

literatur für leser:innen

22

45. Jahrgang

1-2

Kunst in E.T.A. Hoffmann –
E.T.A. Hoffmann in der Kunst.
Intermediale Aspekte seines
Werkes und Wirkens

Herausgegeben von Ricarda Schmidt
und Sheila Dickson

Mit Beiträgen von Ricarda Schmidt,
Frederike Middelhoff, Laura Vordermayer,
Christian Quintes, Polly Dickson,
Monika Schmitz-Emans und Sheila Dickson



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Ricarda Schmidt

Einleitung _____ 1

Ricarda Schmidt

Von Callot bis Kolbe. Zur Heterogenität von E.T.A.
Hoffmanns ästhetischen Bezugspunkten in der visuellen Kunst _____ 13

Frederike Middelhoff

Hoffmann und die Kunst (nach) der Natur _____ 25

Laura Vordermayer

Karikatur als Kunstgenre und Darstellungstechnik:
E.T.A. Hoffmanns zeichnerische und literarische Karikaturen _____ 43

Christian Quintes

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können“. Künstlerfiguren
und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk _____ 61

Polly Dickson

Hoffmann's Signature Doodles _____ 77

Monika Schmitz-Emans

Gezeichnetes Theater, gezeichnete Imaginationen:
Comics und Graphic Novels zu Texten E.T.A. Hoffmanns _____ 93

Sheila Dickson

Stephan Klenner-Otto's E.T.A. Hoffmann Illustrations _____ 113

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183 Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge	Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise:	3mal jährlich (März/Juli/November)
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können.“ Künstlerfiguren und Kunsttheorie in E.T.A. Hoffmanns Werk

Abstract

E.T.A. Hoffmann entwirft, so meine zentrale These, eine dreistufige Theorie der Produktion von Kunst, welche erstmals im *Ritter Gluck* erläutert und in der *Jesuitenkirche in G.* erneut herangezogen sowie in anderen Werken Hoffmanns nutzbar gemacht wird, um zu verdeutlichen, wie wahrhafte Kunst entsteht. Die drei Stufen der Theorie, erstens Erwerb grundlegender künstlerischer Fähigkeiten, zweitens träumerischer Spannungszustand (in Anlehnung an das Traumverständnis der romantischen Anthropologie) und drittens künstlerische Erhebung, nehmen dabei indirekt Bezug auf Schellings Ästhetiktheorie, die er im *System des transzendentalen Idealismus* formulierte. Ich verdeutliche, quasi im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes, wie das frühromantische Wissen über Ästhetik sich bei Hoffmann literarisch niederschlägt und gehe abschließend darauf ein, wie dieser sich innerhalb der romantischen Genie-Debatte positioniert.

Keywords: E.T.A. Hoffmann, romantisches Kunstwerk, Schellings Ästhetiktheorie, *Ritter Gluck*, *Die Jesuitenkirche in G.*

I. Einleitung

„Jüngling, aus dir hätte viel werden können.“¹ Dieser Vorwurf, den der alte Maltheser in Hoffmanns Nachtstück *Die Jesuitenkirche in G.* (1817) dem jungen Maler Berthold macht, vereint trotz seiner Kürze zentrale Probleme von Hoffmanns Künstlerdarstellung in sich. Einem Jüngling, also einem typischen romantischen Protagonisten, welcher erst am Anfang seiner Entwicklung steht, wird hier künstlerisches Versagen vorgehalten. Durch den Konjunktiv „hätte“ wird darauf verwiesen, dass das durchaus vorhandene Potential verschenkt worden ist. Die Behauptung des Malthesers führt jedoch zu einem Reflexionsprozess bei Berthold, und es gelingt diesem nach einer Vision in einer Grotte, „Gemälde zu schaffen, die alle Kenner in Erstaunen setzten“ (H 3, S. 134). Sein Erfolg ist aber nicht von Dauer. Als der Erzähler des *Nachtstücks*, der bereits aus den *Fantasiestücken* bekannte reisende Enthusiast, Berthold in der namensgebenden Jesuitenkirche in G. trifft, ist dieser zum „Architekturmaler“ verkommen, während sein Raffael nachempfundenes Meisterwerk zu Beginn der Handlung unvollendet ist.² Der Vorwurf, Berthold habe seine Ehefrau und sein Kind getötet, da

1 E.T.A. Hoffmann: *Die Jesuitenkirche in G.* In: Ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 3: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816–1820*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt/M. 1985, S. 110–140, hier S. 128. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle ‚H 3‘ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

2 Bei seiner ersten Begegnung mit Berthold führt der Enthusiast aus: „[I]ch meine, daß Ihr zu etwas besserem taugt, als Kirchenwände mit Marmorsäulen zu bemalen. Architektur-Malerei bleibt doch immer etwas untergeordnetes; der Historien-Maler, der Landschaftler steht unbedingt höher“ (H 3, S. 116). Damit nimmt der Enthusiast aber nur eine von mehreren Positionen innerhalb der Erzählung ein.

diese seinem Kunstschaffen im Wege gestanden hätten, steht im Raum. Am Ende der Erzählung wird es Berthold dennoch gelingen, das Gemälde zu vollenden. Ein Brief, den der Enthusiast etwa ein halbes Jahr später erhält, deutet aber darauf hin, dass dies kein glückliches Ende seiner Künstlerlaufbahn war, denn Berthold scheint nach Abschluss des Gemäldes Selbstmord begangen zu haben (vgl. H 3, S. 140).

Berthold ist nur eine von zahlreichen Künstlerfiguren in E.T.A. Hoffmanns Werk. Deren Band- und Schaffensbreite hat Ricarda Schmidt wie folgt umrissen: „Hoffmann hat Künstler in allen Medien, mit allen Graden von Begabung, in allen Stufen des Gelingens und Scheiterns gestaltet. Die Medien, in denen Hoffmanns Künstler tätig sind, reichen – in hierarchischer Gliederung – von der Zauberkunst über das Kunsthandwerk und Schauspiel zu Literatur, Malerei und Musik“.³ Sowohl zur Kunst als auch zu den Künstlerfiguren in Hoffmanns Werk liegen bereits ergiebige Studien vor.⁴ Häufig steht dabei die Frage im Raum, ob es Figuren gibt, welchen es gelingt, Kunst und Leben zu vereinbaren. Ich möchte mich im Folgenden vorrangig auf einen Aspekt konzentrieren, der meist eher nebenbei behandelt wird, nämlich denjenigen des Kunstwerkes. E.T.A. Hoffmann, so meine These, entwickelt in seiner ersten Erzählung *Ritter Gluck* (1809)⁵ eine dreistufige Theorie zur Produktion von Kunst, welche in der *Jesuitenkirche in G.*, wenngleich in deutlich komplexerer Form, erneut herangezogen und auch in anderen Werken Hoffmanns nutzbar gemacht wird, um zu verdeutlichen, wie ein Kunstwerk produziert wird. Den romantischen Geniegedanken macht Hoffmann dabei literarisch fruchtbar, indem er Scheitern und Gelingen dieser Künstlerfiguren bei dem Versuch, diesen dreistufigen Prozess zu durchlaufen, darstellt. Abschließend möchte ich zeigen, dass Hoffmann dabei auf Schellings im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) formulierte Ästhetiktheorie referiert. Ich verdeutliche quasi im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes, wie das frühromantische Wissen über Ästhetik sich bei Hoffmann literarisch niederschlägt.

II. Die Theorie der Kunstproduktion des *Ritter Gluck*

Eine Untersuchung der Erzählung ist aus mehreren Gründen ergiebig. Bei dem in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichten Werk handelt es sich um den Beginn von Hoffmanns literarischem Schaffen, der Text steht also am Ausgangspunkt

3 Ricarda Schmidt: Schmerzliches Sehnen und böser Hohn. Ambivalenzen in Hoffmanns Darstellung von Künstlern. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 17/2009, S. 20–36, hier S. 20. Vgl. Marion Geiger: Kreative Mimesis. E. T. A. Hoffmanns *Die Jesuitenkirche in G.* In: *Orbis litterarum*. 68/2013, H. 1, S. 17–42, S. 17 f.: Hoffmann „gestaltet Kunstgespräche, Werkbeschreibungen, thematisiert die Kreation und Rezeption von Kunst, und inszeniert immer wieder fiktive oder historische Künstlerfiguren und Künstlerschicksale in seinen Geschichten“.

4 Ich nenne nur exemplarisch: Klaus Dieter Dobat: *Musik als romantische Illusion*. Tübingen 1984; Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*. Freiburg i.Br. 1996 (= Habilitationsschrift, Universität Freiburg im Breisgau); Manfred Momberger: *Sonne und Punsch*. München 1986; Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen 2006.

