

tiert werden, zwar geben diese, wie Severin sagt, nur »membra disjecta« (DKV IV, 141) zum Besten; multiperspektivisch aufeinander bezogen, ergibt sich daraus aber ein verzahntes und sinnhaftes Ganzes. Dies entspricht jener »mosaikartig-kaleidoskopischen« Vorstellung von Ganzheit in *Die Serapions-Brüder*, nach der »die heterogensten Stoffe willkürlich durcheinander geschüttelt, doch zuletzt artige Figuren bilden« (720); zugleich verweist die einzigartige Kombination von Zufällen hier auf einen dem rationalen Zugriff entzogenen, wunderbaren Gesamtzusammenhang. Ähnlich heißt es in *Der Dichter und der Komponist*: »Hier ist es nun das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge einzelner Charaktere, zum Teil aus dem bizarren Spiel des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt« (111).

Der Text erschöpft sich damit nicht darin, dass er »gegen die Phantasterei gerichtet ist«, wie Jariges meint (Schnapp 1974, 422). Er wirft vielmehr ebenso einen kritischen Blick auf die »entsetzliche[] Aufklärung« (DKV IV, 135), »die Alles so klar machte, daß man vor lauter Klarheit nichts sah, und sich am nächsten Baume im Walde die Nase stieß« (175). Zudem zeigt sich, dass auch ein Gelehrter wie Nettelmann nicht vor dem Wahnsinn gefeit ist. Und ausgerechnet der prosaische Alexander hat seine aufklärerische Skepsis gegenüber der Existenz des Wunderbaren schließlich abgelegt. Er ist keiner, der »die auf der breiten Straße des Lebens befestigte [Himmels-] Leiter, bei der er täglich [...] vorübergeht, gar nicht bemerkt« (721).

Darüber hinaus hält die Erzählung eine weitere Pointe bereit: So »langweilig« (145) und »nüchtern« (vgl. 144) der Text die Gespenstergeschichte der Aufklärung charakterisiert, so kurz und bieder gestaltet sich seine Liebesgeschichte ohne den »Spuk« der Tante. Das weiß Alexander und rückt diesen daher in den Mittelpunkt seines Berichts (vgl. 170). Mag der Nüchternste der Drei auch die Frau bekommen haben, im Gegensatz zum »kleine[n] Roman« oder »Duodezbändchen« (155), von Severin und Marzell hat er davon aber auch am wenigsten zu erzählen. In doppelter Hinsicht führt der Text damit vor: Die Poesie funktioniert nicht nach den gleichen Gesetzen wie das äußere Leben – und umgekehrt. Für die Dichtung gilt dabei weiter: Die »Fantasie muß die Fittige regen!« (128).

Literatur

- Ajouri, Philip: Vom unerklärbaren Übernatürlichen zur unerklärten Natur. Gottfried Kellers »Die Geisterseher« und sein romantischer Prätext E. T. A. Hoffmanns »Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde«. In: Dirk Göttliche/Nicholas Saul (Hg.): *Realism and Romanticism in German Literature*. Bielefeld 2013, 261–295.
- Brüggemann, Heinz: *Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform*. Frankfurt a. M. 1989.
- Müller, Hans von: *Zwölf Berlinische Geschichten aus den Jahren 1551–1816. Erzählt von E. T. A. Hoffmann*. München 1921.
- Pikulik, Lothar: *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«*. Göttingen 1987.
- Schnapp, Friedrich (Hg.): *E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung*. München 1974.

Philipp Böttcher

5.7 Der Artushof (1816)

Entstehung und Inhalt

Die Erzählung ist Anfang 1815 entstanden und erschien erstmals im Herbst 1816 in *Urania. Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1817* sowie in marginal veränderter Form 1819 im ersten Band der *Serapions-Brüder*. Zusammen mit den im ersten Abschnitt dieses Bandes versammelten Erzählungen und ihrem Gesprächsrahmen macht *Der Artushof* ein Feld kunsttheoretischer Reflexion auf, in dem Begriff, Formen und Medien sowie Entstehungs- und Rezeptionsprozesse von Literatur, Musik und Malerei verhandelt werden. Enge Bezüge ergeben sich aber auch zu den anderen Künstlergeschichten Hoffmanns, etwa den *Kreislarianen* oder dem *Kater Murr*, insbesondere aber zum »Nachtstück« von der *Jesuiterkirche in G.*, als deren komödienhaft-heiteres Gegenstück der *Artushof* gelten kann. Zusammengenommen formieren diese Texte eine Reihe variierender Bearbeitungen der gleichen Grundproblematik. Insofern handelt es sich hier um »Poesie der Poesie« in der Tradition der Frühromantik, deren Positionen jedoch deutlich modifiziert werden.

