daß der Leser, der zu den vielen Rätseln dieses Autors aus dessen eigenem Munde einige Schlüsselsätze vernehmen möchte, entweder verwirrt zu den novellistischen Werken zurückkehrt, oder aber eine Aussage exzerpiert, die sich in der Folge als ungenau, wenn nicht geradezu widersprüchlich erweist. Die Tatsache, daß es in der Hoffmann-Forschung so oft zu völlig divergierenden Meinungen kommen konnte, beruht denn auch in vielen Fällen darauf, daß der Dichter voreilig beim Wort genommen und auf einer scheinbar eindeutigen These behaftet wurde, die seinen Leitvorstellungen im Grunde entgegenlief. Zwei Sätze aus der gleichen Erzählung – ‚Die Automate‘ in den ‚Serapionsbrüdern‘ – mögen zeigen, wie leicht dies geschehen kann. Da heißt es einmal: „Kann denn die Musik, die in unserem Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und

die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt?“ (II. 350). Das deutet unmittelbar auf eine naturphilosophische Konzeption der Musik im Sinne des von Hoffmann verehrten Novalis, wo sie der „Große Rhythmus“ der Schöpfung ist, die „Bildnerin des Weltalls“,¹ ein Gedanke, der auch noch hinter Eichendorffs berühmter Formel vom „Lied in allen Dingen“ steht. Durch die Musik würde demnach die verdeckte Einheit der Menschen mit der beseelten Natur offenbar oder mindestens für Augenblicke erlebt. Nun heißt es aber kaum drei Seiten weiter vorn von den Tönen, die der wahre Musiker hervorbringt, daß sie „uns mit mächtigem Zauber ergreifen, ja in uns die unbekanntenen unaussprechlichen Gefühle erregen, welche mit nichts Irdischem hienieden verwandt, die Ahnungen eines fernen Geisterreichs und unsers höheren Seins in demselben hervorrufen“ (II. 347). „Mit nichts Irdischem hienieden verwandt“ – da erweist sich also dieselbe Musik, welche im vorgängigen Zitat das Unterpfand einer gewissen Geborgenheit in der Welt zu sein schien, als etwas dieser Welt radikal Entgegengesetztes, ja als einziges Mittel zu ersehnter Befreiung von ihr. Hier wie dort ist Musik das Höchste, aber dieser Rang kommt ihr einmal im Rahmen einer frühromantisch-pantheistischen, das andere Mal im Rahmen einer fast manichäisch strukturierten Weltvorstellung zu. Wenn nun die beiden Sätze als Ausgangspunkte dienen zu je einer Untersuchung über den Autor, müssten sich bei konsequentem Vorgehen zwei völlig gegensätzliche Resultate ergeben.

Kommt also zu der bereits angeführten sprachlichen Weitmaschigkeit des Philosophen Hoffmann noch ein geradezu sprunghafter Eklektizismus? Der Schluß drängt sich auf, und doch hält uns die echte Leidenschaft, die auch hinter solchen Passagen stets spürbar ist, von einem schroffen Entscheid ab. Eine heftig erfüllte Wahrheit scheint hier wie dort vergeblich nach sprachlicher Form, nach dem erlösenden genauen Wort zu suchen. Das zwingt zu behutsamem Lesen. Wenn wir gewohnt sind, die Fragmente der Frühromantiker synoptisch zusammenzuhalten, die Richtung weiterzuverfolgen, die sie in raschem Zeigerschlag weisen, und, ständig ergänzend, ein System in Umrissen zur Erscheinung zu bringen, so müssen wir bei Hoffmann – vom philosophischen Rangunterschied einmal abgesehen – gleichsam abstrahierend lesen und hinter den oft tumultuarischen Sprachgebilden die bedrängenden Grunderfahrungen aufzuspüren suchen. Diese nämlich bilden das konstante Kraftfeld, das seine gesamte schriftstellerische Produktion bestimmt, sie mit versteck-

¹ Novalis. Werke, Briefe, Dokumente, hg. von Ewald Wasmuth, Heidelberg 1957; Bd. 2, S. 351f.

ten Energieströmen durchzieht und zu einem der erfolgreichsten Werkzeugen der deutschen Literatur gemacht hat.

Wenn nun also die Auffassung Hoffmanns über die Genese des Kunstwerks herausgearbeitet werden soll, die zum einigermaßen festen Kern seines ästhetischen Rasonnements gehört und von der aus sich eine schlüssige Reihe zentraler Fragestellungen eröffnet, dann führt der Weg dazu nicht über eine Untersuchung isolierter theoretischer Dikta, sondern über ein ganzheitliches Erfassen erzählerischer Einheiten. Als Gestalten- und Geschichtenbildner nämlich ist dieser Autor stets genau und konsequent.