5 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Ritter Gluck*. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Hartmut Steinecke/Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen u.a. Frankfurt/M. 1985–2004, Bd. 2/1: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814*. Hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht. Frankfurt/M. 1993, S. 19–31. Sämtliche Zitate aus diesem Band werden im Folgenden mit der Sigle „H 2/1“ und entsprechender Seitenzahl nachgewiesen.

von Hoffmanns Überlegungen zum Kunstwerk.⁶ Zudem war er eigentlich als musiktheoretischer Text angelegt, beinhaltet also dezidiert theoretische Überlegungen Hoffmanns. Das Werk ist klar strukturiert und konzentriert sich auf nur zwei Personen, was einer Analyse besonders entgegenkommt. Hinzu kommt, dass sowohl die *Jesuitenkirche* als auch der *Ritter Gluck* mit dem reisenden Enthusiasten die gleiche Erzählinstanz besitzen.⁷

Die Handlung des *Ritter Gluck* schildert zwei Begegnungen des reisenden Enthusiasten mit einem Fremden. Erstmals treffen sich beide im Berlin des Spätherbstes 1809 in einem Straßencafé (H 2/1, S. 19), beim zweiten Mal einige Monate später vor dem Theater (H 2/1, S. 28). Beide Treffen laufen nach dem gleichen Muster ab. Es kommt zum Gespräch, wobei dieses bei der ersten Begegnung deutlich ausführlicher abläuft.⁸ Der Fremde begleitet jeweils in kapellmeisterhafter Manier ein Orchester. Dann begeben sich die Figuren in einen Innenraum, das erste Mal in das Café hinein, das zweite Mal in die Wohnung des Fremden. Sobald sich die Figuren räumlich nach innen begeben haben, offenbart der Fremde einen Teil seines Innersten und gibt dem Enthusiasten Kostproben seines künstlerischen Könnens. Dieser Prozess der Offenlegung seines inneren Lebens mündet als letzte Konsequenz in die, in der Forschung kontrovers diskutierte, Selbstidentifikation als Ritter Gluck. Für das Verständnis der Theorie des Kunstwerkes ist weniger von Bedeutung, ob es sich bei dem Fremden tatsächlich um „Gluck selber [...], ein Phantasiegebilde des Ich-Erzählers“ oder einen Wahnsinnigen handelt,⁹ als vielmehr, dass die Figur, wenn sie selbst Kostproben ihrer Kunstfertigkeit gibt, auf existierende Werke Glucks rekapituliert, die jedoch „gewisse andere Wendungen der Melodien“ nehmen (H 2/1, S. 23) und „durch Kraft und Neuheit“ (ebd.) frappieren. Die vom Fremden gesungene Schlusszene der *Armida* stellt für unseren Enthusiasten „die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz“ dar (H 2/1, S. 30 f.). Dieses Rekurrieren auf real vorhandene Kunstwerke ist, wie ich noch zeigen werde, von besonderer Bedeutung.

Eine Theorie des Kunstwerkes, hier bezogen auf die Tonkunst, wird vom Fremden nun auch bei der ersten Begegnung mit dem Enthusiasten ausformuliert. Komponieren wird als Drei-Stufen-Modell beschrieben. Nicht jeder könne alle drei Stufen nachvollziehen, denn Künstler seien unterschiedlichen Gruppen zuzuordnen. Zwar gebe es „tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren kommt“ (H 2/1, S. 24), die meisten

6 Zur Entstehung und Genese der Erzählung siehe Hartmut Steinecke/Gerhard Allroggen/Wulf Segebrecht: Kommentar. In: H 2/1, S. 610–626. In den letzten Jahren ist die Erzählung in der Hoffmann-Forschung wieder etwas nach hinten getreten, an neueren (deutschsprachigen) Publikationen sind zu nennen: Irina Wutsdorff: Tönend bewegte Formen. Zu Anregungen der Musik(ästhetik) für die Literatur(theorie). In: *Poetica*. 49/2017–2018, H. 3–4, S. 359–382; Xaver von Cranach: Die Tiefenstruktur des *Ritter Gluck*. Mit Orpheus durch das Brandenburger Tor. In: *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch*. 23/2015, S. 7–18.

7 Wohlweislich mit der Einschränkung, dass der Enthusiast erst mit dem Neuabdruck des *Ritter Gluck* in den *Fantasiestücken*, auf den ich mich im Folgenden beziehe, zum Erzähler wird und er in der *Jesuitenkirche* nicht die einzige Erzählinstanz ist.

8 Hier werden die beiden Figuren eingeführt und charakterisiert. So wird dem Leser deutlich, dass die Musikkennnisse des Enthusiasten profan sind, denn seine Kritik am Caféhausorchester basiert nicht primär auf ästhetischer Missempfindung, sondern darauf, dass das Orchester von ihm verinnerlichte Regeln zu verletzen scheint (vgl. H 2/1, S. 21). Vgl. dazu Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 21–55. Schmidt zeigt, dass hier musiktheoretische und musikkritische Diskurse von Johann Philipp Kimberger und Johann Nicolaus Forkel kontaminiert sind (vgl. bes. S. 34–43) und argumentiert, dass „die Erzählung dem historischen Werk Glucks zu seinem Recht verhelfen will und es dabei zugleich romantisiert“ (S. 54).

9 Vgl. Steinecke/Allroggen/Segebrecht: Kommentar. In: H 2/1, S. 615.

vermeintlichen Künstler befänden sich aber „auf der Heerstraße“ (ebd.), gingen also den Weg des Gewöhnlichen.¹⁰ Ihre Selbstwahrnehmung entspreche allerdings nicht dieser Realität, denn die gewöhnlichen Komponisten empfänden sich zwar häufig als „Geweihete“ (ebd.), hätten aber nicht einmal die zweite von drei Stufen erreicht. Eine zweite Gruppe gelange immerhin durch das elfenbeinerne Tor ins Reich der Träume.¹¹ Dass der Fremde nach Homer vom elfenbeinernen Tor spricht, hat für Kontroversen gesorgt, kommen doch von dort die täuschenden Träume. Dies macht aber im Kontext der Erzählung durchaus Sinn – denn das Reich der Träume ist ja nicht das endgültige Ziel, sondern nur ein weiterer Schritt in die richtige Richtung. Viele der vermeintlichen Künstler machen aber den Fehler und „verträumen den Traum im Reiche der Träume“ (ebd.), geben sich also im homerischen Sinn ‚täuschendem Trug‘ hin. Dabei bestehe durchaus die Möglichkeit, das Reich des Traumes zu durchschreiten und in „Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen“ (ebd.) zu kommen. Aber nur wenige „steigen empor“ (ebd.), nur wenigen sei diese Erhebung vergönnt. Hoffmann verarbeitet hier Ideen der romantischen Anthropologie: Dort wird die Seele als ein unzerstörbares Ganzes gedacht. Sie ist per se göttlich und befand sich am Anfang der Menschheitsgeschichte in einem Zustand der Unbewusstheit. Die Entwicklung des Selbstbewusstseins führte zu einer Spaltung in einen bewussten und einen unbewussten Seelenteil, welche in einem Polaritätsverhältnis zueinander stehen. Der Wechsel von Schlafen und Wachen entspricht dabei dem Wechsel zwischen den beiden Polen. So entstand die Idee, dass im Traum die beiden getrennten Seelenteile wieder in Kontakt kommen können. Diese (kurzfristige) Wiederherstellung der Seele führt zu einer anamnetischen Rückbesinnung auf das ‚Ewige, Unaussprechliche‘, das sich hier mit dem Absoluten identifizieren lässt. Diese Vorstellung findet sich bei zahlreichen romantischen Anthropologen, die in ihrer Arbeit wiederum an Schelling anknüpfen. Zudem herrscht Einigkeit darüber, dass die menschliche Seele auf dem Weg zu einer dritten, höheren Stufe ist, welche die Vorteile der ersten (Kontakt mit der Natur und dem Göttlichen) und zweiten Stufe (Selbstbewusstsein, Freiheit) in sich vereinen wird.¹² In Hoffmanns Werken ist dieser Vorgang aber weniger abstrakt gedacht, es geht hier um einen konkreten, künstlerischen Schaffensprozess. Der

10 Dazu passt, dass der Ort der ersten Begegnung, das Café, dort ist, wo ein Gelände Heerstraße und Weberschen Bezirk trennt (vgl. H 2/1, S. 19). Steinecke/Allroggen/Segebrecht weisen darauf hin, dass es in Berlin keine Heerstraße gibt, sondern diese „im allgemeinen Sprachgebrauch für den Weg des Gewöhnlichen, Normalen“ steht (Kommentar. In: H 2/1, S. 619).