Der Artushof erzählt vom künstlerischen *Coming out* und Werdegang des jungen Malers Traugott, der zunächst Teilhaber im Danziger Handelshaus des Elias Roos ist. Der Durchbruch zum Künstlertum beginnt damit, dass Traugott in der Danziger Börse, dem Artushof, statt ein »Aviso« (DKV IV, 179 ff.), einen Geschäftsbrief, zu schreiben, unbewusst die Figuren eines alten Mannes und seines jugendlichen

Begleiters aus einem frühneuzeitlichen Wandgemälde kopiert – und damit in Wahrheit seine künstlerische Neigung ›avisiert‹. Das Gesicht des Jünglings erweckt in ihm »eine ganze Welt süßer Ahnungen« (178). Unmittelbar darauf sieht er diese Figuren in altdeutscher Tracht leibhaftig vor sich. Es handelt sich um den alten Maler Berklinger und seinen angeblichen Sohn, in dessen Verkleidung sich allerdings seine Tochter Felizitas verbirgt, die Berklinger einer Prophezeiung wegen durch diese Maskerade an einer Verheiratung hindern will. Traugott geht nun bei Berklinger in die Lehre und verliebt sich in das Gemälde der Felizitas, das er in Berklingers Haus sieht. Nach einem Zerwürfnis mit Berklinger verschwinden Vater und Tochter spurlos. Auf der Suche nach ihnen reist Traugott, nachdem er zuvor mit Elias Roos und seiner Verlobten Christina gebrochen hat, nach Italien, ins »Land der Kunst« (199), und wird dort zum Künstler, der immer nur das Bild der Geliebten vor Augen hat. In Rom lernt er Dorina kennen, die eine Art entsublimierte Doppelgängerin der Felizitas ist. Nach Danzig zurückgekehrt, erfährt Traugott, dass Berklinger und Felizitas Deutschland niemals verlassen haben, sondern in der Nähe auf einem »Sorrent« (204) genannten Landgut lebten. Felizitas ist mittlerweile verheiratet und Kriminalrätin Mathesius. Traugott erkennt, dass er in Felizitas eigentlich immer schon allein die Kunst selbst geliebt hatte: »Nein, nein, Felizitas, nie habe ich dich verloren, du bleibst mein immerdar, denn du selbst bist ja die schaffende Kunst, die in mir lebt. Nun – nun erst habe ich dich erkannt. Was hast du, was habe ich mit der Kriminalrätin Mathesius zu schaffen!« (206). Am Ende reist Traugott nach Rom zurück und wird dort Dorina heiraten.

Kunstkonzepte

Die quantitativ eher spärliche Forschung hat verschiedene Aspekte der Kunstproblematik fokussiert: Konzepte von Kunst (vgl. Matt 1971; Liebrand 1996), ihre semiotischen Aspekte (vgl. Owari 2004), das Verhältnis von Börse und Kunst (vgl. Oesterle 2005), das Moment der ästhetischen Verlebendigung sowie insbesondere die irritierende Gestalt des alten Malers Berklinger und sein leeres Bild (vgl. Pontzen 2000; Reulecke 2006; Weder 2007). Seit dem Betrachten der Gemälde im Artushof sieht Traugott die Kunst »dem höhern überirdischen Reiche seliger Ahnungen zugewandt« (DKV IV, 200). Die Vagheit der Formulierung hat lediglich die Funktion eines Wegweisers auf ein schlechthin Anderes und ent-

spricht der Schwierigkeit, dieses zu konkretisieren. Ex negativo steht Kunst in Opposition zur bürgerlichen Normalwelt, wie sie in Elias Roos, seinen Geschäftsfreunden und seiner Tochter Christina kariert wird: Es ist die Welt der Ökonomie, in deren leerer Selbstreproduktion sich alles darum dreht, dass sich die »Goldstücke im Kasten mehren« (186; vgl. Oesterle 2005). Es ist aber auch die um Haushalt, Küche und Ehe kreisende Welt selbstgenügsamer Philistrosität, die von Christina verwaltet wird. Ihre Defizienz erweist diese bürgerliche Lebensform gerade auch darin, dass sie für sich selbst blind ist, weil ihr der Zugang zu jener anderen Sphäre der Kunst fehlt, durch die sie überschritten und relativiert wird. Kunst wird vielmehr vereinnahmt und in den Geschäftskreislauf eingebracht, wie Traugotts Begegnung mit den Geschäftsfreunden von Roos zeigt: als wertbeständiges Sammelobjekt (vgl. DKV IV, 182) und als Reproduktion der Arbeitskraft (vgl. 184).