Die Erzählung ‚Die Jesuiterkirche in G.‘ aus den ‚Nachtstücken‘ enthält als Mittelteil eine der bei Hoffmann und seiner Zeit beliebten Künstlerviten. Der Maler Berthold beginnt als Landschaftler und bringt es in Italien, unter Leitung eines deutschen Meisters, zu schönen Erfolgen. Er „erlangte große Fertigkeit, die verschiedenen Baum- und Gesträucharten der Natur getreu darzustellen; auch leistete er nicht Geringes in dem Dunstigen und Duftigen ...“ (I. 427). Zwar streifen ihn gelegentlich seltsame Zweifel über seine Kunst, aber der Beifall beschwichtigt sie wieder, bis er eines Tages einem Mann begegnet, der ihn unverblümt als irregeleitetes Talent bezeichnet. Er male die Natur wie einer, der eine fremde, unverständene Handschrift nachzeichne und über äußerliche und steife Ergebnisse nicht hinauskomme. Der „heilige Zweck aller Kunst“ aber sei „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet“, und der echte Künstler vernehme jene Stimme, die „in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht“ (I. 429). Damit ist allerdings weder Berthold noch dem Leser sehr geholfen; die höhere Umgangssprache der Spätromantik scheint einmal mehr sich selbst zu genügen. Erst die Schlußsätze des geheimnisvollen Malers werden etwas deutlicher: „Daher studiere die Natur zwar auch im Mechanischen fleissig und sorgfältig, damit du die Praktik des Darstellens erlangen mögest, aber halte die Praktik nicht für die Kunst selbst. Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen“ (I. 429). Aber auch von diesen Worten wissen wir noch nicht, ob sie mehr als geläufige Formeln darstellen.

Die Hoffnung, im weiteren Verlauf der Erzählung Klarheit zu gewinnen, bewährt sich indessen schon sehr bald. Berthold, im Innersten bewegt und von leuchtenden Träumen heimgesucht, die er nicht festhalten kann, zerfällt in seltsamer Weise mit der Natur, er hält sie nicht mehr aus, droht an ihr, auch wo sie am schönsten ist, zu ersticken. Nur wenn er

von schwebenden Landschaften träumt, findet er wieder Ruhe. Diese Entwicklung aber entspricht nun durchaus nicht mehr den konventionellen Vorstellungen vom Werdegang eines Künstlers. Das zeigt sich am deutlichsten daran, daß Bertholds Entfremdung von der Natur nicht etwa bloß eine vorübergehende Krise markiert, sondern Bestand hat. Sie erscheint sogar als wesentliche Bedingung für den Zutritt zum wahren Künstlertum. Von jetzt ab sucht er den Vorwurf seines Arbeitens ganz und ausschließlich im eigenen Innern: „Ich mühte mich, das, was nur wie dunkle Ahnung tief in meinem Innern lag, wie in jenem Traum hieroglyphisch darzustellen, aber die Züge dieser Hieroglyphenschrift waren menschliche Figuren, die sich in wunderlicher Verschlingung um einen Lichtpunkt bewegten. – Dieser Lichtpunkt sollte die herrlichste Gestalt sein, die je eines Bildners Fantasie² aufgegangen; aber vergebens strebte ich, wenn sie im Traume von Himmelsstrahlen umflossen mir erschien, ihre Züge zu erfassen. Jeder Versuch, sie darzustellen, mißlang auf schmähliche Weise . . .“ (I. 432).

Berthold erkennt also seine Aufgabe unmißverständlich: er muß versuchen, die Bildereien, die er in lebendigem Gewoge in sich sieht, nach- und abzubilden; alles Äußere ist für ihn als Künstler belanglos. Und von daher bekommt nun auch der letzte Satz jenes Mahners seinen sehr bestimmten Sinn: das Zeichnen und Malen nach der Natur ist nur deshalb wichtig, weil unversehens naturähnliche Bilder im Künstler auftauchen können, die er festzuhalten fähig sein muß.

Über die weiteren Erfahrungen des Malers Berthold bleibt zu sagen, daß ihm eine sekundenschnelle Begegnung mit einer Frau endlich jene Klarheit gibt, die er braucht, um seine Visionen in gültige Kunstwerke zu übersetzen. Er glaubt dabei, jenes Wesen ebenfalls geträumt zu haben, und als man ihm sagt, die Gestalt, die er immer und immer wieder male, sei eine Neapolitanerin, ist er „hoch erzürnt über das alberne Gewäsch der Leute, die das Himmlische in das Gemeinirdische herabziehen“ wollen (I. 433).

Man könnte nun versucht sein, diesen exemplarischen Werdeprozeß als etwas verspätete Kritik Hoffmanns an den Grundsätzen einer aufklärerischen Ästhetik zu sehen, als ein Bekenntnis, daß Kunst nicht in der geschickten Abbildung gefälliger Objekte bestehe. Die Deutung wäre überzeugend, wenn Berthold, wie etwa der Grüne Heinrich, vom mechanischen Kopieren zum beseelten Darstellen der Natur geführt wür-

² Hoffmann schreibt durchweg „Fantasie“, „fantastisch“; er macht also den Unterschied zwischen Phantasie = Vorstellungskraft und Fantasie = musikalische Improvisation nicht. Wir halten uns in Zitaten und Überschriften an seine Schreibweise, wie auch die Zeichensetzung beibehalten bleibt.

de, wenn er zu lernen hätte, *wie* man malt. Es heißt aber, nachdem er sich als Künstler wirklich gefunden hat, schlicht und entschieden: „An Landschaften war nicht mehr zu denken.“ (I. 433). Demnach ging es von Anfang an allein um die Frage, *was* gemalt werden sollte, und zwar nicht in der Meinung, daß zwischen Landschafts-, Historien- oder Kirchenmalerei zu wählen gewesen wäre (solche Überlegungen werden im Gegenteil ausdrücklich als irrelevant bezeichnet), sondern im Sinne einer fundamentalen Entscheidung, ob ein Äußeres darzustellen sei oder ein Inneres.