11 Hoffmann greift hier – allerdings mit entgegengesetzter Wertung – ein aus Homers *Odyssee* stammendes Bild auf, nämlich das des höرنenen und des elfenbeinernen Tores: „Denn den kraftlosen Träumen sind zweierlei Pforten beschieden,/[...]Die nun durch die Tür aus gesägtem Elfenbein kommen,/Die sind täuschender Trug mit unerfüllbaren Worten“. Zitiert nach: Marion Giebel (Hrsg.): *Träume in der Antike*. Griechisch/Deutsch. Lateinisch/Deutsch. Stuttgart 2006, S. 21.

12 Zur romantischen Anthropologie allgemein: Tobias Leibold: *Enzyklopädische Anthropologien. Formierungen des Wissens vom Menschen im frühen 19. Jahrhundert bei G.H. Schubert, H. Steffens und G.E. Schulze*. Würzburg 2009; Stefan Schweizer: *Anthropologie der Romantik. Körper, Seele und Geist. Anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*. Paderborn 2008. Zur Traumtheorie der romantischen Anthropologie: Manfred Engel: Naturphilosophisches Wissen und romantische Literatur. Am Beispiel von Traumtheorie und Traumdichtung der Romantik. In: *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt u.a. Tübingen 2002, S. 65–91. Engel verdeutlicht am Beispiel der Erzählung *Die Bergwerke zu Falun* wie Hoffmann die Traumtheorie der romantischen Anthropologie praktisch nutzbar macht. Zu Hoffmanns Traumtheorie: Christian Quintes: *Traumtheorien und Traumpoetiken der deutschen Romantik*. Würzburg 2019, S. 141–204. Vgl. auch Ricarda Schmidt: Nachtraum, Tagtraum und Rausch bei E.T.A. Hoffmann. In: *KulturPoetik*. 19/2019, H. 1, S. 68–84.

Künstler erhebt sich aus den gewöhnlichen Träumen in einen höheren Zustand, in welchem es ihm gelingt, wahre Kunst zu schaffen.

Wie aber ist der Fremde, der diese Theorie darstellt und, zumindest nach Angaben des Enthusiasten, zu großer künstlerischer Leistung fähig ist, zu bewerten? Handelt es sich bei ihm um einen idealen Künstler? Immer wieder wird angedeutet, dass der Fremde irrsinnige Züge trägt, was in der Sekundärliteratur mitunter zu der Deutung geführt hat, es handle sich bei ihm schlicht um einen Wahnsinnigen. Unabhängig davon, ob man sich dieser Deutung anschließen möchte, geht aus dem Text hervor, dass er im Sinne seiner eigenen Theorie zur Kunstproduktion zwar zu großer Kunst fähig scheint, doch dies ein unangenehmer, schmerzhafter Prozess für ihn ist. Der Aufenthalt im Reich der Träume ist geprägt von „tausend Schmerzen und Ängste[n]“ (H 2/1, S. 25),¹³ der Ausstieg aus diesem Reich scheint nur temporär zu gelingen.

Künstlerische Autorität wird dem Fremden vor allem durch den direkten Bezug zu Christoph Willibald Gluck verliehen. Hier zeigt sich die musiktheoretische Basis, auf welche die Erzählung zurückgreift und zugleich die Funktion der real existierenden Kunstwerke. Um überhaupt Beispiele geben zu können, wie ein gelungenes Kunstwerk aussehen sollte, greift Hoffmann nicht nur auf die typischen romantischen Unsagbarkeitsfloskeln zurück, er referiert vor allem auf die Ouvertüre der *Iphigenie in Aulis* und die *Armida* von Gluck, wenn gleich die vom Fremden aufgeführten Versionen sich von den Originalen durch die Potenzierung unterscheiden. Ein authentisches Kunstwerk wird auf Basis eines dreistufigen künstlerischen Produktionsprozesses in ein fiktives Ideal überführt. Eben diese Technik hat Hoffmann auch in der *Jesuitenkirche* verwendet, doch auf deutlich komplexere Art und Weise.

III. Die Jesuitenkirche in G.

Während wir im *Ritter Gluck einen* Künstler und *einen* Kunstbetrachter, bzw. Musikhörer haben, sehen wir uns in dieser Erzählung einer Vielzahl an Künstlern, Kunsttheorien und Kunstbetrachtern gegenüber. Als einziges *Nachtstück* wird die Geschichte um den Künstler Berthold vom reisenden Enthusiasten erzählt. Aufgrund einer Beschädigung an der Postkutsche ist dieser gezwungen, einige Tage in G. zu verbringen. Um sich Unterhaltung zu verschaffen, begibt er sich zu dem Professor Aloysius Walther ins Jesuitenkolleg. In der dortigen Kirche kommt er mit dem Maler Berthold in Kontakt. Ein unvollendetes Altarbild Bertholds fasziniert ihn. Durch den Professor erlangt er einen Lebensbericht Bertholds, der die Binnenhandlung der Erzählung ausmacht.

Der junge Maler Berthold wird von seinem Meister nach Italien geschickt, um seine Ausbildung zu vervollkommen. Geschildert wird im Folgenden ein Prozess der künstlerischen Entwicklung und Inspiration. Durch den Kontakt mit anderen Künstlern entwickelt sich Berthold, trotz zwischenzeitlichem Scheitern, stetig weiter, bis er eine Vision seines künstlerischen Ideals hat. Er beginnt das vom Enthusiasten so bewunderte Altarbild zu schaffen. Doch bevor er dies vollenden kann, kommt es zum

¹³ Dass dieser Aufenthalt ohnehin nur temporär sein sollte, geht aus den vorherigen Ausführungen des Fremden hervor. Ricarda Schmidt hält treffend fest: „Jedoch ist das Reich der Träume nicht mit einer künstlerischen Werkstatt zu verwechseln, in der Meisterwerke produziert werden. Vielmehr ist es ein Durchgangsstadium, das man wieder hinter sich lassen muss – was ebenso schwierig ist, wie dort Eingang zu finden.“ (Ebd., S. 75)

Bruch. In der Prinzessin Angiola von T., deren Leben er rettet, scheint Berthold die Verkörperung des Ideals gefunden zu haben. Das Zusammenleben mit ihr und das gemeinsame Kind führen aber zum künstlerischen Versagen und Zusammenbruch. Der Berthold, den der Enthusiast in der Rahmenhandlung trifft, scheint ein gebrochener Mann. Wie aber ist es dazu gekommen?

Dass die Darstellung des künstlerischen Reifeprozesses in der *Jesuitenkirche* komplexer als im *Ritter Gluck* ist, ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Figur des Fremden in Hoffmanns erster Erzählung einen individuellen, von anderen Personen scheinbar unabhängigen Prozess schildert, während Berthold sich mit fünf anderen Künstlern auseinandersetzt. Namentlich sind dies Stephan Birkner, Jakob Philipp Hackert, der Maltheser und Florentin sowie Raffael als übergeordnete Kunstinstanz. Ich stelle im Folgenden dar, wie Bertholds künstlerischer Werdegang verläuft und gehe darauf ein, welche Funktion die Künstler dabei einnehmen und wie sie bewertet werden. Ich beschränke mich dabei auf die textinternen Diskurse.¹⁴

III.1. Stephan Birkner

Am Beginn von Bertholds künstlerischer Entwicklung steht der Erwerb von Grundlagen.¹⁵ Unter der Ägide seines ersten Meisters Stephan Birkner erwirbt er sich durch das Kopieren von Werken ein malerisches Grundwissen; damit er aber in der Lage ist, eigenständig Kunst zu schaffen, schickt ihn sein Meister nach Italien (vgl. H 3, S. 124).¹⁶ Über Birkners Status als Künstler können wir nur spekulieren, zwei Sachen

14 Zu den zeitgenössischen Debatten und den kunsthistorischen Diskursen, welche dem Nachtstück zugrunde liegen, sei auswahlweise auf folgende Studien verwiesen: Friedmar Apel: Hackerts entlaufener Schüler. Die Unsichtbarkeit des Kunstwerks bei E. T. A. Hoffmann. In: *Begrenzte Natur und Unendlichkeit der Idee. Literatur und Bildende Kunst in Klassizismus und Romantik*. Hrsg. von Jutta Müller-Tamm/Cornelia Ortlieb. Freiburg i.Br. 2004, S. 283–294; Katrin Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst Jaques Callot und Salvator Rosas*. Freiburg i.Br. 1999; Michele Cometa: Hoffmann und die italienische Kunst. In: *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien*. Hrsg. von Sandro M. Moraldo. Heidelberg 2002, S. 105–126. Barbara Pogonowska: Die Krise des genialen Künstlertums in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Jesuitenkirche in G*. In: *Facetten des Künstler(tum)s in Literatur und Kultur. Studien und Aufsätze*. Hrsg. von Nina Nowara-Matusik. Berlin: 2019 (= *Perspektiven der Literatur- und Kulturwissenschaft*, Band 2), S. 73–86. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 119–134.