Was der Philisterwelt im Sinne einer solchen »negativen Ästhetik« (Liebrand 1996, 9) radikal entgegengesetzt wird, ist ›innen‹ angesiedelt, in den transgressiven Ahnungen und Sehnsüchten der Phantasie. Peter von Matt hat dieses Konzept prononciert, aber auch vereinsamend herausgestellt und den *Artushof* als »paradigmatische Novelle« (Matt 1971, 46) interpretiert. Im Sinne des Serapiontischen Prinzips (s. Kap. IV.13) ist das Kunstwerk nicht-mimetisch hinsichtlich äußerer Vorbilder und generiert sich in der inneren Schau der Imagination. Die materielle Realisation dieses Inneren durch repräsentierende Zeichensysteme ist demgegenüber ein immer mit Qualitätsverlusten einhergehender sekundärer Akt (vgl. Matt 1971, 5 ff.).

Künstler ohne Werk – Berklinger als Grenzfall der Kunst

Das leere Bild des Malers Berklinger ist in diesem Sinne ein Extrem- und Grenzfall der serapiontischen Kunstkonzeption und ein Knotenpunkt hochkomplexer Bezüge. Wie andere »Künstler ohne Werk« bei Hoffmann (vgl. Pontzen 2000), wie Gluck, Serapion oder der kranke Vetter in *Des Vettters Eckfenster*, wo Berklinger noch einmal in Form eines Selbstzitats auftaucht (vgl. DKV VI, 469), steht der alte Maler in der Tradition des Topos vom ›Raffael ohne Hände‹, wie er etwa in Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (1. Akt, 4. Szene) formuliert worden ist. Aus Berklingers Reden geht hervor, dass das Bild in allen Details in seiner Imagination existiert – nur eben nicht auf der Leinwand, wie er be-

hauptet. Sein Wahn (s. Kap. III.19) liegt, ähnlich wie beim Einsiedler Serapion, allein in dieser Verwechslung begründet – ohne dass dies sein Künstlertum als solches dementieren könnte. Tatsächlich nämlich stellt Berklingers Wahrnehmung in mancher Hinsicht eine Konsequenz der serapiontischen Schau dar (vgl. Weder 2007, 296 f.). Das innere Bild beansprucht eine radikale Autonomie vom Außen – sei es als Vor-Bild, sei es als Abbild. Wenn Berklinger in schroffer Entgegensetzung postuliert, »mein Bild soll nicht *bedeuten*, sondern *seins*«, dann lehnt er nicht nur explizit die »Allegorie« ab (DKV IV, 191), sondern letztlich jede Form der semiotischen Repräsentation, in der Signifikat und Signifikant auseinanderfallen müssen.

Damit wird das nicht repräsentierende, also nicht sichtbare Bild generell zum ästhetischen Ideal – und hier, im besonderen Fall, zugleich zur angemessenen Form seines Gegenstands. Denn Berklinger »malt« das »wiedergewonnene Paradies«, wie er zuvor das »verlorene Paradies« gemalt hatte (191): Anfang und Ziel der Menschheitsgeschichte. Mit diesem Sujet steht sein Bild im romantischen Horizont eines triadischen geschichtsphilosophischen Schemas, in dem die Kunst auf Vermittlung und »Verdolmetschung« eines verlorenen Einheitszustands von Mensch und Natur verpflichtet wird, der sich am Ende der Geschichte auf höherem Niveau wiederherstellen soll. Im Licht von »magischen« Sprachtheorien, wie sie gleichfalls in der Romantik Konjunktur hatten, ist der Sündenfall zugleich ein »semiotischer Sündenfall«, durch den allererst die Trennung von Signifikat und Signifikant in die Welt kam (vgl. Owari 2004, 61; Weder 2007, 296). Die zeichenhafte Darstellung des wiedergewonnenen Paradieses würde sich mithin in einen performativen Widerspruch verwickeln, den Berklinger vermeidet, indem er gar nicht »wirklich« malt. Dass er das Bild gleichwohl repräsentiert, indem er darüber ekphrastisch spricht, markiert Grenzen und Aporien des Konzepts.

