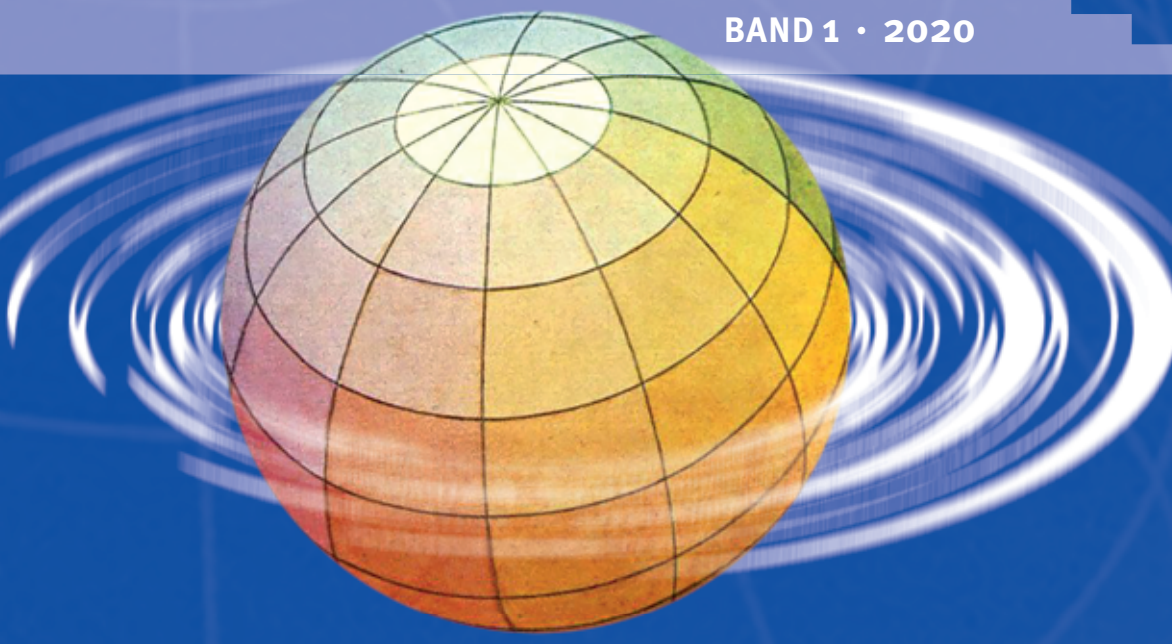
KALTËRINA LATIFI (Hg.)

Serapion

Zweijahresschrift
für europäische Romantik

BAND 1 · 2020



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

SERAPION
Zweijahresschrift für europäische Romantik

BAND 1 · 2020

Serapion

Zweijahresschrift für europäische Romantik

Herausgegeben von
KALTËRINA LATIFI (London/Göttingen)

in Verbindung mit
PHILIPP HUBMANN (Zürich)
ALEXANDER KNOPF (Kopenhagen)

Wissenschaftlicher Beirat:
ELENA AGAZZI (Bergamo)
MARK-GEORG DEHRMANN (Berlin)
WOLFGANG MÜLLER-FUNK (Wien)
RÜDIGER GÖRNER (London)
DIRK KEMPER (Moskau)
ÉVA KOCZISZKY (Budapest)
BARBARA NAUMANN (Zürich)
STÉPHANE PESNEL (Paris)
JOZEF TANCER (Bratislava)
SILVIO VIETTA (Hildesheim)

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über *http://dnb.d-nb.de* abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Philipp Otto Runge, Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander, und ihrer vollständigen Affinität, mit angehängtem Versuch einer Ableitung der Harmonie in den Zusammenstellungen der Farben. Hamburg: Friedrich Perthes 1810 (hier: »Ansicht des weißen Poles«).

ISBN 978-3-8253-4625-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2020 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Umschlaggestaltung: Klaus Brecht GmbH, Heidelberg
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Inhalt

Kaltërina Latifi
Serapiontik: eine Grundlegung
| 7–19

Silvio Vietta
Novalis und E. T. A. Hoffmann: Produktive Ästhetik und Narrativik der Romantik und ihre Wirkungsgeschichte
| 21–37

Rüdiger Görner
»Sympoesie« und andere hybride Romantizismen. Pluralektische Ansätze für unsere Zeit
| 39–66

María Verónica Galfione
Die Philosophie als Polemik
| 67–87

Stephanie Dumke / Nicholas Halmi
The Reception of A.W. Schlegel in British Romanticism
| 89–103

Stephanie Großmann
Simulierte Simultanität als romantisches Prinzip (am Beispiel E. T. A. Hoffmanns)
| 105–120

Alexander Knopf
Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Wirkungslosigkeit. Überlegungen zur Entstehung der modernen Farce
| 121–142

Barbara Naumann
Das Romantische ist das Moderne.
Victor Hugos Zeichnungen der Rheinreise
| 143–167

Patrick Chester
Looking with Lidless Eyes: Surveying the development of
Romantic Perspectivism in Response to Disaster and its
Critical Appreciation in Kierkegaard and Nietzsche
| 169–204

Wolfgang Müller-Funk
Hermann Broch oder Das Unbehagen an der Romantik
| 205–227

Birgit Nübel
»Ich lese jetzt Novalis«.
Nach der Romantik – Robert Musil
| 229–255

Paul Hamilton
The Magic of Language between Neo-Classicism and
Neo-Romanticism: Rilke as Translator of Leopardi
| 257–278

Kaltërina Latifi

Serapiontik: eine Grundlegung

Nach den ›Diskursen‹ kamen die ›Narrative‹. Im (post-)strukturalistischen Umfeld entschieden die ›Diskursfähigkeit‹ von Themen und die Diskursbereitschaft ihrer Vertreter, aus denen wenige Diskutanten werden sollten, über den intellektuellen Wert von beiden. Dem Diskurs hing dabei des Wortes ursprüngliche Bedeutung an; denn *discurrere* bedeutet: *auseinanderlaufen*, was die Kohärenz des Gesagten unterminieren kann. Inzwischen verlangt man in nahezu allen intellektuellen Bereichen nach ›Narrativen‹ und damit nach erzählbaren Darstellungsformen von Themenfeldern, Phänomenen, geschichtlichen Ausprägungen oder bestimmten Sichtweisen. Epochen werden Narrative zugeschrieben beziehungsweise erst durch diese als solche erkennbar. Damit ist die Legitimität der Erzählung als kritisches Instrument wiederhergestellt; zumindest stehen Diskurs und Narrativ als prinzipiell gleichberechtigte Formen intellektueller Aufarbeitung komplexer Sachverhalte zur Verfügung.

Mit *Serapion*, der titelgebenden Strukturfigur dieses neuen Periodikums zur Erforschung der europäischen Romantik und ihrer unverminderten, wenn nicht gesteigerten Bedeutung für gegenwärtige Belange, lässt sich auf einen Begriff zurückgreifen, den E.T.A. Hoffmann für einen bestimmten Erzählmodus in seiner Sammlung *Die Serapions-Brüder* eingeführt hat. Wir verstehen *Serapion* und die daraus abgeleitete Theorie, die Serapiontik, als Bezeichnung für dieses fortdauernde romantische Narrativ, in dem jedoch das Diskursive nicht minder präsent ist. Im eigentlichen Wortsinn und im heutigen Verwendungszusammenhang meint ›Narrativ‹ eine sinnstiftende Erzählung, wie sie etwa für Europa der seinerzeitige Kommissionspräsident der Europäischen Union, José Manuel Barroso, gefordert hatte.[1] Uns geht es mit *Serapion* nicht um Sinnstiftung, sondern um das Stiften eines Forums für

1 Norman Ächtler: Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte, in: KulturPoetik 14/2 (2014), S. 244–268; vgl. zudem Rüdiger Görner: Europa – eine Idee, ein Recht, eine Pflicht? Notizen auf dem Weg zu einer eu-

die kritische Untersuchung von Narrativen, die auf die Romantik und das Romantische bezogen sind, sowie auf das beiden inhärent Diskursive ihrer vielgestaltigen Ausprägungen in verschiedenen Medien. Gleichfalls steht *Serapion* nicht für ein ästhetisches System, sondern für Optionen des narrativen Gestaltens, was sich auch im Folgenden darin ausdrückt, dass ich Ansätze und Deutungsangebote vorlege, die hier dazu dienen sollen, die Serapiontik in Umrissen zu erfassen und ihre Bedeutungsformen aufzufächern.