15 Zu Bertholds Entwicklung vgl. Cometa: Hoffmann, S. 111–115. Das Erlernen grundlegender Fähigkeiten, das notwendig ist, um beispielsweise ein Instrument spielen oder ein Gemälde malen zu können, wird in Werken Hoffmanns häufig thematisiert, so beispielsweise auch im *Kater Murr* oder *Johannes Kreislers Lehrbrief*. Auch der Kater muss das Schreiben lernen, wenngleich seine Versuche als Schriftsteller wenig kunstvoll sind (aber bereits ausreichend, um den Professor für Ästhetik in Angst und Schrecken zu versetzen). Dieses Erlernen stellt die erste Stufe dar, um überhaupt Kunst produzieren zu können, unabhängig von der zeitgenössischen Geniedebatte. Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Zitat aus Novalis' *Offertingen*, in welcher die (materialistischen) Kaufleute diese erste Stufe bereits mit Kunstproduktion gleichsetzen: „Es mag wohl wahr seyn, daß eine besondere Gestirnung dazu gehört, wenn ein Dichter zur Welt kommen soll; denn es ist gewiß eine recht wunderbare Sache mit dieser Kunst. [...] Bey den Malern und Tonkünstlern kann man leicht einsehn, wie es zugeht, und mit Fleiß und Geduld läßt sich beydes lernen. Die Töne liegen schon in den Saiten, und es gehört nur eine Fertigkeit dazu, diese zu bewegen um jene in einer reizenden Folge aufzuwecken“ (Novalis: *Schriften*. Bd. 1: *Das dichterische Werk*. Hrsg. von Paul Kluckhohn/Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter/Gerhard Schulz. Stuttgart 1960. 3., erw. und verb. Aufl. 1977, S. 209). Dies entspricht natürlich weder Hoffmanns (noch Novalis') Kunstverständnis, verdeutlicht aber eine materialistische Kunstvorstellung, wie sie auch in der *Jesuitenkirche* präsent ist. Kunst scheint ‚erlernbar‘.

16 Die Figur Birkners wird in der Forschung weitestgehend ignoriert. Dies mag der Tatsache geschuldet sein, dass die eigentliche Handlung mit Bertholds Aufbruch nach Italien beginnt und Birkner zur Kunstdebatte scheinbar wenig beizutragen hat.

gehen aber klar aus der Erzählung hervor: Zum einen ist es Birkner, der Berthold das Kopieren von Werken ermöglicht. Zugleich verweist er aber auch darauf, dass für den echten Künstler mehr vonnöten ist, nämlich „den eignen Gedanken erzeugen. Das Kopieren allein hilft ihm nun nichts mehr“ (ebd.).¹⁷ Birkner ist es auch, der das zweite Grundprinzip formuliert, das wir auch im *Ritter Gluck* finden, nämlich das Eingeständnis der eigenen Mangelhaftigkeit. Als Berthold zwischenzeitlich an seiner Eignung als Künstler zweifelt, wendet er sich verzweifelt an den alten Lehrer: „Du hast mir Großes zugetraut, aber – hier, wo es erst recht licht werden sollte in meiner Seele, bin ich inne worden, daß das, was Du wahrhaftes Künstlergenie nanntest, nur etwa Talent – äußere Fertigkeit der Hand war“ (H 3, S. 126). Birkner erwidert:

Deine Zweifel sind es gerade, die für Dich, für Deinen Künstlerberuf sprechen. Der, welcher in stetem unwandelbaren Vertrauen auf seine Kraft immer fortzuschreiten gedenkt, ist ein blöder Tor, der sich selbst täuscht; denn ihm fehlt ja der eigentliche Impuls zum Streben, der nur in dem Gedanken der Mangelhaftigkeit ruht. (Ebd.)

Das entspricht sinngemäß dem Dialog zwischen dem Enthusiasten und dem Fremden in *Ritter Gluck*, in dem der Fremde der musikalische Meister ist und der Enthusiast der musikbegeisterte Laie, der den Leser:innen die ästhetischen Ansprüche des Fremden vermittelt. Gefragt, ob er selbst jemals komponiert habe, erwidert der Enthusiast: „Ja; ich habe mich in der Kunst versucht: nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da ließ ich's denn bleiben“ (H 3, S. 23). Eben dies aber, ist, so der Fremde „kein übles Zeichen [des] Talents“ (H 3, S. 24).¹⁸ Birkner ist es, der Berthold sowohl die praktische als auch die theoretische Befähigung zum Künstler bescheinigt, er ist aber an den Raum Deutschland gebunden. Berthold muss zu seiner Weiterbildung nach Italien, Land der Kunst und in romantischen Texten häufig Symbol für das Unbewusste.

III.2. Jakob Philipp Hackert

Dort übernimmt dann der historisch verbürgte Hackert die weitere Ausbildung.¹⁹ Was auf den ersten Blick wie ein Fortschritt erscheint, bedeutet in Wirklichkeit aber Stagnation. „Berthold erlangte große Fertigkeit, die verschiedenen Baum- und Gesträucharten der Natur getreu darzustellen; auch leistete er nicht Geringes in dem Dunstigen und Duftigen, wie es auf Hackertschen Gemälden zu finden.“ (H 3, S. 127) Was Berthold hier betreibt, ist weiterhin ein Kopieren. Nur, dass er nicht mehr bereits vorhandene Kunstwerke kopiert, sondern die Natur. Es kommt zu einem Dissens zwischen äußerer und innerer Wahrnehmung. Berthold erhält durchaus Lob für seine Leistungen, und die Kunst, die er produziert, wird dabei von einer gewissen

¹⁷ Wie Geiger anhand eines Zitates des Malers Friedrich Overbeck von 1808 nachweist, ist das Verhältnis von Handwerk und Kunst Gegenstand der zeitgenössischen Debatte. Den neueren Gemälden fehlt nach Overbeck trotz korrekter Technik „Herz, Seele, Empfindung“. Vgl. Geiger: *Kreative Mimesis*, S. 24 f.

¹⁸ Offen bleibt allerdings in beiden Erzählungen, was einen Menschen überhaupt dazu motiviert, Künstler zu werden oder ob das Künstlersein im Menschen angelegt ist. Wenn der Fremde davon spricht, dass es „tausenderlei Arten, wie man zum Komponieren“ kommt (H 2/1, S. 24), gibt, deutet dies zwar an, dass die Künste allen offenzustehen scheinen. Wenn im Anschluss aber das Bild der Heerstraße herangezogen wird, verdeutlicht dies wiederum, dass eine Beschäftigung mit der Kunst noch lange keinen Künstler macht.

¹⁹ Zum Hackert-Bild in der Erzählung vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 124–127.

Klientel anerkannt.²⁰ Dennoch „schien es ihm bisweilen, als wenn seinen, ja selbst den Landschaften des Lehrers etwas fehle [...]. Es erhoben sich allerlei Zweifel gegen den Lehrer in ihm.“ (H 3, S. 127)²¹ An dieser Stelle steht ein Bruch in Bertholds Entwicklung. Denn die Selbstzweifel, die er hegt und die ihm von Birkner ja als notwendig bescheinigt wurden, überwindet er und wird im Zuge einer Ausstellung von Landschaftsgemälden aufgebläht durch das allgemeine Lob.