Verbunden ist mit der tendenziell zeichenlosen Autonomie des inneren Bildes schließlich das Postulat der Lebendigkeit (vgl. DKV IV, 177 ff., 183 f. u. a.) – und diese besiegelt den Status ihres Schöpfers als *alter deus* (vgl. 191 f.). Das Bild soll »sein«, also leben, und dieses Kriterium tritt auf allen Ebenen der serapiontischen Kunst auf – produktiv in der Herstellung von Lebendigkeit, rezeptiv in der entsprechenden Wahrnehmung von Kunst (s. Kap. IV.1). Das gibt der Betonung der Lebensfülle und »Lebenskraft« (192) der Bilder ihren gleichsam systematischen Ort in der dargestellten Kunstkonzeption.

Das leere Bild allerdings ist ein Fluchtpunkt der serapiontischen Kunst, in dem diese sich selbst aufhebt, denn Kunst bleibt hier verschwindendes Opus. Darum wird die »negative Ästhetik« (Liebrand 1996, 9) bei Hoffmann zugleich unterlaufen, relativiert und ergänzt durch eine Ästhetik der Vermittlung von Innen und Außen, Kunst und Welt, Imagination und Material. *Der goldene Topf* ist der *locus classicus* einer solchen Interferenz ästhetischer Konzepte, aber auch *Der Artushof* geht in diese Richtung, wenn dort Traugott auf einen anderen Weg geschickt wird als Berklinger. Zwar ist Berklinger unzweifelhaft von der Aura des genialen Künstlers umgeben, doch wie Serapion fehlt ihm – und das macht beide zu Wahnsinnigen – die »Erkenntnis der Duplizität« des irdischen Seins (DKV IV, 68). Das Innen wird mit dem Außen verwechselt.

Die Ausführungen zu diesem viel diskutierten Theorem besagen darüber hinaus nicht zuletzt, dass das Innere immer schon von jenem Außen bedingt ist, von dem es sich abgrenzen will. Zum einen können die inneren Bilder gar nicht anders, als sich aus dem Material der Außenwelt zusammensetzen, zum anderen ist diese »der Hebel« (68) für die innere Bildproduktion. Für Traugott sind es »die erquicklichen Frühlingsstrahlen [...], die die innere Welt voll herrlicher Bilder entzünden« (186), ebenso sehr aber geht die Kunstproduktion von anderen Kunstwerken aus und basiert auf diesen, wie die Eingangsszene zeigt. Die poetische Bildproduktion der Imagination entspinnt sich aus anderer Kunst und darin reflektiert Hoffmann sein eigenes stark intertextuelles und intermediales Verfahren.

Kunst und Eros

Vor allem aber bedarf es so gut wie immer bei Hoffmann des Hinzutretens der Liebe bzw. der Geliebten als Motor der Imagination – ein von der Forschung weitgehend vernachlässigter Aspekt (vgl. lediglich Schneider 1970; Matt 1971). Mit der Akzentuierung der »Liebe des Künstlers« (DKV V, 173 ff.), wie es im *Kater Murr* heißt, steht Hoffmann sehr dezidiert in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition, in der die Kunstproduktion mit Hilfe des Metaphernfeldes der Prokreation, der Liebe, Zeugung, Geburt und Vaterschaft diskursiviert wird (vgl. Bege mann 2002, 79 ff.). Eros hat dabei verschiedene Funktionen: Erstens ist die Kunst bei Hoffmann schon darum dem »höhern Reich der Liebe« (DKV IV, 187) verpflichtet, weil diese Vor-Schein eines uto-

pischen Harmoniezustands ist. Zweitens weckt die Geliebte die unendliche Sehnsucht des Künstlers und übernimmt als innerweltliche Muse die Funktion eines affektiv-energetischen Antriebs der »Lebenskraft« (192), die der Kunstproduktion zugrunde liegt und in ihrem Resultat zum Ausdruck kommt. Drittens gibt die Geliebte dem ersehnten »Ideal« (187) eine malbare Gestalt, erlaubt also eine ikonische Konkretisierung unbestimmter Ahnungen und Sehnsüchte, die, wie es in der *Jesuitenkirche in G.* heißt, ohne einen solchen »Stützpunkt« Gefahr laufen, »gestaltlos im leeren Raum zu verschwimmen« (DKV III, 132).