Daß dies für Hoffmann ein radikales Entweder-Oder bedeutet, muß mit größtem Nachdruck betont werden. Denn hier berühren wir sein Eigenstes. Die weitere Untersuchung wird dies noch deutlicher machen und zugleich die Konsequenzen ableuchten, die sich daraus ergeben.

Wie folgerichtig der Dichter an seinem ästhetischen Prinzip festhält, zeigt bereits der weitere Verlauf der obigen Erzählung. Den eigentlichen Lichtkern aller Gemälde, die Berthold zum Entzücken der Welt nun malt, bildet das Antlitz jener Einen, die er als seine erlösende Vision betrachtet und deren Bild er mit überwirklicher Deutlichkeit in der Seele trägt. Da begegnet er der Frau tatsächlich, der Schreck der Erkenntnis schlägt um in stürmende Liebe; sie ziehen zusammen nach Deutschland zurück, aber wie er wieder vor die Leinwand tritt und die Geliebte ihm nun lebendig als Modell vor Augen sitzt, ist seine künstlerische Begnadung dahin. „Angiola, sein Ideal, wurde, wenn sie ihm saß und er sie malen wollte, auf der Leinwand zum toten Wachsбилde, das ihn mit gläsernen Augen anstierte“ (I. 436). Und auch jene Glanzgestalt in seinem Innern hat sich verwandelt; sie tritt „auf greuliche Weise verzerrt vor seines Geistes Auge“ (I. 435). Berthold wird in der Folge unter unklaren Umständen zum Mörder an Frau und Kind; zuletzt tötet er sich selbst.

Die spezifische Gesetzlichkeit der Künstlerliebe, die den Verlauf dieser Geschichte mitbestimmt, muß vorläufig noch außer Betracht bleiben. Wesentlich ist für uns, daß der Maler vollständig paralysiert wird, sobald er etwas darstellen soll, das außen, in seines Daseins Fülle, vor ihm steht – selbst wenn es die einzige Geliebte ist.

Hier drängt sich nun von selbst die Frage nach den andern Künsten auf. Wird in Hoffmanns Reflexionen über die Musik zum Beispiel eine verwandte Grundauffassung sichtbar, und darf auch sie als etwas unverwechselbar Eigenes bezeichnet werden?

Um dies zu beantworten, müssen wir von Johannes Kreisler sprechen. Wir meinen damit eine vom Erzähler Hoffmann erfundene Gestalt; als solche ist sie nicht voreilig mit dem Schöpfer zu identifizieren. Die Forschung hat hier allzu oft ungenau gearbeitet. Kreisler mag in Hoff-

mann enthalten sein, Hoffmann ist es nicht in Kreisler: der Unterschied muß festgehalten bleiben.³ – Dieser Kapellmeister nun hat einige auffällige Eigenschaften. So komponiert er nachts in lodernder Begeisterung, weint vor Freude über die gelungene Arbeit und wirft sie am Morgen ins Feuer (I. 25/26). Das wird schon in der Einleitung zu den ‚Kreisleriana‘ über ihn berichtet. Später, als dennoch von Kompositionen des Kapellmeisters die Rede ist (im ‚Kater Murr‘), kommt Hoffmann auf jene Stelle zurück und meint, die Unfähigkeit, das Werk festzuhalten, sei Ausdruck einer besonders „verhängnisvollen Zeit“ gewesen (III. 537). Gerade die Tatsache aber, daß der Dichter nach mehr als sieben Jahren jenen rasch erwähnten Charakterzug wieder aufgreift, ja den entsprechenden Absatz fast wörtlich nochmals zitiert, weist auf dessen Bedeutung hin. Nun ist es zwar allgemein bekannt, daß Künstler gelegentlich mörderisch über ihre eigenen Werke herfallen, aber zwischen solchen Attacken und der fundamentalen Haltung, die vom Kreisler der ‚Fantasiestücke‘ berichtet wird, besteht ein wesentlicher Unterschied. Wenn ein anderer an einzelnen Produkten zweifelt, vielleicht sogar an denen einer ganzen Epoche – Kreisler zweifelt am Kunstobjekt schlechthin. Deshalb schreibt er die meisten seiner Kompositionen, allem Drängen der Freunde zum Trotz, nicht einmal auf (I. 26; III. 537). Hoffmann betont zwar sehr, daß solches Verhalten extrem sei und aus zerstörtem Gleichgewicht stamme (I. 25), aber wir müssen es dennoch als die radikale Erscheinungsform einer Wahrheit nehmen. Diese Wahrheit, die für das Verständnis Hoffmanns unabdingbar ist, besteht in der Überzeugung, daß das Kunstwerk im Innern des Künstlers vollendet und vollkommen da ist, unabhängig von der Ausführung, als ein Ganzes und Fertiges, und daß der Prozeß der Transformation ins äussere Dauernde selten ohne Verlust abgeht.