So gesehen ist »Serapion« mehr als nur ein Name, nämlich ein gemeinsamer Nenner für divergente Untersuchungen, aber eben auch ein aus Hoffmanns Erzählweise ableitbarer Strukturbegriff für ein offenes, also nicht abschließbares Projekt: Es umfasst begriffs- und motivgeschichtliche Aspekte in der Romantik ebenso, wie es Romantisches in nachromantischer Zeit aufspürt und untersucht, sei es in der programmatischen Form der Neoromantik oder in emphatisch anti-romantischen Bewegungen wie etwa der Neuen Sachlichkeit. Den Horizont dieses Projekts bilden dabei europäische und transeuropäische Bezüge, durch die auch immer wieder neu erörtert werden soll, was das Romantische eigentlich ist und bedingt, was es anziehend und problematisch macht. *Serapion* engagiert sich damit auch im Bereich einer unausgesetzten Deutungs- und Definitionsarbeit.

Als europäisches Phänomen mit anhaltender Nachwirkung in allen Lebensbereichen stellen sich die Romantik und das Romantische als fortwährende Aufgabe und Herausforderung für verschiedene Wissenschaftsbereiche dar. Von der Literaturwissenschaft, den Philologien, der Philosophie, Musik- und Kunstwissenschaft bis zur Wissenschaftsgeschichte, der Psychologie und Medizin reicht die nach Disziplinen aufgefächerte Palette, die sich mit der Bedeutung der Romantik auseinandersetzt. Die Vielfalt der Wahrnehmungs- und Anschauungsformen der Romantik, die, wie ich sie nennen möchte: Pluralektik[2] ihrer inneren Strukturen, hat sie zu einem paradigmatischen Feld für interdisziplinäre und intermediale Forschung werden lassen. Immer neue Kontexte und Sinnzusammenhänge sind seit den Anfängen der Romantikforschung erschlossen worden, wobei diese Anfänge in der Romantik selbst zu verorten sind. Denn kaum eine Epoche, sofern man von der literarischen Moderne und Postmoderne absieht, hat sich so selbstreflektierend verstanden wie die Romantik. Gerade von diesem Reflexionspotenti-

ropäischen Bildungsgesellschaft?, in: Ders., Europa wagen! Aufzeichnungen, Interventionen und Bekenntnisse, Baden-Baden 2020, S. 23–32.

2 Rüdiger Görner: Die Pluralektik der Romantik. Studien zu einer epochalen Denk- und Darstellungsform, Köln 2010.

al und ihrer inneren Vielgestaltigkeit geht die besondere Faszination der Romantik bis heute aus.

Zu diesen selbstreflexiven Diskursfiguren gehört, wie bereits gesagt, das sogenannte serapiontische Prinzip, wie es E.T.A. Hoffmann in seinem großen Erzählzyklus vorgeführt hat. Der Titel dieses neuen Periodikums: *Serapion* trägt dem umfassenden poetologischen Ansatz dieses Erzählers von weltliterarischem Rang Rechnung. Es versteht das Serapiontische als Möglichkeit eines integrativen Zugangs zu den pluralen Erscheinungsformen des Romantischen und das in seinen europäischen Ausprägungen im Sinne einer ästhetisch-kulturwissenschaftlich verstandenen Europäistik.[3] *Serapion* bietet somit ein Forum für intensive Untersuchungen spezifischer Themenbereiche in den oben genannten Fachgebieten, die bis zur Verarbeitung romantischer Motive in der Gegenwartsliteratur reichen sollen.

Im europäischen Zusammenhang erweist sich gerade das Werk Hoffmanns, und stellvertretend dafür das in den *Serapions-Brüdern* aufgestellte Schaffensprinzip, als ein, wenn man so will, gemeinsamer Kumulationspunkt unterschiedlicher literarästhetischer Ansätze. Das serapiontische Prinzip geht von der Auffassung aus, dass die Erkenntnis der Duplizität unser irdisches Sein bedingt. Es gründet auf der Unterscheidung zwischen einer (eigenen) inneren Welt, die wir »mit geistiger Kraft«, »in voller Klarheit« zu sehen vermögen, und der Außenwelt, in der wir »eingeschachtet« sind, die freilich jene besagte Kraft in Bewegung zu setzen vermag. Der Wahnsinn nun, der jenen Einsiedler im Wald ergriff, dass er sich mit dem Märtyrer Serapion identisch glaubte, setzt ein, wenn genau diese Erkenntnis der Duplizität aussetzt und die Innenwelt gänzlich überhand nimmt. Der ›Einsiedler‹ habe »keine Außenwelt« statuiert, er habe »den versteckten Hebel«, mit anderen Worten: »die auf [s]ein Inneres einwirkende Kraft«, nicht mehr wahrnehmen können. Von dieser Unterscheidung ausgehend etablieren die ›Serapions-Brüder‹ ihr poetisches Prozedere: »Jeder prüfe wohl, ob er auch *wirklich geschaut,* was er zu verkünden unternommen«. Angestrebt ist, »das Bild«, das einem »im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn [man] sich recht entzündet davon fühlt, *die Darstellung ins äußere Leben zu tragen*«.[4] Wie Lothar Pikulik in seiner grundlegenden Arbeit *E.T.A. Hoffmann als Erzähler* eingehend dar-

3 Michael Gehler und Silvio Vietta (Hg.): Europa – Europäisierung – Europäistik: Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte, Wien 2009.

4 E.T.A. Hoffmann: Die Serapions-Brüder (= Sämtliche Werke in sieben Bänden), hg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt am Main 2001, Bd. 4, S. 68 f. Hervorhebung von mir.

gelegt hat, handelt es sich beim Serapionismus, wie er im Erzählzyklus herbeibeschworen wird, im Grunde genommen nicht um ein einziges Prinzip, sondern um eine Verflechtung von Prinzipien, oder zumindest um ein »Prinzip mit mehreren verschiedenen Aspekten«.[5] Unterschiedliche konzeptuelle Gegensatzpaare, die jedoch stets – sei's organisch, sei's mechanisch – ineinandergreifen, charakterisieren Hoffmanns Erzählverfahren im Kontext des Serapiontischen: Das Innere und das Äußere stehen sich gegenüber, ohne aber als grundlegend getrennte Einheiten identifizierbar zu sein; so verhält es sich auch mit der Innen- und Außenwelt, mit dem Eigenen und dem Fremden, mit der perspektivischen Kontrastierung von Hinter- und Vordergrund und dem damit zusammenhängenden, zum Teil paradoxen und gegen jede Erwartung angesetzten Richtungswechsel der Erzählperspektive – und einer damit einhergehenden duplizierten Optik, einer Spaltung der Identität, ja der Welt.[6]

Identitätsstiftend wirkt das *Ineinander-Heraustreten*[7] unterschiedlicher, sich partiell widersprechender, dann wieder paradoxerweise gerade durch den Widerspruch ergänzender Konzepte; ein Ineinander-Heraustreten (oder umgekehrt Auseinander-Hineintreten), mit anderen Worten: die Ambiguität in der spezifischen Perspektive macht so den Kern der Hoffmann'schen Erzählstrategien und Gestaltungsprinzipien aus. Betrachtet man diese zunächst auf den Autor Hoffmann ausgerichtete Ästhetik auch im Hinblick auf andere Autoren, insbesondere jene der Moderne und unserer Gegenwart, kann man mittels einer Abstrahierung aus der personalisierten Form eine allgemeingültige(re) eruieren, in der verschiedenartige Ausführungen verwandter literarischer Konzepte und Konstruktionen analogischen Widerhall finden. So lässt sich das serapiontische Verfahren, dessen Kontur sich ja durch die Auseinandersetzung mit der besagten Duplizität des Daseins zu schärfen beginnt, mit dem *analogisch* vergleichen, was Nietzsche als »Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen« bezeichnet hat. Die Gegensätze treten in Kommunikation, durchdringen sich gegenseitig und vermögen so eine Einheit

5 Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den ›Serapions-Brüdern‹, Göttingen 1987, S. 40 f. Wobei Pikulik zwischen kreativen, technischen und die Wahrhaftigkeit betreffenden Aspekten unterscheidet.