III.3. Der Maltheser

Aus dieser Selbstzufriedenheit wird Berthold durch den Maltheser, dem dritten unserer Künstler, aufgescheucht. Der Maltheser ist klar vom „ehrliche[n] deutsche[n]“ (H 3, S. 127) Hackert abgegrenzt. Während letzterer als „hochgestellt und verehrt“ (H 3, S. 126) beschrieben wird, ist der Maltheser ein ältlicher, sonderbar gekleideter Mann. Die ausführlichste Beschreibung seines Schaffens gibt Hackert selbst:

Er ist [...] gar kein übler Maler; aber alles was er macht, hat ein fantastisches Ansehen, welches wohl daher rührt, weil er über jede Darstellung durch die Kunst ganz tolle absurde Meinungen und sich ein künstlerisches System gebaut hat, das den Teufel nichts taugt. Ich weiß recht gut, daß er gar nichts auf mich hält, welches ich ihm gern verzeihe, da er mir wohlverworbnen Ruhm nicht streitig machen wird. (H 3, S. 128)

Aus dem Zitat ergibt sich bereits, dass der Maltheser konträr zu Bertholds vorherigem Lehrmeister positioniert ist. Geiger sieht in Hackert einen „Techniker und Kopist“, und im Maltheser einen „Apostel der Inspiration“.²² Noch prägnanter formuliert es Ricarda Schmidt: „Außer dem abgewerteten Hackert vertreten alle anderen Personen in der Erzählung die Vorstellung, daß es die Aufgabe der Kunst sei, eine Idee, ein Ideal auszudrücken“.²³ Ich sehe die Differenz auch in der kreativen Eigenleistung, die man ebenso als Fantasie bezeichnen könnte. Das ist exakt das, was Hackert nicht möchte. Hackert möchte kopieren, so genau wie möglich. Der Maltheser möchte verstehen. Zum zweiten ist Hackert offenbar nicht in der Lage, die Kritik des Malthesers nachzuvollziehen, sondern gibt sich mit seinem „wohlerworbnen Ruhm“ zufrieden (H 3, S. 128), verstößt also gegen die vom Fremden in *Ritter Gluck* und von Birkner aufgestellte Prämisse der Selbstkritik. Berthold fühlt sich nun in seinen Zweifeln bestätigt, wendet sich von Hackert ab und erhält vom Maltheser den entscheidenden Hinweis: „Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zum höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst.“ (H 3, S. 129) Auffassung und Verständnis, nicht jedoch das Kopieren der Wirklichkeit, wird hier als Weg zur Kunst gesehen. Berthold kann die Natur aber nicht gestalten, da er ihre Sprache nicht versteht, denn er ist noch kein „Geweihert“, wie es der Maltheser beschreibt:²⁴

²⁰ Vgl. hier das in Anm. 14 gegebene Zitat aus Novalis' *Offendingen*.

²¹ Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass an dieser Stelle von den Gemälden Claude Lorrains und „Salvator Rosa's rauhen Wüsteneien“ (H 3, S. 127) gesprochen wird, welche das hätten, was Bertholds eigenen Bildern fehlt. Zur Ergiebigkeit von Rosas Darstellung für Hoffmann im Allgemeinen, vgl. Bomhoff: *Bildende Kunst und Dichtung*, S. 129–146. Zur Nutzbarmachung im Rahmen der Musikrezeptionen, vgl. Christian Heigel: Ästhetik der Künste bildende Kunst und Musik im Lichte Salvator Rosas bei E.T.A. Hoffmann. In: *Salvator Rosa in Deutschland*. Hrsg. von Achim Aurnhammer/Günter Schnitzler/Mario Zanucchi. Freiburg i.Br. u.a. 2008, S. 263–277, hier S. 271–277.

²² Geier: *Kreative Mimesis*, S. 25.

²³ Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 125.

²⁴ Hier findet sich durch die Formulierung „Geweiherte“ die explizite Verknüpfung zwischen dem *Ritter Gluck* und der *Jesuitenkirche* zu G. Der Fremde warnt in seiner Theorie der Kunstproduktion: „Es ist eine breite

Der Geweihte vernimmt die Stimme der Natur, die in wunderbaren Lauten aus Baum, Gebüsch, Blume, Berg und Gewässer von unerforschlichem Geheimnis spricht, die in seiner Brust sich zu frommer Ahnung gestalten; dann kommt, wie der Geist Gottes selbst, die Gabe über ihn, diese Ahnung sichtlich in seine Werke zu übertragen. (H 3, S. 130)

Diese Ausführungen bewirken eine Veränderung in Berthold; ihm scheint es, als habe der Maltheser „nur dem, was in seiner Seele garte und brauste, Worte gegeben“ (ebd.). Es gelingt ihm im Folgenden dann auch, die Natur zu verstehen, jedoch vorläufig nur im Traum. Diese Träume sind ambivalent gestaltet. Zwar vermag er darin die Stimme der Natur zu vernehmen, zugleich scheint ihm diese im Wachzustand nun gefährlich, die Natur wird „zum bedrohlichen Ungeheuer“ (H 3, S. 131) und verkündet „Untergang und Verderben“ (ebd.). Bertholds Empfindungen weisen deutliche Referenzen zur Schubertschen Traumtheorie auf.²⁵ Er vernimmt die „Urtöne der Schöpfung“ (ebd.), die Natur ist in einer Hieroglyphen-Schrift geschrieben. Anders als bei Schubert ist diese Konfrontation mit der Natur aber mit einem beständigen Bedrohungsmoment verbunden, der Künstler ist immer auch ein Gefährdeter. Die Parallelen zur Schilderung des Reichs der Träume im *Ritter Gluck* sind offensichtlich.

Nun befindet sich Berthold, um die Theorie der Kunstproduktion des Fremden aufzugreifen, offenbar also in diesem Reich, aus dem er nicht herausgelangt. Da er sein neu erworbenes Naturverständnis bei der Ausübung seiner Kunst im Wachleben nicht anwenden kann, schließt er sich in seiner Verzweiflung einer Gruppe deutscher Maler an, zu denen auch Florentin gehört.

III.4. Florentin

Die Wahl des Namens durch den Erzähler ist mutmaßlich eine Anspielung auf den Protagonisten von Dorothea von Schlegels Roman *Florentin* (1800).²⁶ Das künstlerische Schaffen des jungen Malers wird als nahezu ideal dargestellt: „Jede Zeichnung, war sie auch kaum mehr als Skizze, hatte Leben und Bewegung. Dabei war Florentin's Sinn keinesweges für das Höhere verschlossen; im Gegenteil drang er mehr, als je ein moderner Maler tief ein in den frommen Sinn der Gemälde alter Meister“ (H 3, S. 132). Ist Florentin also der ideale Künstlertyp?

Tatsächlich kommt diese Figur einem romantischen Jüngling und Genius, wie er beispielsweise in Novalis' *Offertingen* dargestellt wird, noch am nächsten.

Heerstraße, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreien: wir sind Geweihte“ (H 2/1, S. 24). Eben diesen Begriff nutzt der Maltheser nun in seinen Erläuterungen, um Berthold den Prozess der Kunstproduktion deutlich zu machen.

25 Gotthilf Heinrich Schuberts Traumtheorie, ausformuliert in seiner *Symbolik des Traumes* (1814), war prägend für die Romantiker, insbesondere für Hoffmann. Eine der zentralen Thesen lautet, grob vereinfacht, dass die Natur in einer hieroglyphisch verschlüsselten Sprache geschrieben sei, die gleiche Sprache, derer sich auch der Traum bediene. Gotthilf Heinrich Schubert: *Die Symbolik des Traumes*. Faks. Druck. d. Ausg. Bamberg 1814. Hrsg. von Gerhard Sauder. Heidelberg 1968. Zum Verhältnis Schubert und E.T.A. Hoffmann vgl. Monika Schmitz-Emans: Naturspekulation als „Vorwand“ poetischer Gestaltung: über das Verhältnis E.T.A. Hoffmanns zu den Lehren G.H. Schuberts. In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft*. 34/1988, S. 67–83.

26 Cometa sieht in der Figur des Florentin nicht nur den Bezug zum gleichnamigen Werk von Dorothea Schlegel, sondern auch eine Anspielung auf deren Sohn Philipp von Veit (vgl. Cometa: Hoffmann, S. 113). Auffällig ist hier auch die Formulierung der Erzählerinstanz, „wir wollen ihn Florentin nennen“ (H 3, S. 131), die ebenfalls darauf hindeutet, dass es weniger darum geht, einen „echten“ Namen zu nennen, als vielmehr die Figur passend zu charakterisieren.

Allerdings hat Florentin es, als er Berthold kennengelernt, „nicht sowohl auf tiefes Studium seiner Kunst, als auf heitern Lebensgenuß abgesehen“ (H 3, S. 131 f.), was die Figur insofern disqualifiziert, als dass sie, zumindest während der Erzählzeit, nicht nach einem Ideal zu streben scheint. Allerdings ist Schmidt durchaus darin zuzustimmen, dass auch Florentin die Aufgabe der Kunst darin sieht, ein solches auszudrücken.²⁷ Florentin nennt das menschliche Prinzip als „Stützpunkt [...], an den er sich halten müsse, um nicht gestaltlos im leeren Raum zu verschwimmen“ (H 3, S. 132). Dass Florentin Berthold tröstet und diesen darauf hinweist, „daß dies eben die Zeit des Durchbruchs zur Erleuchtung sei“ (H 3, S. 133), deutet bereits darauf hin, dass auch, wenn Berthold der Protagonist der Erzählung ist, der künstlerische Schaffensprozess etwas Übergeordnetes sein muss, das auch anderen Figuren wie dem Maltheser und Florentin bekannt ist, jedoch individuell durchlaufen werden muss.