Hoffmann hat diese Einsicht nie als allgemeine These aufgestellt und begründet; sie steht für ihn von Anfang an fest, ist Teil eines Grundwissens, das keine Prämissen und Folgerungen nötig hat. In dieser Weise zeichnet sie sich denn auch immer wieder ab, wenn in Gesprächen oder Erzählungen die Kunst thematisch wird. So ärgert sich der Dichter in den ‚Höchst zerstreuten Gedanken‘ der ‚Kreisleriana‘ heftig über eine Anekdote, die besagt, daß Mozart die Ouvertüre zu ‚Don Giovanni‘ am Aufführungsmorgen in wenigen Stunden komponiert habe: „Glaubt ihr denn nicht, daß die Ouvertüre aller Ouvertüren, in der alle Motive der Oper schon so herrlich und lebendig angedeutet sind, nicht ebensogut

³ Vgl. dazu neuerdings Wulf Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung*, 1967. S. 15 u. a.

fertig war als das ganze Werk, ehe der große Meister die Feder zum Aufschreiben ansetzte? – Ist jene Anekdote wahr, so hat Mozart wahrscheinlich seine Freunde, die immer von der *Komposition* der Ouvertüre gesprochen hatten, mit dem Verschieben des Aufschreibens geneckt, da ihre Besorgnis, er möchte die günstige Stunde zu dem nunmehr mechanisch gewordenen Geschäft, nämlich das in dem Augenblick der Weihe empfangene und im Innern aufgefaßte Werk aufzuschreiben, nicht mehr finden, ihm lächerlich erscheinen mußte“ (I. 51). Man braucht wohl kaum zu betonen, daß es hier nicht um die Psychologie Mozarts geht, um das Phänomen seines musikalischen Gedächtnisses oder etwas Ähnliches, sondern um den prinzipiellen Unterschied zwischen „Komponieren“ und „Aufschreiben“, der von Hoffmann als ein Geheimnis dargestellt wird, von dem die „Freunde“ – die Laien also – keine Ahnung haben. Sie sehen den Komponisten an der Arbeit, Zeichen und Zeichen setzend in größter Sammlung, und glauben, der Genese des Kunstwerks beizuwohnen. Der Künstler aber weiß, daß dieses nach ganz anderen Gesetzen bereits entstanden ist, „empfangen“ und „im Innern aufgefaßt“, daß es seinem eigentlichen Wesen nach fertig ist. Das „mechanische Geschäft“, diesen „Prototypus“ (I. 325) im Bereich des sinnlich Greifbaren nachzubilden, kann deshalb bei hinreichender technischer Schulung in größter Geschwindigkeit vollzogen werden.⁴

Nun wissen wir allerdings schon von der erwähnten Eigenheit Kapellmeister Kreislers her, daß dieses „mechanische Geschäft“ in den Augen Hoffmanns nicht immer so problemlos ist, wie es hier im Kommentar zur Mozart-Anekdote erscheint. Die ‚Ahnungen aus dem Reiche der Töne‘, welche in späterer Fassung zu ‚Johannes Kreislers Lehrbrief‘ wurden, enden sogar in bewußter Pointierung mit einer Klage über die Divergenz zwischen Ur- und Abbild: „... wenn ich daran denke, das alles innen Gehörte und Empfundene in Zeichen aufzuschreiben, ist es mir, als würde ich ein zartes Geheimnis entweihen. – Sollte denn das wahre Leben des Musikers in der Musik nur intensiv sein, und Alles, was er der Welt gibt, nur der schwache Reflex seiner innern Erscheinungen bleiben?“ (V. 613).

Was Hoffmann mit diesen Sätzen theoretisch ausspricht, etwas unscharf wie so oft, das bringt er als Erzähler in der Geschichte des Barons von B. am Ende des dritten Serapion-Bandes zu genau geformter Gestalt (II. 743ff.). Dieser Baron, ein alter Herr, steht auf der Grenze zwischen

⁴ Vgl. dazu auch Hoffmanns Brief an Hippel vom 28. Febr. 1804: „... gestern habe ich eine komische Oper gemacht und heute Morgen – es war noch finster – ungefähr 5 Uhr – die Musik dazu – Aufgeschrieben ist noch nichts, das wird auch wohl noch etwas länger dauern.“

Skurrilität und Verrücktheit. Er gilt als großer Musikkenner, besitzt eine der kostbarsten Sammlungen von Instrumenten und Kompositionen und fördert die ausübenden Musiker in generöser, wenn auch etwas seltsamer Weise. Die führenden Virtuosen Berlins sind nämlich seine Schüler; dafür bezahlt er sie reichlich, wobei das Honorar mit ihrer Meisterschaft wächst. In dem jungen Violinisten, den Hoffmann als Erzähler vorschreibt, erregt er „wahre Ehrfurcht“ und zugleich „inneres wohlthuendes Hinneigen“. Denn bei aller Freundlichkeit blitzt aus seinen Augen „jenes dunkle Feuer [...], das so oft den von der Kunst wahrhaft durchdrungenen Künstler verrät“ (II. 745). Sein Gespräch zeugt denn auch von außerordentlichen Einsichten; selbst im rein Technischen des Geigenspiels gibt er Hinweise zu höchster Verfeinerung. Wie er aber einmal selber den Bogen nimmt, um dem „Söhnchen“ zu zeigen, wie ein einzelner Ton voll und rein und lang auszuhalten sei, faßt den Schüler Verblüffung und Entsetzen: „Dicht am Stege rutschte er mit dem zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend, quäkend, miauend – [...]. Und dabei schaute er himmelwärts, wie in seliger Verzückung, und als er endlich aufhörte, mit dem Bogen auf den Saiten hin und her zu fahren und das Instrument aus der Hand legte, glänzten ihm die Augen und er sprach tief bewegt: ‚Das ist Ton – das ist Ton!‘“ (II. 751). In ebenso gnadenloser Weise spielt er die schwierigsten Solopartien Tartinis und rühmt sich, als dessen letzter Schüler auch der einzige zu sein, der dazu noch die Fähigkeiten habe. Kaum aber hat er die Geige weggelegt, reißt sein Gespräch den halb beklommenen, halb amüsierten Zuhörer wieder zu ehrfürchtiger Bewunderung hin.