6 Vgl. Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler, S. 26–28.

7 Vgl. Hoffmanns kurzen Prosatext: Jacques Callot, in: Fantasiestücke in Callot's Manier, Bamberg 1814, Bd. 1, S. 1–8. Ich verstehe die Verfahrensweise in »Callot's Manier« nicht als ein anderes, sondern als ein das Serapiontische ergänzendes Prinzip, bildlich gesprochen: sie sind als Erzählprinzipien die beiden Seiten einer Medaille (vgl. dazu Wulf Segebrecht, Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns, Stuttgart 1967, S. 125).

zu bilden; Nietzsche sprach vom »Nebeneinander von Besonnenheit und Rausch«, Hoffmann veranschaulicht dies durch ein anderes Verfahren: das Ineinander-Heraustreten, mit anderen Worten: ein Erscheinen im Anderen. Das ›wirkliche Schauen‹, das Schauen mit dem inneren Auge, entspricht keiner logischen Einsicht, sondern, um es mit Nietzsche zu sagen, es kommt einer »unmittelbare[n] Sicherheit der Anschauung« gleich.[8]

Duplizität heißt stets unaufgelöstes Spannungsverhältnis, das zwar einerseits zu einer Einheit drängt, doch andererseits in der angeblich erreichten Einheit immer wieder ihre Auflösung fordert und damit die einzelnen Komponenten in den Vordergrund holt; es ist das Spannungsverhältnis zwischen dem ›Realen‹ und dem ›Nicht-Realen‹, was man weiß und was man nur vermuten kann. Das Serapiontische lässt sich aus den Verwerfungen innerhalb mimetischer Ansätze ableiten, aus Einsichten in Unvereinbarkeiten. Man könnte das serapiontische Prinzip auch als eine Art Nicht-Prinzip bezeichnen, das heißt: ein Prinzip des Erzählens (im Erzählen), das sich selbst wieder aufhebt im Akt des Erzählens. Das Serapiontische versteht sich daher auch als eine Poetik der Unschärfe, die sich gerade aus dem besagten unaufgelösten Spannungsverhältnis ergibt. In einem solchen Zusammenhang stehen vorwiegend sprachästhetische Mittel im Vordergrund, die dieses Spannungsverhältnis zum Ausdruck bringen oder zumindest andeuten. Dieses Verfahren wiederum findet analoge Resonanz in der Heisenberg'schen Unschärferelation (auch Unschärfeprinzip genannt). Denn Werner Heisenbergs Theorie der Unschärfe lässt sich auf eine bislang ungenutzte Weise ästhetisch und poetisch fruchtbar machen: hat er doch gezeigt, dass Ort und Impetus eines Teilchens nicht gleichzeitig erkannt werden können; will man das Teilchen sehen, muss man es beleuchten, es bedarf also einer Zuführung eines Lichtquantums, das als Impetus auf das Teilchen wirkt, es demnach bewegt. Dieses Grundverhältnis von Ort und Impetus beschreibt insgesamt das Problem der Wahrnehmung beziehungsweise des messenden Wahrnehmens, wie wir es in Hoffmanns *Serapion*-Erzählung vorfinden, das aber grundlegend literarische Verfahren betrifft. Das ›Gesehene‹ soll sich im und durch das Erzählen bewahrheiten, wobei ›Erzählen‹ hier gleichzusetzen ist mit ›Ermessen‹ der real-fiktiven Verhältnisse oder Relationen. Indem man das erzählte oder zu erzählende Objekt in den Zustand des Narrativen hebt, verändert man zugleich seinen Ort; somit wird Erzählen zum Impetus, der auf dieses Objekt wirkt,

8 Friedrich Nietzsche: Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bde., hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988, Bd. 1, S. 25.

was bedeutet: Das Objekt im Zustand seines Erzählens (oder Erzähltwerdens) ist, paradoxerweise, nur noch bedingt fassbar. Zugleich versetzt dieser erzählende Impetus die Worte in eine distinkte Eigendynamik und wirft dadurch auf sie ein besonderes Licht.[9]

Die Serapiontik nun versteht sich als eine ästhetische Kategorie, ein pluralistisch geformtes Konglomerat ästhetischer Verfahrensweisen, die sich zwar, je nach Autor, in ihren spezifischen Manifestationen unterscheiden (mögen), die aber dennoch über ein Gemeinsames in eine Art Verwandtschaftsverhältnis treten. Das Serapiontische lässt sich in gewisser Weise sogar als eine Form ästhetischen Erfahrens verstehen,[10] was wiederum für die literarische Moderne von immenser Bedeutung ist, so beispielsweise mit Verweis auf die von sich selbst erzählende Erzählstruktur.

Die Funktion des Märtyrers Serapion, wie sie in den *Serapions-Brüdern* zur Darstellung kommt und aus der heraus die Protagonisten des Erzählzyklus ihre literarästhetische Grundlegung extrahieren, kann man analog zu jener lesen, die Thomas Mann dem »mythischen Vorbild« an sich zugeschrieben hatte.[11] »Leben«, so der Schriftsteller, und darin lese man immer auch ›Schreiben‹, heiße »in Spuren gehen, Nachleben, Identifikation mit einem sichtbarlichen oder überlieferten«, eben *mythischen Vorbild*. Das Individu-

9 Vgl. dazu Raoul Schrott: Fragmente einer Sprache der Dichtung, Graz 1997, S. 42 (mit Verweis auf Heisenberg): Die Poesie ist »so exakt wie es die Worte zulassen – nur daß diese ihre Masse und Dichte, ihren Aggregatszustand mit jedem Lesen und jedem Leser verändern. Dadurch erhalten ihre Aussagen den Rang von Annäherungswerten an die Wirklichkeit: sie vibrieren und oszillieren. Doch sie fluktuieren in Grenzen, die sie genauer bestimmt als die Naturwissenschaften; indem sie *physis* und *psyche* mit all ihrer zur Verfügung stehenden Prägnanz und Stringenz zur Deckung zwingt, hebt die Dichtung auch die Unschärfen am Rand hervor, jene Leerstellen und Ungereimtheiten, welche die Physik übergeht, indem sie ihre Konstanten und Theorien nach Bedarf adaptiert, ohne sie je ganz abzudecken«. – Und Rüdiger Görner: The Poetics of Science. Understanding Scientific Metaphor in 19th- and 20th-Century European Literature, in: KulturPoetik 3/2 (2003), S.173–191, hier S. 189: »There is yet another similarity between Heisenberg's approach and any literary transposition of scientific issues through the formation of metaphor. Quantum mechanics thinks of particles as no longer having separate, well-defined positions. Instead, they can be observed only as a combination of position and velocity. This is, however, what happens in metaphorical speech; it combines what we associate with being separated and it triggers off our imagination through dislocating once fixed meanings«.