Florentins Vorhersage bewahrheitet sich im Anschluss tatsächlich. Es gelingt Berthold, das Reich der Träume, zumindest temporär, zu verlassen. In der Grotte eines Parks kommt es zur künstlerischen Erhebung. Er hat dort (scheinbar) eine Vision, die in ihrer Gestaltung und Bildsprache an eine Marienerscheinung angelehnt ist. Ihm erscheint „die Gestalt eines hochherrlichen Weibes“ (H 3, S. 133), die er selbst als heilige Katharina identifiziert. Dass Berthold in der Frau ausgerechnet die heilige Katharina erkennt, ist doppeldeutig. Zwar hat er diese bereits zuvor auf Florentins Skizzenblock erblickt, doch zugleich zählt sie zu den vierzehn Nothelfern der katholischen Kirche, sie wird unter anderem bei Sprachschwierigkeiten angerufen. Berthold hat Schwierigkeiten, die Hieroglyphen, also die Sprache der Natur, zu gestalten. Nachdem ‚Katharina‘ ihm erscheint, gelingt ihm dies. Dass bei dieser Vermischung von Religion und Kunst letzterer der Vorrang eingeräumt wird, belegen die weiteren Äußerungen Bertholds. Nachdem er die Frauenfigur zuerst als heilige Katharina identifiziert hat, korrigiert er sich anschließend: „Nein, mehr als sie – mein Ideal, mein Ideal war es!“ (H 3, S. 133) Auch das Ende der Traumschilderung greift auf religiöse Symbolik zurück: „Erhört war mein heißestes Gebet!“ (H 3, S. 134) Nach dieser Erscheinung gelingt es Berthold, Kunst zu schaffen, die „alle Kenner in Erstaunen“ (ebd.) versetzt. Er selbst spricht von einer Künstlerweihe. Diese Künstlerweihe wird in der Forschung durchaus kontrovers diskutiert. Marion Geiger, welche die *Jesuitenkirche* insgesamt als eine Auseinandersetzung mit Platons Mimesis-Konzept betrachtet,²⁸ sieht in Bertholds Vision eine Mischung aus Wackenroders und Tiecks Darstellung von Raffaels Inspiration in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796) und Platons Höhlengleichnis. Den Bezug zu den *Herzensergießungen* hat Schmidt bereits hervorgehoben. Sie weist allerdings unter Berufung darauf, dass die Vision sich später als Täuschung entpuppt, darauf hin, dass „die von Wackenroder am Modell Raphaels vorgeführte Auslösung der künstlerischen Begeisterung durch eine überirdische Vision [...] säkularisiert [...] und als serapiontische Verknennung der

27 Vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 125

28 Geiger knüpft an die Arbeiten von Ricarda Schmidt und Dominik Müller an. Sie setzt (in Anknüpfung an andere Studien) voraus, dass Hoffmann die wichtigsten Texte Platons aus der Gymnasialzeit oder dem Jura-Studium geläufig gewesen sein müssen. Zu Platons Mimesis-Konzept bei Hoffmann, vgl. Geiger: *Kreative Mimesis*, S. 19–23. Geiger bezieht sich auf Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, sowie auf Dominik Müller: *Vom Malen erzählen. Von Wilhelm Heinses ‚Ardinghello‘ bis Carl Hauptmanns ‚Einhart der Lächler‘*. Göttingen 2009.

Außenwelt kenntlich gemacht [wird], die als Hebel auf die Innenwelt wirkt“.²⁹ Geigers Ansatz scheint mir insgesamt zu sehr bemüht, die Erzählung in ein platonisches Konzept zu zwängen. Zwar können Grotte und Höhle synonym gebraucht werden, die Lage im Park einer herzoglichen Villa deutet jedoch eher auf eine künstlich angelegte Grotte hin, und im Kontext ist die Vision religiös konnotiert. Zudem wäre es wohl nicht im Sinne Platons, dass Berthold zwar der Blick aus seiner Höhle heraus gelingt, das vermeintliche Ideal sich aber wiederum doch als Täuschung zeigt, da es sich letztlich um eine echte Person handelt. Insofern ist Schmidt hier zuzustimmen, dass das religiöse Setting, nämlich Grotte, Heiligenerscheinung, Erfüllung von Bertholds Gebeten, Künstlerweihe, eine Verkennung der Außenwelt darstellen. Ein Aspekt, der hier noch zu ergänzen wäre, ist der Bezug zur romantischen Anthropologie. Wie bereits ausgeführt wurde, existiert in der Theorie der Kunstproduktion des *Gluck* und der *Jesuitenkirche* ein Zustand, welcher als Reich des Traumes klassifiziert werden kann. In der Terminologie der Zeit ist die Clairvoyance oder Vision ein den Träumen übergeordneter Zustand, eine Art waches Träumen.³⁰ Berthold erhebt sich also nun aus der zweiten Stufe des Modells zu einer dritten Stufe.³¹

Von besonderer Bedeutung für das Verständnis des Interpretationsprozesses ist nun, dass Berthold nicht sofort mit der Kunstproduktion beginnt, sondern zuerst wieder „mit Fleiß und Anstrengung die Meisterwerke der alten Maler“ studiert (H 3, S. 134) und treffliche Kopien anfertigt (vgl. ebd.), bevor er Gemälde schafft, „die alle Kenner in Erstaunen setzten“ (ebd.). Dieser Zustand der Erhebung ist aber nicht von Dauer; Berthold fällt wieder hinter das Erreichte zurück. Das Zusammentreffen mit Prinzessin Angiola von T., der Verkörperung seines Ideals, profaniert letzteres geradezu. Sein Versuch, das später vom Enthusiasten bewunderte Altarbild zu schaffen, scheitert vorerst: „[E]r bereitete die Farben, er fing an zu malen; aber seine Kraft war gebrochen, all' sein Bemühen, so wie damals, nur die ohnmächtige Anstrengung des unverständigen Kindes. Starr und leblos blieb was er malte“ (H 3, S. 137). Erst nach der Trennung von Frau und Kind gelingt es Berthold wieder, die Arbeit am unvollendeten Altarbild fortzusetzen. Der ältere Berthold, dem der Enthusiast in der Jesuitenkirche begegnet, formuliert diesbezüglich dann seine eigene Theorie: „Der das Himmlische gewollt, fühlte ewig den irdischen Schmerz. [...] [W]enn man nach dem Höchsten strebt – nicht Fleischeslust, wie Titian – nein das Höchste der göttlichen Natur, der Prometheusfunken im Menschen – Herr! – es ist eine Klippe – ein schmaler Strich, auf dem man steht – der Abgrund ist offen! – über ihm schwebt der kühne Segler und ein teuflischer Trug läßt ihn unten – unten *das* erblicken, was er oben über den Sternen erschauen wollte!“ (H 3, S. 117; Herv. im Original) Barbara Pognovska, die sich in ihren Ausführungen zur *Jesuitenkirche* am Genie-Konzept orientiert, geht aufgrund

29 Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 130.

30 So nimmt Theodor, der Protagonist des Nachtstückes *Das öde Haus*, für seinen Traum in Anspruch, dass dieser „den vollendeten Charakter der Vision hatte“, was den Wahrheitsanspruch des Traumes untermauern soll (H 3, S. 175). Für Carl Alexander Friedrich Kluge, dessen *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel* Grundlage für Schubert ist, wäre das, was Berthold zustößt, nämlich dass die Fantasie im Wachzustand die Oberhand gewinnt, ironischerweise pathologisch und der Maler also nach seiner Vision bereits behandlungsbedürftig. Vgl. Carl Alexander Friedrich Kluge: *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*. 2. Ausgabe. Berlin 1815, S. 327, § 214.

31 Schmidt weist zurecht daraufhin, dass Berthold nach der Vision seines Ideals nicht nur in der Lage ist, Kunst zu schaffen, sondern dass sich auch seine Persönlichkeit verändert. Vgl. Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 129.

solcher Äußerungen so weit zu argumentieren, dass der junge Berthold „mit seinem Streben nach absoluter Kunst ein geniales Künstlertum, wie es für die Geniezeit typisch“ sei, vertrete, während der ältere Berthold „dagegen für ein handwerkliches Künstlertum auf einer empirisch-wissenschaftlichen Basis“ plädiere.³² Diese Interpretation verkennt aber, dass Berthold sein Altarbild, wohl um den Preis des eigenen Lebens, vollendet.³³ Vielmehr ist davon auszugehen, dass der Berthold, welchem der Enthusiast begegnet, das bereits im *Ritter Gluck* angelegte Modell der Kunstproduktion durchlaufen und verstanden hat, dass eine dauerhafte Erhebung nicht möglich und zudem auch der Aufenthalt im Reich der Träume belastend ist, sodass er nun auf der einfachsten ihm möglichen Stufe verharrt, einer Wandmalerei, die sich vor allem auf Technik konzentriert. Dies bedeutet aber keinesfalls, dass das Streben nach dem Ideal nicht weiterhin in Berthold verankert ist.