Die Geschichte ist als leicht komischer anekdotischer Bericht konzipiert, deshalb wird das Phänomen, dem sie gilt, weiter nicht gedeutet.⁵ Wir finden kaum mehr als einige nebenhingesagte Bemerkungen, die auf den Nerv des Ganzen hinweisen. So etwa, wenn der Baron feststellt, es gebe nur noch zwei Schüler Tartinis: „Der eine ist Nardini, jetzt ein siebzigjähriger Greis, nur noch innerer Musik mächtig, der andere [...] bin ich selbst“ (II. 747). Da merkt der Leser, daß der Baron mit dem Begriff der „inneren Musik“ ungewollt sich selbst kennzeichnet, ja daß Hoffmann hier die Grundidee des Ganzen aussprechen läßt. Und noch einmal ist dies der Fall, gegen Schluß hin, wo der Konzertmeister den Alten einen „mit dem innern Sinn die Kunst beherrschenden Mann“ nennt (II. 752). Es geht also um das Phänomen eines Menschen, der nur „inne-

⁵ Hoffmann hat ein feines Sensorium für solche formalpoetische Belange: er liebt es zwar, in Erzählungen theoretisch zu werden und etwas abzuhandeln, was ihm am Herzen liegt, aber der Raum dazu muß sich aus der Architektur des betreffenden Stücks ergeben.

rer Musik mächtig“ ist. Wir dürfen annehmen, daß in ihm die Sonate Tartinis tatsächlich in einer Reinheit ertönt, wie sie sonst keinem gelingt; daß das „dunkle Feuer“ der Augen nicht täuscht und er wirklich ein großer Künstler ist. Weil er die gräßlichen Mißtöne, die unter seinen Händen entstehen, nicht als solche aufnimmt, muß man ihn als verrückt bezeichnen, aber diese Art von Ohrentäuschung ist nur möglich, weil er so tief und sehnsüchtig ins Innere gewendet ist, daß jene Töne die äußern überdecken.⁶ Illusionen solcher Art bleiben dem komponierenden Kreisler der ‚Fantasiestücke‘ versagt; im Gegenteil, sein verzweifelter Scharfblick vergrößert die Divergenz zwischen innerem und äußerem Werk ins Unerträgliche und läßt ihn seine Arbeiten ins Feuer werfen. Daß aber für Mozart in der Anekdote das Vollkommene so frei und leicht nach außen gleitet, erscheint vor diesem Hintergrund als rares Wunder.

Hier zeichnet sich in Grundzügen bereits eine Typologie der Künstler ab, doch ist es für ein definierendes Unterscheiden noch zu früh. Wir müssen zunächst darauf achten, die vordringlichsten Resultate, so einfach sie sein mögen, völlig klar zu machen. Das Gemeinsame zwischen den Auffassungen über die Malerei, wie sie sich in der Geschichte des Malers Berthold spiegeln, und den nun eben dargelegten über die Musik besteht also darin, daß sich der Künstler jedesmal ganz und ausschließlich in sein Inneres wenden muß, wenn er ein Kunstwerk schaffen will; dort findet er dessen vollkommene Präformation, die er mit allen Mitteln technischer Fertigkeit im Bereich des Stofflichen nachzubilden hat. Dieses Prinzip gilt nicht minder entschieden für den ausübenden Künstler, den musikalischen „Virtuosen“, der sich das zu spielende Stück immer erst in diesem Sinne anverwandeln muß. Dabei bleibt die Ausführung letztlich überall sekundär; es kann ohne sie zwar kein dauerndes oder auch nur irgendwie mitteilbares Kunstwerk geben, wohl aber den Künstler, – sei er in den Augen der Welt noch so verrückt.

Durchaus eindrucklich ist es nun zu verfolgen, wie Hoffmann diese Grundsätze selbst auf die Kunst der Schauspieler anwendet. Am eindeutigsten geschieht es in einer ebenso klugen wie liebenswürdigen Schrift aus dem Jahre 1818, dem umfangreichen Dialog ‚Seltsame Leiden eines Theaterdirektors‘. Während der Erörterung verschiedenster, bald harmloser, bald sehr gewichtiger Dinge aus dem Bereich der Büh-

⁶ Hier liegt die direkte Anregung zu Grillparzers „Armem Spielmann“ vor. Grillparzer hat Hoffmann schon früh geschätzt und war überzeugt, mit seiner Wertung im Gegensatz zur allgemeinen Auffassung zu stehen. Zum „Armen Spielmann“ vgl. Peter von Matt, Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst Zürich 1965. S. 147ff.