10 Zur ästhetischen Erfahrung vgl. Rüdiger Görner: Ästhetische Idee – ästhetische Erfahrung. Überlegungen zu einem Wechselverhältnis im Umfeld der Ästhetik Kants, in: Athenäum 28 (2018), S. 73–88.

11 Thomas Mann: [On myself], in: Ders., Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Nachwort von Martin Gregor-Dellin, Frankfurt am Main 1983, S. 51–93, alle Zitate: S. 88 f.

um, hier im engeren Sinne: der Dichter und seine Erzeugnisse, bewegt sich in einem durch »Wiederkehr und Wiederholung« bestimmten Konglomerat aus Vergangenem und Gegenwärtigem. Das serapiontische Postulat, das Bild, das einem im Innern aufgegangen, auch wirklich mit dem inneren Auge zu schauen, entspricht einem Blick ins »tiefere[] Bewußtsein«, wie Mann es nannte, »daß etwas schon Gewesenes, Erwiesenes und Gültiges mit ihm wieder am Lichte ist und Gegenwart wird.« Rückgriff in das bereits Gewesene und die unbedingte Einsicht, dass alles, was jetzt ist, irgendwie, latent oder explizit, mit dem, was ihm voranging, in einer Beziehung steht. Daher bezeichnet Mann die »originelle[] Einmaligkeit«, die man bei einem Individuum zu erkennen meint, als Täuschung; der »sogenannte Charakter des Individuums« sei eine *mythische Rolle,* »die in der Illusion origineller Einmaligkeit gespielt wird, gleichsam nach eigenster Erfindung und auf eigene Hand, mit einer Sicherheit, die der Spieler aber nicht aus seiner vermeintlichen Erst- und Einmaligkeit schöpft«, sondern aus den Tiefen des Lebens. Was auch immer wir tun, das ist nicht genuine »Improvisation«, »sondern – mehr oder weniger dunkle – Erinnerung, Rückbeugung in die unendlichen Abfolgen von Vergangenheiten, in die Zeitkulissen, die dem grübelnden Blick immer weiter zurückweichen, ohne daß er ihnen jemals ›auf den Grund zu kommen‹ vermöchte«. Mann spricht schließlich von einer *mystischen Identifikation.*[12] Die Serapiontik will genau diesem Ansatz gerecht werden, indem sie das Ingeniöse, jedem Autor spezifisch Eigene immer auch in einen Zusammenhang mit bereits Geschriebenem, Gedachtem, Manifestiertem setzt.

Auch wenn sich unser Periodikum nicht der programmatischen Entwicklung einer Serapiontik als einem erzählästhetischen Verfahrensprinzip verschreibt, so signalisiert doch sein Titel, wovon sich unsere Gesamtkonzeption ableitet: von einem an sich komplexen begriffsbildenden Vorgang, den Hoffmann in den *Serapions-Brüdern* erzählend vorführt. Eine fiktive Figur, Serapion, wird zum Patron einer personalisierten Ästhetik, die sich einem Abstraktionsvorgang verdankt, ein im romantischen Erzählen singuläres Phänomen. Ausgehend von der spezifisch romantischen Erzählästhetik der

12 Vgl. Friedrich Dürrenmatt: Labyrinth. Stoffe 1–3. Der Winterkrieg in Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell, Zürich 1998, S. 69 f.: »Die Welt, wie ich sie erlebe, konfrontiere ich mit einer Gegenwelt, die ich erdenke. Nun sind die Bilder, zu denen man greift, nicht zufällig, auch sie sind schon etwas Vorhandenes, jedes Gedachte ist schon einmal gedacht, jedes Gleichnis schon einmal angewandt worden. In der Phantasie gibt es nichts Neues, alle Strukturen gehen auf Urstrukturen, alle Motive auf Urmotive, alle Bilder auf Urbilder zurück.«

Serapiontik, die sich als eine wechselseitige Integration diverser Perspektiven verstehen lässt, bietet *Serapion* ein Forum für diachrone und synchrone, auf die Romantik bezogene Kulturvergleiche in einem europäischen Rahmen, und das in den diversen Sparten künstlerischer Arbeit.[13] Verwandtes gilt für die Einbeziehung bestimmter Formen und ihrer Ausprägungen in den verschiedenen Entwicklungsphasen der Romantik.[14] Dabei geht es *Serapion* immer auch um die Präsenz oder Absenz romantischer Motive oder Stimmungen in nachfolgenden kulturellen Entwicklungsphasen.

Analog zu Hoffmanns poetischem Verfahren versteht sich *Serapion* zudem als ein Ort, an dem das von der Romantik ausgehende Verständnis von literarischem (aber auch kunst- und musikkritischem) Schreiben als betont intermedialer Vorgang untersucht werden soll, durch den stimmungsgebundene Verdichtungen erzeugt werden. Noch in der *vie moderne* Baudelaires wirkt der Auftrag nach, den sich die frühen Romantiker selbst erteilt haben: buchstäblich ›alles‹, jeden Aspekt des Lebens zu ›romantisieren‹, und das heißt, ihn mit ästhetischer Bedeutsamkeit zu intensivieren. So gesehen steht die Serapiontik für eine gelebte ästhetische Theorie, die aus der Romantik hervorgegangen ist und deren Ausstrahlung bis in die Moderne reicht.

Gerade mit Blick auf die für die Moderne bezeichnenden Ausprägungen reflexiver Erzählverfahren kann Hoffmann exemplarische Bedeutung beanspruchen. Denn er orientiert sich wiederholt an theoriehaften Ansätzen, die sich bereits im Prozess ihres Entworfen-Werdens in Erzählpraxis einlösen. Zudem bietet sie etwas in der romantischen Ästhetik Singuläres: Nach den jeweiligen Novellen kritisieren die ›Brüder‹ Erzählansatz und Ausformung der Geschichte; sie besprechen, ob diese Episoden auch genügend ›serapiontisch‹ zu nennen seien. Kritik wird somit ihrerseits zum Gegenstand von Erzählung. So unterhalten sich Hoffmanns Serapiontiker zum Beispiel über die Unart romantischer Erzählweisen, die sich durch das Einfügen von Gedichten unterbrechen lassen. Sie führen damit literaturkritische Verfahrensweisen vor, wobei sie als Erzähler Urteilskraft unter Beweis stellen, und leben damit vor, was sie voneinander fordern: ästhetisches Bewusstsein. Wenn Nietzsche später von der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins spricht, dann findet

13 Siehe dazu für die bildende Kunst den Ansatz von Theodore Ziolkowski: Stages of European Romanticism. Cultural Synchronicity across the Arts, 1798–1848, New York 2018.
14 Vgl. etwa für die rhetorische Form der barocken Allegorie und ihrer Nachwirkung in der Romantik: Boris Roman Gebhardt: Nachtseite des Sinnbilds. Die Romantische Allegorie, Göttingen 2018.

sich dieser Gedanke bei Hoffmann deutlich vorgebildet, und zwar als Aufhebung der Dichotomie von Kunst und Leben.

Dieser Aspekt einer *gelebten* Theorie und damit eines Prinzips der Erzählkunst, das sich quasi selbst in seiner jeweiligen Umsetzung in Erzähltes im Wortsinn ›romantisiert‹, versinnbildlicht sich zudem darin, dass sich die Serapiontik vom Namen einer pseudorealen Legendenfigur, eben Serapion, ableitet. Scheinreligiöse Herkunft und ästhetische Praxis verbinden sich auf diese Weise, wobei aber die ironische Pointe ist, dass hier ein Eremit seinen Namen für ein ästhetisch wirkendes Kommunikations- und Gestaltungsverfahren gibt. Man kann somit von einer personalisierten Ästhetik und Abstraktion in einem sprechen.