III.5. Raffaello Sanzio da Urbino (1483–1520)

Damit komme ich zum fünften und letzten ‚Lehrer‘ Bertholds: Raffael. Vereinfacht gesagt, dient dieser im Text als Idealvorstellung, dessen Kunst nachzueifern ist.³⁴ Seine Freskogemälde im Vatikan sind es, welche Berthold kurzfristig zur Historienmalerei tendieren lassen. Wie Cometa gezeigt hat, orientieren sich die Bildbeschreibungen in Hoffmanns Werk am Raffael-Kult der Goethezeit.³⁵ Das Raffael-Bild der *Jesuitenkirche* ist allerdings mit Vorsicht zu betrachten. Zwar ist Raffael die unbestrittene künstlerische Autorität der Erzählung, welche als Orientierungspunkt für Bertholds Schaffen genutzt wird, zugleich zeigt Ricarda Schmidt aber auf, dass in Bezug auf die komplexe Raffael-Rezeption in der *Jesuitenkirche* lediglich eine „einseitig idealistische Sicht auf Raphael [...] nicht nur vom Erzähler, sondern auch vom Protagonisten vermittelt“ wird.³⁶

Dies liegt daran, dass Raffael vor allem als Fixpunkt für den Leser und übergeordnete Instanz dient. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Raffael ist nicht gewünscht. Für das fiktive Gemälde Bertholds wählt Hoffmann eine beliebte und bekannte Szene der Kunstgeschichte und bringt diese durch den Enthusiasten in Verbindung mit Raffaels Maria.³⁷

32 Pogonowska: Krise des genialen Künstlertums, S. 77.

33 Darüber, dass eine gleichzeitige Existenz von Berthold und dem vollendeten Gemälde, nicht möglich ist, herrscht breite Einigkeit in der Forschung. Apel schreibt: „Das dargestellte Kunstwerk ist selbst Metapher eines ganz anderen und Differenten. Wird daher ein solches Kunstwerk als vollendet gedacht, so verschwindet der Künstler als empirische Person wie als Gegenstand seines Werks.“ (Apel: Hackerts entlaufener Schüler, S. 292). Für Geiger ist klar, dass der Maler den Beschluss gefasst hat, „seine wertlose Existenz aufzuopfern, um im sakralen Raum des Kunstwerks existieren zu können“ (Geiger: Kreative Mimesis, S. 24).

34 „Raffael ist natürlich das unbestrittene und unangefochtene Emblem der gesamten *Goethezeit*, sowohl seitens der Romantiker als auch der Klassiker. Hoffmann [...] bekräftigt dies in den Höhepunkten seiner schriftstellerischen Tätigkeit“ (Cometa: Hoffmann, S. 109; Herv. im Original).

35 „Man kann sagen, dass beinahe alle *Kunstbeschreibungen*, die wir in Hoffmanns Werken finden, in einer mehr oder weniger offensichtlichen Weise auf den Raffael-Kult zurückzuführen sind, oder besser, auf Schriften, welche in Deutschland diesen Kult unterstützt haben, und dies sowohl in der klassizistischen Version – vor allem Winckelmann und Heinse – wie auch in der romantischen, also Friedrich Schlegel.“ (Ebd. S. 110; Herv. im Original)

36 Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 123.

37 Zur Inspiration für das Gemälde vgl. Cometa: Hoffmann, S. 110.

Die Komposition war wie Raphaels Styl, einfach und himmlisch erhaben! [...] Maria's holdes himmlisches Gesicht, die Hoheit und Frömmigkeit ihrer ganzen Figur erfüllten mich mit Staunen und tiefer Bewunderung. Sie war schön, schöner als je ein Weib auf Erden, aber so wie Raphaels Maria in der Dresdner Galerie verkündete ihr Blick die höhere Macht der Gottes-Mutter. Ach! Mußte vor diesen wunderbaren, von tiefem Schatten umflossenen Augen nicht in des Menschen Brust die ewigdürstende Sehnsucht aufgehen? (H 3, S. 121)

Auch in der *Jesuitenkirche* nutzt Hoffmann zur Erschaffung eines fiktiven Meisterwerks historische Vorbilder, die aber angepasst werden. Bertholds Werk ist wie Raffaels Stil, die Wirkung ist wie Raffaels Maria (vgl. H 3, S. 121), das Kunstwerk als solches ist aber fiktiv, ebenso wie die Bearbeitung der *Armida* Glucks durch den Fremden eine Fiktionalisierung echter Kunst darstellt. Trotzdem erlauben die Bildbeschreibungen in der Erzählung den (entsprechend gebildeten) Leser:innen zu imaginieren, wie ein solches Kunstwerk aussehen könnte. Was der reisende Enthusiast hier letztlich erfährt, ist eine intellektuelle Anschauung im Rahmen einer Kunstbetrachtung.

IV. Exkurs: Schellings Ästhetiktheorie

Der Begriff der intellektuellen Anschauung geht unter anderem auf Friedrich Wilhelm Joseph Schellings im *System des transzendentalen Idealismus* formulierte Ästhetiktheorie zurück. Gemeint ist damit eine Wahrnehmung des Absoluten vom Standpunkt des empirischen Ich aus. Doch wie kommt es dazu?

Wir können den Inbegriff alles bloß *Objektiven* in unserem Wissen *Natur* nennen; der Inbegriff alles *Subjektiven* dagegen heiße das *Ich*, oder die *Intelligenz*. Beide Begriffe sind sich entgegengesetzt. Die Intelligenz wird ursprünglich gedacht als das bloß Vorstellende, die Natur als das bloß Vorstellbare, jene als das Bewußte, diese als das Bewußtlose.³⁸

Schelling betrachtet das Gegenspiel von Subjektivem und Objektivem unter der Prämisse, dass die Betrachtung des Objektiven, also der Natur, Naturphilosophie sei, während die Philosophie des Ich Transzendentalphilosophie ist. Gemeinsamer Ausgangspunkt beider ist das Absolute als ungeschiedene Einheit von Subjekt und Objekt. Dieser Anfang kann nicht gedacht werden, da jedes Denken sofort zu einer Aufspaltung in Subjekt und Objekt führt. Übertragen auf die Sphäre des Selbstbewusstseins bedeutet dies, dass zwischen einer realen Tätigkeit, die unendlich nach außen strebt und bewusstlos produziert und einer ideellen Tätigkeit, die auf das Ich zurückgerichtet ist und Bewusstsein ermöglicht, zu differenzieren ist. Kunst und nur Kunst kann die Einheit von bewusster und bewusstloser Tätigkeit erfahrbar machen. Schelling differenziert hier zwischen Kunst (im Sinne von planvollem Schaffen) sowie Poesie (im Sinne einer bewusstlosen Tätigkeit, im Sinne von Inspiration). Er verdeutlicht diesen abstrakten Prozess am Beispiel des Künstlers:

³⁸ F.W.J. Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. Hrsg. von Horst D. Brandt/Peter Müller. Hamburg 2000, hier S. 9 (Einleitung, § 1; Herv. im Original). Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, einen vollständigen Abriss von Schellings Ästhetiktheorie zu leisten, was in diesem Rahmen nicht möglich ist. Vielmehr möchte ich zeigen, wie Hoffmanns Theorie der Kunstproduktion damit korrespondiert. Zu Schellings Einfluss auf die romantische Ästhetiktheorie ist immer noch unübertroffen: Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt/M. 1989.

Daß alle ästhetische Produktion auf einem Gegensatz von Tätigkeiten beruhe, läßt sich schon aus der Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch Produktion derselben nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen, mit Recht schließen.³⁹

Dies lässt sich wiederum auf Hoffmanns dreistufige Theorie der Kunstproduktion übertragen. In den beiden hier behandelten Erzählungen bleibt offen, wie jemand zum Künstler wird.⁴⁰ Ein reines Interesse oder eine Begeisterung für Kunst kann aber nicht die alleinige Grundlage sein, denn ansonsten wäre der Enthusiast eben nicht nur Enthusiast, sondern der Weg zum Künstler stünde auch ihm und allen anderen offen. Ähnlich wie bei Schelling scheint aber eine Getriebenheit, ein inneres Bedürfnis, Kunst zu schaffen, bereits im Künstler oder, um den romantischen Terminus zu verwenden, im Genie angelegt zu sein. Ich erläutere nun im Folgenden, inwieweit sich die Grundzüge von Schellings Ästhetiktheorie in Hoffmanns dreistufigem Modell der Kunstproduktion wiederfinden.