nenkunst und des Theaterbetriebes wird die Frage nach dem Wesen des „wahren Schauspielers“ aufgeworfen (I. 640). Was dem Mimen vor allem andern aufgegeben sei, was die Essenz seiner Kunst bilde, umreißt er so: „Dem wahren darstellenden Künstler muß die besondere geistige Kraft inwohnen, sich die von dem Dichter gegebene Person, beseelt und lebendig gefärbt, das heißt, mit allen innern Motiven, die die äußere Erscheinung in Sprache, Gang, Gebärde bedingen, vorzustellen. Im Traum schaffen wir fremde Personen, die sich gleich Doppelgängern mit der treuesten Wahrheit, mit dem Auffassen selbst der unbedeutendsten Züge darstellen. Über diese geistige Operation, die der uns selbst dunkle geheimnisvolle Zustand des Träumens uns möglich macht, muß der Schauspieler mit vollem Bewußtsein, nach Willkür gebieten, mit einem Wort, bei dem Lesen des Gedichts die von dem Dichter intendierte Person in jener lebendigsten Wahrheit hervorrufen können.“ (I. 640f.). Diese erstaunlich präzise Passage stellt den Schauspieler unverkennbar neben den Maler und den Musiker, wie wir sie vorgängig skizziert haben: auch seine Kunst beruht auf einer primären „geistigen Operation“, die als solche einen zu Ende geführten kreativen Akt darstellt, die Erschaffung jenes innern „Prototypus“, von dem in Kreislers Lehrbrief die Rede ist und dem das lichte Modell des Malers Bethold, die imaginäre Sonate des Barons von B. entsprechen. Es sei darauf hingewiesen, daß Hoffmann hier das innere Geschehen der Traumtätigkeit gleichsetzt. Und zwar meint er das keineswegs metaphorisch, in jenem verfließenden Sinn, der dem Begriff Traum damals immer häufiger gegeben wurde, sondern er denkt an die genau bestimmten Kräfte und Funktionen des sogenannten „Traumorgans“, das er bei G. H. Schubert kennenlernte.⁷ Dort fand er auch seinen Lieblingsausdruck dafür, den Begriff des „versteckten Poeten“, der ihm in seiner kuriosen Anschaulichkeit um vieles wichtiger wurde als alle physiologisch-naturphilosophischen Definierungsversuche jenes Autors.⁸

Wir haben das Produkt dieses „versteckten Poeten“ die Präformation des Kunstwerks genannt, auf welche als zweite, andersgeartete Tätig-

⁷ Vgl. dazu auch Schopenhauers ‚Versuch über das Geistersehen‘, wo das „Traumorgan“ und seine Möglichkeiten ausführlich abgehandelt werden. In ‚Parerga und Paralipomena‘, hg. von Julius Frauenstädt, Leipzig 1888.

⁸ Hoffmann hat Schubert durchaus nicht so wahllos geplündert, wie gelegentlich gesagt wird. Er hat ihn leidenschaftlich gelesen, aber nur ein sehr schmales Segment seiner Grundgedanken aufgenommen. Eine der zentralsten Ideen Schuberts ist die jenseitig-zukünftige Existenzform des Menschen, deren Keimen im gegenwärtigen Dasein er unermüdlich nachspürt, gläubig-begeistert in den ‚Nachtseiten der Naturwissenschaften‘, um vieles pessimistischer in der ‚Symbolik des Traumes‘. Eben diese Vorstellung aber, von Schubert unübersehbar her-

keit das „mechanische Geschäft“ (I. 51) folgen müsse. In Hinsicht auf den Schauspieler äußert sich Hoffmann zu dem letzteren ebenfalls, leider mit eher nachlassender Prägnanz. Er sagt: „Mit dieser geistigen Kraft ist es aber noch nicht getan. Ihr muß noch die vom Himmel so selten verliehene Gabe hinzutreten, vermöge welcher der Künstler über seine äußere Erscheinung so vollkommen herrscht, daß jede, auch die kleinste Bewegung von dem innern Willen bedingt wird. Sprache, Gang, Haltung, Gebärde gehören nicht mehr dem individuellen Schauspieler, sondern der Person an, die, die Schöpfung des Dichters, wahr und lebendig in ihm aufgegangen ...“ (I. 641).

Das heißt, daß der Schauspieler nun, da die „fantastische Gestalt“ (I. 651) lebendig in ihm da ist, sich höchst konzentriert auf seine „äußere Erscheinung“ richten muß, daß er seinen Körper in „Sprache, Gang, Haltung, Gebärde“ mit der Präzision des Marionettenspielers zu lenken hat.⁹ Seine physische Existenz wird ihm dabei in durchaus analoger Weise Objekt, wie das Instrument dem Musiker.

Wir sehen, von welcher Kunstgattung Hoffmann auch spricht, stets wird eine Zweiteilung des Entstehungsprozesses sichtbar, eine Art von Doppelphasigkeit, die auf völlig verschiedenen Ebenen spielt. Bevor wir aber auf die Weiterungen einer solchen Haltung eingehen, müssen wir von etwas reden, das bis jetzt bewußt ausgespart blieb, von Hoffmanns Begriff des literarischen Kunstwerks.

Es wird immer wieder gesagt, Hoffmann sei eher nebenhin zum Schreiben gekommen, höchstes und innigstes Ziel sei ihm stets die Musik und nur die Musik gewesen, ja er habe sich aus bloßer Verzweiflung darüber, daß er als Komponist den eigenen Anforderungen nicht genügt habe, in eine hektische literarische Tätigkeit gestürzt. Diese deutlich melodramatische These ist in fast allen Punkten anfechtbar; sie stützt sich zwar auf biographische Tatsachen, aber auf willkürlich und einseitig ausge-

ausmodelliert, ist bei Hoffmann schlechthin nicht vorhanden. Für diesen ganzen Komplex steht bei ihm nur eines: die Imagination.