Für die mit *Serapion* verbundene Zielsetzung bedeutet dies auch, ein Stilprinzip der Serapiontik aufzugreifen und zu erweitern: ein Denken und Schreiben in Form von Korrespondenzen, wie sie in der Spätromantik an der Schwelle zur literarischen Moderne im gleichnamigen Gedicht von Charles Baudelaire programmatisch werden sollten. ›Entsprechungen‹ von Motiven, Ausdrucksformen, sinnlichen Erfahrungen vor allem in Lyrik und Erzählprosa, aber auch in der Kunstkritik gilt im Gefolge der Serapiontik das Hauptaugenmerk der (spät-)romantischen Ästhetik. Die aus diesen ›Entsprechungen‹ ableitbaren Verfahren der Kunstproduktion verwirklichen die bereits in der Frühromantik in Abkehr von Lessing ausgeprägte Forderung nach einem synthetischen Kunstschaffen, die noch den Hoffmann-Leser Richard Wagner und über und durch ihn den Symbolismus prägen wird.

Das serapiontische Romantikverständnis orientiert sich an der prinzipiellen Intermedialität künstlerischer Produktion. So schreibt Hoffmann immer auch als (gewesener) Komponist, und Wagner komponiert als Dichter und Essayist, Eichendorff dichtet und erzählt als religiös motivierter Historiker – gerade auch des eigenen Mediums, der Literatur. Dabei entstehen Parallelwelten, seien sie lokal determiniert, etwa im Jena der Klassizität und Frühromantik, oder in einem zeitlichen Rahmen fassbar: eine dezidiert ästhetisch ausgerichtete Spätromantik und der politisch-journalistisch dominierte Vormärz. Die daraus resultierenden ästhetischen Positionen rivalisieren weniger miteinander, als dass sie sich parallel entwickeln, diverse Perspektiven auf das Verhältnis von Fremdem zu Eigenem, Individuum und Gesellschaft, Subjektivität und Objektivität öffnen – und das in einem umfassenderen ›serapiontischen‹ Sinn.

Zum Phänomen der ›Parallelwelten‹, die sich in der Erzählform Hoffmanns in den *Serapions-Brüdern* konturenscharf abzeichnen, wäre zu sa-

gen, dass es gerade für die literarische Moderne von struktureller Bedeutung werden sollte; man denke allein an Robert Musils Motiv und Verfahren der »Parallelaktion« in *Der Mann ohne Eigenschaften,*[15] durch die sich das Parallelweltliche handlungsbezogen konkretisiert. Im Roman erklärt der Erzähler, worum es sich in theoretischer Hinsicht dabei handelt:

> Es wäre leicht zu sagen, worin diese Idee bestand, aber in seiner Bedeutung könnte es kein Mensch beschreiben! Denn das ist es, was eine ergreifende große Idee von einer gewöhnlichen, vielleicht sogar unbegreiflich gewöhnlichen und verkehrten unterscheidet, daß sie sich in einer Art Schmelzzustand befindet, durch den das Ich in unendliche Weiten gerät und umgekehrt die Weiten der Welten in das Ich eintreten, wobei man nicht mehr erkennen kann, was zum eigenen und was zum Unendlichen gehört.

Dieser Ansatz wäre analog auf das Serapiontische übertragbar; denn auch beim Serapiontischen geht es um eine ›große Idee‹ in Gestalt eines narrativen Verfahrens. Zwar bleiben die spezifischen Perspektivitäten im serapiontischen Erzählen erkennbar, aber auch hier entwickelt sich ein Wechselverhältnis zwischen Beschreibendem und Beschriebenem, einem innerlichen Aufnehmen des Erzählten im Erzähler-Ich, aber auch seiner (selbst-)kritischen Distanzierung.

Versichern wir uns dabei nochmals ausschnitthaft des Hoffmann'schen Verfahrens: Serapion, der sich wahnhaft für eine Reinkarnation des gleichnamigen Märtyrers hält, lebt in einer Eigenwelt, die ihre gesonderte Realität hat, dabei aber über eine eigentümliche Ausstrahlung verfügt, die auf die erzählenden ›Brüder‹ prägend einwirkt. Sie wollen fortan vielperspektivisch erzählen, dabei anerkennen sie, dass des zeitgenössischen Serapions wahnhafte Eremitenwelt parallel zu der ihren existiert, wobei sie freilich allesamt ›Erfindungen‹ des Autors Hoffmann sind. In der künstlerischen Schaffenspraxis und der durch sie ermöglichten pluralen Zugänge zu geschichtlichen wie aktuell gesellschaftlichen Problemen sieht sich das philosophische Systemdenken der Zeit, maßgeblich von Hegel geprägt und von den Junghegelianern beerbt, konterkariert. Versinnbildlicht findet sich diese Konstellation im Schaffen Heinrich Heines, der nicht umsonst die Erzählkunst Hoffmanns

15 Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, Köln 2019, Zitat: S. 156 f.

hervorhebt.[16] So harrt denn eine ›serapiontische‹ Lesart der Kunstprosa und Essayistik Heines noch der Durchführung. Wenn später Adorno befindet, dass die »ästhetische Einheit ihre Dignität durchs Mannigfaltige selbst« empfange und dem »Heterogenen Gerechtigkeit widerfahren« lasse,[17] dann wäre das flexible Strukturprinzip dafür in der Serapiontik als einem Garanten innerer Pluralität zu suchen und zu finden.

Im Verschiedenen das Verwandte wahrnehmen, im Unähnlichen das Ähnliche – damit ist eine weitere Komponente serapiontischer Diskurse benannt, die auch die bei Novalis bereits virulente Parallelisierung von Poetologie und Naturwissenschaft betrifft, und in der romantischen Naturphilosophie eines Henrik Steffens und Gotthilf Heinrich Schubert ihre systematischere Fortsetzung fand. Denn im serapiontischen Perspektivismus finden sich Formationen und Figurationen wieder, die immer wieder die Suche nach gemeinsamen Nennern oder – im Fall des Erzählens – nach dem *einen* Erzählstrang nahelegen, durch den die diversen Narrative zusammengeführt werden können.

Nicht zu unterschätzen ist dabei die Frage nach dem Schönen, die im Umkreis der Ästhetik Hegels für die gesamte Romantik von größter Bedeutung blieb, und sei es in Form des negativ Schönen, nämlich in der *Ästhetik des Häßlichen* des Hegelianers Karl Rosenkranz. Das serapiontische Erzählverfahren supplementierte diese Diskurse über das Schöne, indem es ein konkretes Strukturangebot darstellte, um das Hervorbringen ›schöner‹ oder doch zumindest ästhetisch ansprechender Erzählungen zu fördern, wenn nicht zu erklären. In diesem Zusammenhang spielt Adornos Wort, nach dem »das Allgemeine der Schönheit« sich nicht anders dem Subjekt mitzuteilen vermag »als in der Obsession durchs Besondere«, eine ausnehmende Rolle.[18]

16 Siehe Heinrich Heine: Romantische Schule. Zweites Buch (= Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb; hier Bd. 3, hg. von Karl Pörnbacher, München 1997, S. 440): »Aber, ehrlich gestanden, Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen identischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit allen seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert.«

17 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 4. Aufl., Frankfurt am Main 1980, S. 285.

18 Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt am Main 2001, § 48, S. 48 f.