Traugotts Werdegang verdeutlicht dabei ein gefährliches Missverständnis, das zunächst den Gang der Handlung bestimmt. Er glaubt, es zunächst auf Felizitas als Geliebte abgesehen zu haben, und gerät dabei intradiegetisch eher durch Zufall – auf der Textebene allerdings keineswegs zufällig – ins »Land der Kunst« (DKV IV, 199). Um dort aber tatsächlich zum Künstler zu werden, muss Traugott erkennen, dass er in Felizitas de facto nie die Frau, sondern immer nur »die schaffende Kunst« (206) begehrt hat. Was passiert, wenn dieser Erkenntnisprozess nicht eintritt und die Geliebte als reale Frau begehrt und geehlicht wird, zeigt das Gegenstück des *Artushof*, *Die Jesuitenkirche in G.* Dort führt die Ehe des Malers Berthold mit seiner Muse in den Zusammenbruch seiner idealisierenden Imagination von ihr und damit seiner künstlerischen Produktivität. Mit anderen Worten: Hoffmann steht im Kontext von Konzepten einer Sublimierung, wie sie sich um 1800 zu artikulieren beginnen. Der Eros als Produktionskraft des Künstlers muss von der Geliebten »entzündet« (205), dann aber an ihr vorbei ins Werk gelenkt werden. Liebe darf nicht erfüllt werden, damit die produktive Sehnsucht verstetigt werden kann (s. Kap. III.7).

In immer neuen Variationen buchstabiert Hoffmann dieses Themenfeld aus. Dass es dabei keineswegs um ein »Künstlerzölibat« (Schneider 1970, 213) im strengen Sinne geht, wird am Ende deutlich. Der in der Forschung z. T. sehr negativ bewertete vermeintliche Komödienschluss der Erzählung (vgl. Liebrand 1996, 139 ff.) verdeutlicht in aller Klarheit, dass es nur Teilsummen der »Lebenskraft« (192) sind, die sublimiert werden. Denn im Zuge einer Ästhetik der Vermittlung von Innenwelt und Außenwelt, Kunst und Leben experimentiert Hoffmann auch mit der Vorstellung von einer Eheschließung und sozialen Integration des Künstlers. Im Zuge einer erotischen Arbeitsteilung wird die Frau quasi zerlegt: Felizitas wird zum »geistig Bild« und als sol-

ches zum unzerstörbaren Antrieb der Kunst stilisiert, ihre unverklärte Doppelgängerin Dorina darf als erotisch konnotiertes »liebes Weib« geehlicht werden (202). Der Widerspruch von Kunst und Leben wird so gleichermaßen aufrechterhalten wie unterlaufen (vgl. Liebrand 1996, 143). Das ist zwar sicherlich ein »Trick«, aber weniger trivial, als es scheinen mag. Denn die äußerliche Gleichheit der Frauen verdeutlicht, dass hier zwei Seiten des einen Eros im Sinne einer labilen Ökonomie der Imagination ausbalanciert werden müssen.

Literatur

- Begemann, Christian: Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. In: Michael Titzmann (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen 2002, 79–112.
- Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg i. Br. 1996.
- Matt, Peter von: *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationstheorie als Prinzip seiner Erzählkunst*. Tübingen 1971.
- Oesterle, Günter: Romantische Urbanität? Börse und Kunst in E. T. A. Hoffmanns »Der Artushof«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Würzburg 2005, 243–258.
- Owari, Mitsunori: Versteckspiel des Zeichens. Zu E. T. A. Hoffmanns »Der Artushof«. In: *Hoffmann-Jb.* 12 (2004), 52–67.
- Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Berlin 2000.
- Reulecke, Anne-Kathrin: Bilder um nichts. Bildstörungen in E. T. A. Hoffmanns »Der Artushof« und Honoré de Balzacs »Das unbekannte Meisterwerk«. In: Reto Sorg/Stefan Bodo Würffel (Hg.): *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*. München 2006, 103–116.
- Schneider, Karl-Ludwig: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E. T. A. Hoffmanns. In: Hans Steffen (Hg.): *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen² 1970, 200–218.
- Weder, Christine: *Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800*. Freiburg i. Br. 2007.

Christian Begemann

5.8 Die Bergwerke zu Falun (1819)

Quellen und Kontexte

Die Bergwerke zu Falun hat Hoffmann für den ersten, im Februar 1819 erschienenen Band der *Serapions-Brüder* geschrieben. Vorgetragen wird die Erzählung vom Serapionsbruder Theodor, der einlei-