V. Fazit: Kunstproduktion als Dreierschritt?

Aufbauend auf den verschiedenen Künstlertypen in den behandelten Werken *Ritter Gluck* und *die Jesuiterkirche in G.* lässt sich die dreistufige Theorie zur Kunstproduktion rekonstruieren, die den komplexen Prozess vom bloßen Erlernen handwerklicher Fähigkeiten wie Malen oder Komponieren bis hin zum Erschaffen wahrhafter Kunst zeigt. Nur der echte Künstler gelangt zur dritten Stufe und schafft wahrhafte Kunst, während andere sich auf den ersten beiden Stufen verlieren.

Die erste Stufe ließe sich dabei als handwerkliche Basis begreifen. Dazu zählt das Erlernen von für den künstlerischen Arbeitsprozess notwendigen Grundlagen. Dies bedeutet etwa, dass der Musiker Instrumente selbst spielen oder zumindest am Klang erkennen kann und beispielsweise das Lesen und Schreiben von Noten beherrscht, um selbst etwas komponieren zu können. Ebenso muss der Maler verschiedene Techniken kennen, seine Farben bereiten und das passende Handwerkszeug herstellen können,⁴¹ um etwas abzubilden. Die Darstellung dieser ersten Stufe ist sehr unterschiedlich. Im *Gluck* wird sie bereits in wenigen Sätzen abgehandelt, in der *Jesuiterkirche* ganz ausführlich besprochen.⁴² Diese Stufe spielt für Schellings abstrakte Theorie keine Rolle. Um sie überhaupt verlassen und eine höhere Stufe erreichen zu können, sind in Hoffmanns Theorie zwei Dinge essenziell: erstens der Wille, ein Ideal gestalten zu wollen, und zweitens die Fähigkeit, Selbstkritik (Reflexion) zu üben. Das entspricht in Schellings Theorie dem bewussten Handeln.

Diese beiden Fähigkeiten führen zu der zweiten Stufe, die zumeist aus Träumereien bestehen, welche abstrakt und verallgemeinernd geschildert werden. Das Reich des Traumes, von dem der Fremde spricht, ist, wie bereits ausgeführt wurde, eine Metapher, welche Hoffmann in Anlehnung an die romantische Anthropologie gewählt hat.

³⁹ Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 287 (6. Hauptabschnitt, § 1).

⁴⁰ Schelling geht ebenfalls davon aus, dass Künstler wohl dazu geboren sind, er spricht von „seltenen Menschen“ und führt zu deren Motivation aus: „Es kann also nur der Widerspruch zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen im freien Handeln sein, welcher den künstlerischen Trieb in Bewegung setzt“ (ebd.).

⁴¹ Oder er muss zumindest in der Lage sein, das passende Handwerkszeug auszuwählen.

⁴² Vgl. H 3, S. 114 f. Der Enthusiast beschreibt ausführlich, wie es Berthold mittels technischer Hilfsmittel gelingt, geometrisch korrekt auf eine halbrunde Blende zu zeichnen.

Dort wird dem unbewussten Seelenteil der Traum zugeschrieben.⁴³ Zudem verfügt der unbewusste Seelenteil aufgrund seiner Geschichte über eine direkte Verknüpfung mit der Natur. Statt von Träumereien ließe sich auch konkreter von Einbildungskraft, Inspiration und Imagination sprechen, die im Traum aktiv wird.⁴⁴ In Schellings Theorie ist das die unbewusste Produktion. Das Pendeln zwischen den beiden Seelenteilen, deren ständige Konfrontation, ist aber bereits ein Spannungszustand, der schwer zu ertragen ist. Ziel ist es, zu einer Erhebung zu gelangen, die Verbindung zur Wahrheit, dem Ewigen, Unaussprechlichen zu finden, damit Gültiges gestaltet wird.

Die dritte Stufe ließe sich nun als künstlerische Erhebung und Produktion des Kunstwerkes bezeichnen. Es kommt im Sinne Schellings zu einer Kombination von bewusster Reflexion und unbewusster Produktion, in einer künstlerischen Erhebung kommen reelle und ideelle Tätigkeit zusammen und führen auf der Basis von Inspiration, welche z.B. aus vorhandenen Meisterwerken oder Personen geschöpft wird, zur Produktion von Kunst, die wiederum Nicht-Künstlern wie dem reisenden Enthusiasten und sogar dem materialistischen Jesuitenprofessor Aloysius Walther eine intellektuelle Anschauung, eine Erfahrung des Absoluten ermöglichen.⁴⁵ Real existierende Kunstwerke geben den Leser:innen etwas, an dem sie sich orientieren können.

Um diese These etwas abzufedern: Ich behaupte nicht, dass Hoffmanns Inspirationsmodell eine direkte Bearbeitung von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* darstellt. Doch die Grundproblematiken einer ästhetischen Erfahrung, wie sie auch im Werk diskutiert werden, waren Hoffmann geläufig. Im Sinne eines wissenspoetischen Ansatzes ließe sich sagen, dass Hoffmanns Texte ein Wissen über die Ästhetiktheorie der Zeit enthalten. Der zentrale Unterschied liegt aber natürlich in der Darstellung. Dass es Genies gibt, darin sind sich Hoffmann und Schelling ebenso einig,⁴⁶ wie darin, dass die Zahl solcher Personen limitiert ist. Selbst jene aber, die nach Hoffmanns Theorie solche Befähigungen haben, können nicht kontinuierlich wahrhafte Kunst schaffen, sondern sind immer wieder Rückschlägen ausgesetzt, zumeist wenn ihre Werke in Kontakt mit der profanen Wirklichkeit kommen. Der Reiz für Hoffmann (und der Reiz an Hoffmanns Texten) ist eben nicht die reine Illustration des Prozesses der Schöpfung von Kunst, sondern die Darstellung der Künstlerfiguren, die sich daran versuchen: Ihr Weg durch das Modell, ihre Missverständnisse und Verfehlungen beim Versuch, ein gültiges Kunstwerk zu gestalten, ihr Scheitern, mitunter aber auch ihr Gelingen macht einen Großteil der Faszination dieser Texte

43 „Das Motiv für die romantische Privilegierung des Traums liegt in seiner Funktion als Artikulationsmedium des Unbewussten“ (Leibold: *Enzyklopädische Anthropologien*, S. 181). Carl Gustav Carus beschreibt in seiner *Vorlesung über Psychologie* Schlafen als Rückkehr des bewussten in den unbewussten Seelenteil. Vgl. Quintes: *Traumtheorien*, S. 133.

44 Die Inspiration im Traum ist ein sehr altes und beliebtes Sujet der Menschheitsgeschichte. Vgl. Christiane Solte-Gresser/Marlen Schneider (Hrsg.): *Traum und Inspiration. Transformationen eines Topos in Literatur, Kunst und Musik*. Paderborn 2018 (= Traum – Wissen – Erzählen, Bd. 2).

45 Ricarda Schmidt verweist zurecht darauf, dass das Gemälde auch vom rationalistischen Jesuitenprofessors bewundert wird, „obwohl er in der Erzählung eine ästhetische Gegenposition zum Erzähler einnimmt“ (Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind*, S. 120). Die Anthropologie, auf die Hoffmann häufig zurückgreift, klassifiziert diesen Zustand als eine Art waches Träumen, also eines Träumens, bei dem der Träumer ein Bewusstsein hat. Üblicherweise wird der Zustand als Clairvoyance oder Vision bezeichnet.

46 „Das postulierte Produkt ist kein anderes als das Genieprodukt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das *Kunstprodukt*“ (Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*, S. 287 (6. Hauptabschnitt, § 1); Herv. im Original).

aus. Auch wenn dieses Modell hier nur anhand zweier Beispiele demonstriert werden konnte, lassen sich ähnliche Ausformungen davon in zahlreichen weiteren Texten Hoffmanns finden: So etwa exemplarisch in Kreislers Doppeltraum im *Kater Murr*,⁴⁷ in der Geschichte des Jünglings Chrysostomus in *Kreislers Lehrbrief* oder Friedrichs Entwicklung in *Meister Martin der Küfer und seine Gesellen*. Zukünftig wäre nun noch die Frage zu beantworten, ob diese Theorie eine Konstante in Hoffmanns Schaffen bleibt, er sie gar weiterentwickelt oder sie letztlich im Rahmen der von Liebrand dargestellten Entwicklung von einer Ästhetik der Negativität (die von einer Dichotomie von Leben und Kunst ausgeht) hin zu einer Ästhetik der Positivität verwirft.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Ricarda Schmidt: Himmelstraum, Alptraum, und ‚träumerische Verwechslung des geistigen und leiblichen Genusses‘: Schattierungen und strukturelle Funktionen des Traummotivs in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: *Publications of the English Goethe Society*. 92/2023, H. 1, S. 1–19, hier S. 12–14.

⁴⁸ Vgl. Liebrand: *Aporie des Kunstmythos*.