Vgl. dazu auch die Stelle in der Rezension der Lieder von Riem: „Der innere Poet (so nennt Schubert in der ‚Symbolik des Traumes‘ die wunderbare Traumgabe: aber ist nicht jedes Empfangen eines Kunstwerks wie ein herrlicher Traum, von dem innern Geist bewußtlos geschaffen?) spricht auf seine eigne, wunderbare Weise das wirklich aus, was sonst unaussprechlich geschienen ...“ (V. 238).

⁹ Der Vergleich mit den Marionetten wird von Hoffmann wenig später, S. 653, ausdrücklich gezogen, und das ganze Werk endet mit der Pointe, daß einer der beiden Schauspielersdirektoren eine Marionettenbühne besitzt, die es ihm erlaubt, die zauberhaftesten Stücke Gozzis zur Aufführung zu bringen, was seinem Kollegen versagt bleibt. Er verhält sich zu seiner Puppenmannschaft ähnlich wie der Schauspieler zu seinem Körper.

wählte. Die angebliche Resignation des Komponisten zugunsten des Schriftstellers wird allein schon dadurch widerlegt, daß Hoffmanns musikalisches Hauptwerk, die Oper ‚Undine‘, gleichzeitig mit den ‚Fantasiestücken‘ und den ‚Elixieren des Teufels‘ entstanden ist und daß er nach dem bedeutenden Erfolg des Werkes¹⁰ eine neue Oper plante, nach Calderons ‚El galan Fantasma‘.¹¹ Von einem pathetischen Verzicht kann demnach keine Rede sein. Und wenn wir andererseits ‚Ritter Gluck‘, ein Werk des 33jährigen, als den Auftakt zu Hoffmanns dichterischem Schaffen betrachten,¹² dürfen wir nicht vergessen, daß vorher u. a. bereits ein dreibändiger Roman (Cornaro. Memoiren des Grafen Julius von S., 1795), zwei Romanfragmente und ein Lustspiel (Der Preis, 1803 an Kotzebue eingereicht) entstanden sind, die heute als verloren gelten müssen. Von der tatsächlichen Einstellung des jungen Hoffmann zu den verschiedensten Künsten geben die Briefe und Tagebücher recht klare Nachricht. Gesamthaft geht aus ihnen hervor, daß Hoffmanns Drang zur Kunst und zu eigener künstlerischer Betätigung von Anfang an leidenschaftlichste Züge trug, daß aber weder Musik noch Schriftstellerei noch Malerei dauernd den Vorrang hatte. So heißt es in einem Brief des 19jährigen an Hippel: „Arm und hilflos werde ich nie seyn – immer findet sich doch wohl eine Wand, die ich bepinseln, und Papier, das ich beschreiben kann“.¹³ Hier ist von Musik nicht einmal die Rede, während er wenig später schreibt: „Ich müßte verzweifeln ohne mein Pianoforte – dies schafft mir mitten in dem Sturm von tausend quälenden Gefühlen, noch Trost.“¹⁴ Schon der unmittelbar nächste Brief aber preist in ähnlichen Tönen wieder die „glücklichen Stunden der Autorschaft“,¹⁵ und kurz darauf erfährt der Freund: „Du glaubst überhaupt nicht, wie mich jetzt die Furie der Composition in Musik – Ro-

¹⁰ Der Erfolg der ‚Undine‘ wurde dadurch beeinträchtigt, daß das Opernhaus nach der 23. Aufführung „mit sämtlichen Dekorationen, Kleidern, Noten pp“ abbrannte. Vgl. Hoffmanns Brief an Kunz vom 8. März 1818.

¹¹ „Künftiges Jahr erscheint [...] ein halb Dutzend Erzählungen beinahe in Taschenbüchern, und noch manches andere. Seit dem 1. Januar bin ich fleißig gewesen. Auch komponiere ich künftigen Sommer eine Oper, deren Text Connessa nach Calderons ‚El galan Fantasma‘ gar herrlich bearbeitet hat.“ (An Kunz, 8. März 1818).

¹² ‚Ritter Gluck‘ wurde im Januar 1809 abgeschlossen, mehr als drei Jahre vor jenem katastrophalen Ende der Beziehungen zu Julia Marc, welches oft ebenfalls als entscheidender Anstoß zur literarischen Produktion Hoffmanns bezeichnet wird.

¹³ An Hippel, 29. Febr. 1795.

¹⁴ An Hippel, 22. Sept. 1795.