Und noch einen weiteren Aspekt gilt es hierbei zu berücksichtigen: Das Serapiontische verweigert sich bloßer Ich-Zentriertheit, die im Gefolge Fichtes die Diskurse über subjektive Welterfahrung und Weltaneignung weit über die Frühromantik hinaus bestimmte. Die Vielschichtigkeit des serapiontischen Verfahrens, das auch für dieses Periodikum maßgebend bleiben soll, unterläuft den Ich-Kult zugunsten erzählerischer Analysen bestimmter Charaktere und Zustände – und sei es in Bruchstücken, exemplarisch vorgeführt in Hoffmanns *Kater Murr*, in dem der klassische Ich-Status nur noch auf parodistische Weise dem anthropomorphisierten Tier gewährt wird. In den Vordergrund rückt damit das Interesse am skurrilen Anderen, der sich bewährt, wenn er sich als erzählbar erweist. Das ästhetische Sein besteht demnach im serapiontischen Diskurs aus dessen Erzählbarkeit.

In einer Kunstfigur, wie sie Hoffmanns Serapion-Gestalt darstellt, eine Konfiguration narrativen Verhaltens zu sehen und daraus eine programmatische Bestimmung europäischer Romantik-Forschung abzuleiten, bedeutet, den ästhetisch-intellektuellen Mehrwert der Serapiontik in Untersuchungen differentester Ausprägungen der Romantik und des Romantischen zu investieren. Diese Verschiedenheiten können den Abstand von identitätsbewussten Selbstentwürfen (Fichte) zum gesellschaftlichen Sein ebenso meinen wie umgekehrt das Bemühen um Objektivierung in diesem Verhältnis (romantische Wissenschaft). Sie können die pseudosakralen Mythologien in der Romantik betreffen und ihre kritische Prüfung (Schopenhauer). Romantische Verzauberung und (im Vormärz erfolgte) gleichzeitige Entzauberung durch das – noch nicht wirklich hinreichend untersuchte – Spezifikum romantischer Kritik (bis hin zu Menzel und Gutzkow) bieten auf europäischer Ebene in unterschiedlicher Ausprägung (Hazlitt/Saint Beuve) ein reizvolles Wechselspiel, dessen Analysen weitere Aufschlüsse über die Wirkungsweise eines tatsächlich vorhanden gewesenen oder postulierten ›romantischen Bewusstseins‹ geben können. Auch in diesem Sinne möchte *Serapion* ein Forum für innovativ konzipierte vergleichende Romantikforschung bieten.

Hinzu kommt eine weitere, das Grundsätzliche dieses offenen Publikationsprojekts betreffende Überlegung, die auf ein wesentliches Charakteristikum der Romantik als einer ästhetischen Periode zielt: Im Perspektivischen eines Hoffmanns Ansatz überschreitenden Verständnisses von Serapiontik gewinnt auch der Umgang mit dem Bruchstück eine diskursdimensionierende Bedeutung. Das Fragmentarische als konstitutivem Merkmal romantischer Befindlichkeit kann dabei als Resultat einer bestimmten Sichtweise gewertet werden, wie überhaupt das Fragment sich aus der Art ergeben kann,

in der man ästhetische Wertungsfragen beantwortet. Das Ganze kann daher im Gegensatz zu Hegel nicht mehr als das ›Wahre‹ gelten, sondern vielmehr als Gegenstand einer Sehnsucht oder Projektion, wobei selbst das Bruchstück als *pars pro toto* Objekt von Ganzheitssimulationen werden kann.

Die Benennung unseres Periodikums signalisiert, dass Serapion, der Hoffmann'sche Eremit von einst, zum Leben erweckt, gewissermaßen aktiviert, also zum Handeln gebracht wird. Er steht auf diese Weise für das ein, was ihn ausmacht: eine pluralisierungsfähige Alleinstellung, was seine Sichtweise auf romantische Phänomene bedingt. Zugleich agiert er im Hintergrund als fiktiver Protagonist im Spiel romantischer Begrifflichkeiten und als Garant eines ebenso stabilen wie flexiblen Rückbezugs auf ein ästhetisches Selbstverständnis, das sich am Auffächern der Wahrnehmung des Lebenswirklichen und Imaginierten orientiert sowie an ihrer (sprach-)künstlerischen Umsetzung und Ausgestaltung.

Wir verstehen die Serapiontik, wie sie sich aus den *Serapions-Brüdern* Hoffmanns ergibt, als ein Modell für die fächerartige Ausfaltung eines Panoramas romantischer Motive, deren Bedeutung bis in die Moderne und die Gegenwart greifbar bleibt. Dabei erweist sich das Bild des Fächers als probates Symbol für die Struktur, die wir unserem Periodikum zugrunde legen: sprach-bildliche Segmente, perspektivische Deutungen und thematische Konstellationen entfalten sich, bieten interpretatorische Öffnungen, die gleichsam ausstrahlen und doch zusammengehalten werden durch diese prinzipielle ästhetische Figur des real-fiktiven Serapion. Dabei sind Abstraktionen von dieser Vorlage nicht nur möglich, sondern erwünscht. Die Serapiontik bietet somit einen Anlass, um über grundsätzliche Fragen der Wirkungsweise diverser Ausprägungen romantischer Ästhetik nachzudenken und an entsprechenden Beispielen zu untersuchen. Der Ausdruck ›fächerartige Ausfaltung‹[19] ist hierbei mit Bedacht gewählt, bedenkt man die Bedeutung des Fächermotivs etwa im Symbolismus als einer Schwellenphase zwischen Spätromantik und literarischer Moderne. So mag sich das Periodikum *Serapion* als ein solcher Fächer für einen neuen Zugang zu vielgestaltiger Romantik-Forschung erweisen.

19 Auch der dänische Literaturhistoriker und bedeutende Vermittler deutschsprachiger Literatur im europäischen Raum, Georg Brandes, erkannte dieses Motiv gerade bei Hoffmann als prägend: »Man sieht gleichsam [Hoffmanns] Geistesleben sich ausbreiten und sich fächerförmig in musikalischer Stimmung und Verstimmung spalten.« (Georg Brandes: Die romantische Schule in Deutschland, übers. u. eingel. von Adolf Strodtmann, 8. Aufl., Charlottenburg 1900, S. 188).

Silvio Vietta

Novalis und E. T. A. Hoffmann: Produktive Ästhetik und Narrativik der Romantik und ihre Wirkungsgeschichte

Zwei Schriftsteller von europäischem Rang

Novalis und E.T.A. Hoffmann sind zwei Schriftsteller von europäischem Rang. Wie wird man ein Schriftsteller von europäischem Rang? Novalis hat – neben vielem anderen – eine produktive Poetik und Ästhetik entworfen, die der europäischen Poetik und Ästhetik der Moderne den Weg gewiesen hat. Hoffmann hat eine produktive Technik der Narration entwickelt, die in der Erzähltechnik der europäischen Literatur Schule gemacht hat. Unter anderem auf diesen Wegen haben beide Autoren eine breite Wirkungsspur hinterlassen und sind so Autoren von europäischem Rang geworden.

Novalis' Poetik und Ästhetik der produktiven Einbildungskraft wurde vor allem von Samuel Taylor Coleridges *Biographia Literaria* und ihrer Unterscheidung zwischen »fancy« und »imagination« aufgenommen. Sie wirkte auf diesem Wege auf die englischsprachige Literatur und auch auf die französische Moderne ein, insbesondere auf Charles Baudelaire und sein Konzept einer »imagination créatrice«. Mit der Entwicklung der *modernen Produktionsästhetik* einher geht die Abwertung der traditionellen Mimesistheorie, des ›Kopierens‹ der Natur. Mit der Aufwertung der Fantasie in der Literatur verbindet sich auch die Autonomisierung des literarischen Werkes sowie der malerischen Mittel von Farbe und Form in der Bildenden Kunst. Novalis' Theorie geht allerdings seiner eigenen Erzählpraxis voraus. Seine Theorie ist innovativer als seine Erzählpraxis. Deshalb hat er die Moderne mehr über seine Theorie angeregt als durch seine Erzählpraxis.

Bei Hoffmann ist es umgekehrt: Er hat sich theoretisch kaum geäußert, aber innovative Formen der Erzähltechnik entwickelt, die einflussreich waren. Der frühe Puskin, Balzac, Edgar Allan Poe sind davon angeregt worden.[1]

1 Siehe dazu: Norman Ingham: E.T.A. Hoffmann's reception in Russia, Würzburg 1974. Puskin kannte persönlich den französischen Übersetzer von Hoffmann, Adolphe Loève-Veimars (ebd., S. 121), las aber auch die Werke in russischer Übersetzung (ebd., S. 139).

Insbesondere war Charles Baudelaire von Hoffmann fasziniert. Er sprach gerne von seinem »divin Hoffmann« und nannte Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* einen »Katechismus der hohen Ästhetik«.[2] Über Baudelaire wirkte die Idee der produktiven Einbildungskraft und korrespondierender Techniken des Erzählens auf Rimbaud, den deutschen Expressionismus und auf den französischen Surrealismus ein. Im Gegenzug zur Nationalisierung der Literaturwissenschaften im 19. Jahrhundert entwickelt sich die literarische Moderne in Europa als ein *Dialog* über Gattungsgrenzen und auch über die politischen und sprachlichen Grenzen hinweg. Dieser *internationale* Kulturaustausch der Moderne ist daher gar nicht mehr ein Gegenstand der nationalen Literaturwissenschaften, sondern der *Europäistik* als Forschungslinie der wechselseitigen Einflüsse und des Austausches der europäischen Kulturen.[3] Was aber ist so genial neu an der romantischen Theorie wie Praxis?

Siehe auch: Dirk Schmidt: Der Einfluss E.T.A. Hoffmanns auf das Schaffen Edgar Allan Poes, Marburg 1996; Andrea Hübner: Kreisler in Frankreich. E.T.A. Hoffmann und die französischen Romantiker, Heidelberg 2004. Zur internationalen Wirkung Hoffmanns siehe auch: Jürgen Voerster: 160 Jahre E.T.A. Hoffmann-Forschung 1805–1965, Stuttgart 1967, S. 110–117.

2 Zur Wirkung Hoffmanns auf Baudelaire siehe Ingeborg Köhler: Baudelaire et Hoffmann, Uppsala 1979, mit einem Kapitel zum Thema »La Vision du monde dualiste« und »L'Imagination« (S. 13–32 und S. 93–115.). Siehe auch Rosemary Lloyd: Baudelaire et Hoffmann. Affinités et Influences. Cambridge 1979. Darin ein zentrales Kapitel über »Le Phantastique« und die »Imagination« (S. 33–79 und S. 137–145).

3 Siehe dazu: Michael Gehler und Silvio Vietta (Hg.): Europa – Europäisierung – Europäistik. Neue wissenschaftliche Ansätze, Methoden und Inhalte, Wien u. a. 2010.

Novalis' produktive Ästhetik – und ihre europäische Wirkungsgeschichte

Innovationen in der Geschichte fallen nicht vom Himmel, sondern werden in ihr vorbereitet. Für die romantische Produktionsästhetik sind dies vor allem zwei Quellen:

1) Die Vorgeschichte der produktiven Einbildungskraft im *Poetikdiskurs* schon im frühen 18. Jahrhundert und

2) die Entwicklung der *Vernunftphilosophie* im späten 18. Jahrhundert.

Gehen wir zunächst auf die *Poetikgeschichte* ein. Hier hatte bereits im frühen 18. Jahrhundert der Engländer Joseph Addison in seiner Zeitschrift *Spectator* über »The Pleasures of the Imagination« räsoniert: »The Imagination can fancy to itself Things more Great, Strange or Beautiful, than the Eye ever saw«. Er hatte auch schon die These vertreten: »it has not only the whole Circle of Nature for its Province, but makes new worlds of its own […] it has something in it like Creation«.[4]

So modern das klingt, man darf diese Stellen aber auch nicht überinterpretieren. Addison denkt hier noch nicht an eine von der Wahrnehmung ganz abgekoppelte Einbildungskraft, sondern immer noch an den Kosmos der sichtbaren Welt, in dem sich zu bewegen er der Fantasie größere Freiheiten einräumen will.

Ähnlich steht es bei den beiden Züricher Theologen Bodmer und Breitinger, die ebenfalls für eine Erweiterung der Lizenzen der Einbildungskraft eintreten, Bodmer in seiner *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren* als Verteidigung von Miltons *Paradise Lost*, Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst*. Beide Schriften erschienen 1740. Insbesondere Bodmer plädiert für neue Freiheiten der Einbildungskraft: »Der Poet bekümmert sich nicht um das Wahre des Verstandes, da es ihm nur um die Besiegung der Fantasie zu thun ist [...]«, diese aber auch nicht in deren völliger Freisetzung, sondern durchaus in Rückkoppelung an eine »gewisse Vernunft und Ordnung«.[5]

4 Addisons Aufsatz erschien 1712. Joseph Addison: The Spectator, hg. von Donald F. Bond, Oxford 1965, Bd. 3, S. 569 und 573.

5 Johann Jacob Bodmer: Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen [...], Zürich 1740, S. 47.

Die ganze Entwicklung der Poetik des 18. Jahrhunderts verläuft so, dass dabei der ältere Begriff der Fantasie zurückgedrängt wird zugunsten des Begriffs der *Einbildungskraft*, welcher eben das subjektive Leistungsvermögen des Dichters bei der Erfindung poetischer Strukturen zum Ausdruck bringt. Im deutschen Sprach- und Kulturraum sind es insbesondere Wieland und Karl Philipp Moritz, die mit ihren poetologischen Überlegungen diesen Ansatz aufnehmen und weiterführen.[6] Auch Lessing gehört in diese Reihe.[7]

Diese Vorgeschichte der Poetik ist aber gar nicht die Hauptinspirationsquelle für die romantische Expansion der Einbildungskraft, es ist vielmehr die *Vernunftphilosophie,* insbesondere Kants und Fichtes, deren Produktionsbegriff Novalis direkt in die Poetik umleitet.

In der Philosophiegeschichte der Aufklärung formuliert sich zunehmend klar die Einsicht, dass der *menschliche Geist* und seine Erkenntnisformen nicht wesentlich rezeptiv funktionieren, sondern *produktiv*, dass Wissen und Wissenserzeugung einen permanenten Akt der Produktivität des Geistes darstellen. Das war eine der wichtigsten Einsichten der Bewusstseinsphilosophie der Aufklärung.

Die Frühromantiker Novalis und auch Friedrich Schlegel haben die Konzepte der Bewusstseinsphilosophie der Aufklärung aufgenommen und auf das Gebiet der Ästhetik transferiert. Anders herum ausgedrückt: Ihre zentrale Leistung für die Ästhetik besteht darin, dass sie die Ästhetik auf das neue, bewusstseinstheoretische Konzept umgestellt haben. So hat Novalis Kants *Kritik der reinen Vernunft* in der zweiten Auflage von 1787 genau studiert und notiert sich bei dieser Lektüre: »Die Vernunft sieht das nur ein, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt«.[8]

6 Neben Wielands Romanen sind die wichtigsten Schriften von Karl Philipp Moritz zum Thema: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 und *Die Signatur des Schönen* ebenfalls von 1788. Neben dem Begriff der »Einbildungskraft« gebraucht Moritz auch den Begriff »Bildungskraft« in diesen Aufsätzen. Siehe Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik und Poetik, hg. von Hans Joachim Schrimpf, Tübingen 1962, S. 63–93 und S. 93–115. Siehe dazu auch: Silvio Vietta: Literarische Fantasie. Theorie und Geschichte, Stuttgart 1986, S. 165–209 und 223–241. Dort auch über Addison und Bodmer S. 83–88 und S. 126–132.

7 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: Oder über die Grenzen der Mahlerei und Poesie von 1766.