¹⁵ An Hippel, 25. Okt. 1795.

manschreiberey pp anpackt“.¹⁶ Gelegentlich rückt die Musik allein in den Mittelpunkt: „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Componist und hätte die Hoffnung, in meinem Fache groß zu werden“;¹⁷ dann wieder werden die drei Künste parallel gesetzt: „Meine Musik – mein Mahlen – meine Autorschaft – alles ist zum Teufel gegangen ...“¹⁸ In dem Brief, den er am Vorabend seines 20. Geburtstages – 13 Jahre vor dem ‚Ritter Gluck‘! – schreibt, erscheint die Musik erneut an den Rand verschoben: „Die Wochentage bin ich Jurist und höchstens noch etwas Musiker, Sonntags am Tage wird gezeichnet und Abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht –“¹⁹

Diese Zeugnisse stammen alle aus dem Zeitraum vom Februar 1795 bis zum Januar 1796. Aber noch acht Jahre später, in der verzweifelten Zeit der Verbannung nach Plock, ist durchaus keine dauernde Hierarchie der einzelnen Künste festzustellen, nicht einmal eine dominierende Tendenz. So kann ihm die Malerei für einen jähen Moment sogar als die dämonischste Gattung erscheinen: „Die Mahlerey habe ich ganz bey Seite geworfen, weil mich die Leidenschaft dafür, hinge ich ihr nur im mindestens nach, wie ein griechisches Feuer unauslöschlich von innen heraus verzehren könnte – [...] Die Musik mit ihren gewaltigen Explosionen ist mehr ein Theater-Donnerwetter – ein feuerspeiender Berg von Gabrieli (jene Kunst ein Vesuv *in natura*) – man kann sich mit ihr ohne Gefahr vertrauter machen, darum habe ich sie zu meiner Gefährtin und Trösterin erkieset auf diesem dornigen, steinigen Pfad!“²⁰

Und die vielleicht eindeutigste Deskription von Hoffmanns Verhalten zu den verschiedenen Künsten, die alle bisherigen Zitate zusammenfaßt, findet sich gleichfalls in einem Brief aus Plock: „– eine bunte Welt voll magischer Erscheinungen flimmert und flackert um mich her – es ist als müsse sich bald was großes ereignen – irgend ein KunstProdukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! – ob das nun ein Buch – eine Oper – ein Gemählde seyn wird – quod diis placebit – meinst Du nicht, ich müsse noch einmahl den GroßKanzler fragen, ob ich zum Mahler oder zum Musikus organisiert bin? –“²¹

Dies darf nicht einfach als Ausdruck einer vielseitigen Begabung und ihres naturgemäßen Schwankens zwischen den greifbaren Möglichkeiten verstanden werden, wie es etwa bei Gottfried Keller der Fall war. Denn

¹⁶ An Hippel, 26. Okt. 1795.

¹⁷ An Hippel, 25. Nov. 1795.

¹⁸ An Hippel, 10. Jan. 1796.

¹⁹ An Hippel, 23. Jan. 1796.

²⁰ An Hippel, 10. Dez. 1803.

²¹ An Hippel, 28. Febr. 1804.

dann müßte sich doch die Reflexion sehr bald und ernstlich um die Frage drehen, in welcher Kunstgattung das Beste geleistet werden könne, wo mit ökonomischer Sorglichkeit die Kräfte gesammelt einzusetzen seien. Gerade das aber erwägt Hoffmann kaum; er amüsiert sich sogar über die Notwendigkeit einer Wahl, überläßt sie den Göttern, dem Zufall. Das magische Chaos, das er beschreibt, hat für ihn Eigenwert – unabhängig vom schließlichen Werk –, es reißt ihn in Exaltationen, es bildet das Unterpfand seiner Identität als Künstler, das empirische Faktum, an welchem sich sein Selbstverständnis mißt und klärt. Daß daraus „irgend ein KunstProdukt“ entspringen wird, daran zweifelt er nicht, aber die Spezies – „Ein Buch – eine Oper – ein Gemälde“ – bleibt unbestimmt; alle drei Möglichkeiten liegen gleich nah;²² Zufälliges wird den Ausschlag geben.

Dieses kurze Abweichen ins Biographische sollte die einzige Tatsache klarmachen, daß Hoffmann sich von Anfang an ebenso sehr als Schriftsteller wie als Musiker oder Maler sah.²³ Sein Begriff des poetischen Schaffens schließt sich denn auch seinen Theorien über die andern Künste fugenlos an. Im Zentrum steht dabei zweifellos das „Serapiontische Prinzip“, das er eingangs seiner großen Novellensammlung formuliert und auf das er immer wieder in fast gleichbleibenden Wendungen zu reden kommt. Die Forschung hat dieses Prinzip zwar nie außer acht gelassen, ihm aber doch bedeutend weniger Gewicht beigemessen, als sein Begründer es tat, – zu Unrecht, jedoch aus verständlichen Ursachen. Es nimmt sich nämlich beim ersten Anblick eher harmlos aus, gar nicht wie ein folgenreicher ästhetischer Lehrsatz. Auf dem Hintergrund unserer bisherigen Darlegungen hingegen dürfte es an Relevanz um einiges gewinnen. Denn Hoffmann fordert darin vom Dichter genau das, was wir die Präformation des Kunstwerks im Innern des Künstlers genannt haben, und selbst die zeitliche Aufteilung des Gesamtprozesses wird deutlich sichtbar: „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

²² Vgl. dazu auch den Aufsatz von Robert Mülher, Die Einheit der Künste und das Orphische bei E. T. A. Hoffmann (in: Stoffe, Formen, Strukturen – Studien zur dt. Literatur. Festschrift H. H. Borchardt, München 1962), der sich von unseren Ausführungen u. a. in der Deutung von Hoffmanns Naturkonzeption unterscheidet.

²³ Das unterscheidet ihn wesentlich von Kapellmeister Kreisler. Nur weil man ihn mit dieser Gestalt in methodisch fragwürdiger Weise gleichgesetzt hat, ist die Vorstellung vom geborenen Musiker entstanden, der sich in bereits gereiften Jahren auch literarisch betätigte.