8 Ich zitiere die Werke des Novalis nach der historisch-kritischen Ausgabe: HKA I: Das dichterische Werk, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz, Stuttgart 1960. Dritte, erweiterte und verbesserte Auflage 1977. – HKA II: Das philosophische Werk I, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1965. Dritte, erweiterte und

Bei Kant hatte es im Rückgriff auf die wissenschaftliche Revolution der Neuzeit geheißen: »so ging allen Naturforschern ein Licht auf. Sie begriffen, daß die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt«.[9] Die Radikalisierung des Gedankens der Produktivität des ästhetischen Geistes erfolgt dann bei Novalis in Anlehnung an Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Bei Fichte ist das Ich absolute Produktivität, die sich selbst wie auch die Objekte in sich *setzt*. Novalis notiert sich in seinen Fichte-Studien: »Was ist Ich? Absolutes thetisches Vermögen«.[10] Die »Einbildungskraft« ist dann bei Fichte das realitätssetzende Vermögen im Ich.[11] Im Sinne Fichtes notiert Novalis:

> Aus d[er] produkt[iven] Einb[ildungs] Kr[aft] müssen alle innern Verm[ögen] und Kräfte – und alle äußern Verm[ögen] und Kr[äfte] deducirt werden.[12]

Und:

> Die Einbildungskraft ist der wunderbare Sinn, der uns alle Sinne ersetzen kann – und der so sehr schon in unserer Willkühr steht. Wenn die äußern Sinne ganz unter mechanischen Gesetzen zu stehen scheinen – so ist die Einbildungskraft offenbar nicht an die Gegenwart und Berührung äußrer Reize gebunden.[13]

Die deutsche Frühromantik rezipiert und resümiert also die neuzeitliche Bewusstseinstheorie als eine der produktiven Wissens*erzeugung*, und formuliert sie für ihre ästhetischen Belange um. Formulierungen, wie wir sie bei

verbesserte Auflage 1981. – HKA III: Das philosophische Werk II, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart 1968. Dritte, von den Herausgebern durchgesehene und revidierte Auflage 1983. – Hier: HKA II, S. 386.

9 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Neudruck der von Raymund Schmidt besorgten Ausgabe, Hamburg 1956, S. 18 (= B S. XIII).

10 HKA II, S. 104.

11 Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre (1794), Hamburg 1961, S. 136. Über sein Werk schreibt Fichte: »Die Wissenschaftslehre ist von der Art, daß sie durch den bloßen Buchstaben gar nicht, sondern daß sie lediglich durch den Geist sich mitteilen läßt; weil ihre Grundideen in jedem, der sie studiert, durch die schaffende Einbildungskraft selbst hervorgebracht werden müssen« (ebd., S. 201).

12 HKA III, 413.

13 HKA II, S. 650.

Novalis und Friedrich Schlegel finden, hat es in dieser zugespitzten Form vorher im europäischen Kulturraum noch nicht gegeben. Novalis verabschiedet die Nachahmungsästhetik, wenn er schreibt: »daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poëtisirt, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt«. Das heißt: der romantische, will sagen moderne Künstler nimmt die Kunst ganz »aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen«.[14]

Hier wird nun in der Tat das ästhetische Produktionsvermögen als ein *absolutes Produktionsvermögen* gedacht, das gänzlich von der Nachahmung äußerer Reize abgelöst wird. Die europäische Bedeutung dieses Paradigmawechsels der Ästhetik – von der Nachahmungs- zur modernen Produktionsästhetik – ist in der Tat der wichtigste Beitrag der deutschen Frühromantik zur europäischen Ästhetikgeschichte gewesen.

Es ist Samuel Taylor Coleridge, der in seiner *Biographia Literaria* diese Unterscheidung aufnimmt und im Begriffspaar »imagination« und »fancy« zum Ausdruck bringt, und so das produktive von dem reproduktiven Vermögen des Geistes unterscheidet. Er unterteilt »imagination« noch einmal in »primäre« und »sekundäre« und erklärt dann, nur »Imagination« »halte ich für die lebendige Kraft und Hauptagentin aller menschlichen Wahrnehmung und als eine Wiederholung des ewigen Aktes der Schöpfung des unendlichen ICH BIN in unserem endlichen Geist«.[15]

Baudelaire, der Coleridges These aus einer Dissertation von Catherine Crowe über Coleridge kannte, übernimmt diesen Gedanken, dass die »imagination créatrice« ein Gott-ähnliches Produktionsvermögen ist, in seiner 1868 postum erschienenen Schrift *L'art romantique*:

> Mit Imagination will ich nicht lediglich die mit diesem so häufig missbrauchten Wort verbundene Vorstellung ausdrücken, welche einfach *Fantasie* ist, sondern vielmehr die *schöpferische Einbildungskraft,* die eine sehr viel höhere Funktion darstellt, und die, insofern der Mensch nach dem Gleichnis Gottes erschaffen ist, eine entfernte Verbindung mit jener

14 HKA II, S. 573 f.

15 Es handelt sich um den Schlussabschnitt des Kapitels 13 der *Biographia Literaria* in meiner Übersetzung, abgedruckt in: Silvio Vietta (Hg.): Texte zur Poetik. Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2012, S. 184. Siehe zu Coleridge auch die klassische Studie von Ivor Armstrong Richards: Coleridge on Imagination, London 1934.

> erhabenen Macht behält, durch welche der Schöpfer sein Universum entwirft, erschafft und erhält.[16]

Von der deutschen Frühromantik ausgehend können wir so einen Prozess der Umwidmung der Ästhetik von Nachahmung auf produktive Schöpfung beobachten, die über den deutschen Expressionismus bis zum Surrealismus fortläuft und im frühen 20. Jahrhundert auch die gesamte *Bildästhetik* umkodiert. An Stelle der Nachahmung der Natur tritt auch hier die freie Konstruktion der Bildästhetik aus der produktiven Einbildungskraft des Künstlers und mit den malerischen Mitteln von Form und Farbe.[17]

Hoffmanns produktive Erzähltechnik, Baudelaires *Pariser Traum*

Was nun hat diese Neuausrichtung der Poetik und Ästhetik mit Hoffmanns Erzähltechnik zu tun? Man kann thesenhaft sagen: Hoffmann hat die neue produktive Erzählweise auch in die Narration – wenn nicht eingeführt, das Verdienst kommt wahrscheinlich schon Ludwig Tieck und seiner Erzählung *Der blonde Eckbert* zu – aber doch populär gemacht.

Schauen wir uns zunächst Hoffmanns Erzählweise an. Denn Hoffmann nutzt in seiner Erzählung *Der goldne Topf* das neue Konzept der produktiven Einbildungskraft selbst in seiner *Narrativik*. Er zeigt die Tätigkeit der produktiven Einbildungskraft *im Prozess* des Erzählens. Sein Held, der Student Anselmus, transformiert permanent Wahrnehmungsobjekte in Szenarien *seiner* Einbildungskraft, ohne dass bei Hoffmann ganz klar würde, ob es sich hier um Spiegelungen der Subjektivität oder doch um eine im Verborgenen real existierende wunderbare Welt handelt.

Am Eingang der Erzählung liegt unser Held unter einem Holunderbusch in der Abendsonne. Er ist frustriert, da er eigentlich in einem Dresdener Biergarten »eine halbe Portion Kaffee mit Rum und eine Bouteille Doppelbier« hatte verzehren wollen, sein Geld dafür aber einer Marktfrau abgeben muss-

16 Charles Baudelaire: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 5, Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860, München 1989, S. 145. Baudelaire kommentiert das: Er sei »sehr glücklich, mit dieser vortrefflichen Mrs. Crowe übereinzustimmen« (ebd.).

17 Siehe dazu Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Text und Bild, München 2001, S. 117 ff.