

Günter Oesterle

Romantische Urbanität?

Börse und Kunst in E.T.A. Hoffmanns *Der Artushof*

Einleitung

Die Forschungslage zu E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Artushof* fordert zu Erklärungen heraus. Obwohl in dieser Novelle eine Reihe brisanter Themen der Kunst verhandelt wurden, blieb „die literaturwissenschaftliche Forschung“ bislang überraschend „zurückhaltend“.¹ Es mag an dem „heiteren, gemütlichen Ton“ liegen, der, wie die „Serapionsbrüder“ am Ende der von „Cyprian“ vorge-tragenen Erzählung lobend kommentieren, „in dem Ganzen herrsche.“ (204) Cyprians „heitres Bild“ (208) mag die Ursache sein, daß das in der Novelle ein-drücklich exponierte „serapiontische Prinzip“ (191), d.h. die Verwechslung von Genesis und Geltung oder von Imagination und Werk durch den Künstler zwar oft zitiert, nie aber im Kontext der Erzählung selbst interpretiert wurde. Die in der Erzählung angelegte Diskrepanz zwischen Genie und bürgerlicher Karriere, die im Antagonismus zwischen Börse und Kunst gleich eingangs entfaltet wird, scheint am Ende gleichsam „abgeschlossen“ (206) und gelöst zu sein. Der zu-nächst schüchterne und an seiner inneren Bestimmung zum Künstler zweifelnde junge Mann wird den „schwierigen Prozess“ der Selbstfindung weitgehend „oh-ne Hilfe“² und ohne eine üblicherweise von E.T.A. Hoffmann eingeführte Men-torfigur bestehen. Im Laufe der Erzählung wird der „werdende Künstler“³ die komplizierte und moderne Verbindung von „äußere[r] Anregung“ (187) und künstlerischem Innenbild, von „Selbst- und Fremdselektion“⁴ derart in Aus-gleich bringen, daß er Künstlerkarriere, Ehe und Ideal der Kunst arbeitsteilig zu

¹ Vgl. den von Wulf Segebrecht verfaßten Kommentar zur Erzählung „Der Artushof“. E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. Hrsg. von Wulf Segebrecht. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Bd. 4. Frankfurt a.M. 2001, S. 1318 (Bibliothek deutscher Klassiker 175). Die im Text in Klammer gesetzten Seitenzahlen verweisen auf diese Ausgabe.

² Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationenlehre als Prin-zip seiner Erzählkunst. Tübingen 1972, S. 44.

³ Segebrecht: Kommentar (Anm. 1) S. 1320.

⁴ Niklas Luhmann: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Ders.: Gesellschafts-struktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1989, S. 232f.

differenzieren vermag. Was man üblicherweise seit dem Ende des 18. Jahrhunderts von einem als „exzentrisch“ und „ortlos“ angesehenen Genie zu erwarten berechtigt glaubte⁵, wird hier enttäuscht. Der junge Held, der zunächst als Kaufmann, Börsenspekulant und „Associe“ (179) seines Schwiegervaters in spe nicht am rechten „Platz“ (180) zu sein scheint, hat am Ende der „Erziehungsnovelle“⁶ als verheirateter Künstler in Rom eine, um mit Pestalozzi zu sprechen, „das Innere seiner Natur befriedigende Laufbahn“ gefunden.⁷ Die scheinbar in der novellistischen Erzählung angelegte Diskrepanz von kühnem poetologischem Entwurf und allzu harmonischer Handlungslösung hat Peter von Matt in einer exzellenten Interpretation zu umgehen versucht.⁸ Unter der Oberfläche der in der Novelle „stürmisch“ inszenierten „pädagogischen Abenteuer“ und „phantastischen Tumulte“ werde eine „versteckte Methode“ sichtbar:⁹ der junge Held und mit ihm der „behutsame Leser“ erfahre in „anstößiger Leichtigkeit“ die Auflösung der „Identität von Gesicht und Seele“ und das heiße nicht mehr und nicht weniger als die Destruktion eines „Grundbestandteils spontaner anthropologischer Erfahrung“.¹⁰ Für E.T.A. Hoffmann sei diese Novelle insofern „paradigmatisch“¹¹, weil sie ermögliche, „einen Motivzusammenhang zu erhellen, der bei der Lektüre des Gesamtwerkes“ E.T.A. Hoffmanns „unübersehbar“ hervortrete¹²; das „Thema der gemalte[n] Geliebten“.¹³ Mit der thematologischen Akzentsetzung einer modernen Problematik des „Gesichtes“¹⁴ wird freilich ein Neben- zum Hauptthema der Novelle gemacht. Mit Bedacht hat E.T.A. Hoffmann dieser Novelle den Titel *Artushof*, d.h. eines in Danzig lokalisierbaren Architekturensembles der Renaissance, gegeben. Weit umfassender als eine Beschränkung auf das Thema des Porträts einer Geliebten wird mit dem *Artushof* ein architektonisches und künstlerisches Raumprogramm narrativ entfaltet. Das unter anderem in der Novelle thematisierte Porträt der Geliebten macht zwar den erzählerisch verwendeten Einsatz „kunstgeschichtlicher Kriterien“ plausibel, denn nur so können die „Stufungen“ und Variationen der Physiognomien sowie die Differenz von Kunst und Leben zureichend und nuanciert beschrieben werden;¹⁵ die Erweiterung des Blickfelds auf eine spätmittelalterliche Architektur und ihre

⁵ Georg Stanitzek: Karriere/Lebenslauf. Zur Zeitsemantik des 18. Jahrhunderts und zu J.M.R. Lenz. In: Lebensläufe um 1800. Hrsg. von Jürgen Fohrmann. Tübingen 1998, S. 247f.

⁶ Von Matt: Die Augen der Automaten (Anm. 2) S. 48

⁷ Zitat aus Stanitzek: Karriere/Lebenslauf (Anm. 5) S. 244.

⁸ Von Matt: Die Augen der Automaten (Anm. 2) S. 47.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 46.

¹² Ebd., S. 39.

¹³ Ebd., vgl. den Titel des 2. Kapitels: Die gemalte Geliebte.

¹⁴ Ebd., S. 47.

¹⁵ Ebd.

künstlerische, von der Renaissance geprägte Ausgestaltung¹⁶ eröffnen darüber hinaus Spielräume, eine brisante kulturhistorische Konstellation von Kunst und Börse in einer wahrnehmungsästhetisch und medientechnisch inspirierten Inszenierung vorzuführen.

E.T.A. Hoffmann ist ein großer Dichter der Anfänge. Allenthalben läßt sich seine hohe Aufmerksamkeit für noch unverbrauchte erzählerische Einstiege konstatieren.¹⁷ Die effektivste und dramatischste Gestaltung von Anfängen scheint ihm am ehesten durch einen dreifachen Zugriff auf Aktuelles gewährleistet. Im Falle des *Artushofes* läßt sich mit Staunen Hoffmanns Gespür für entstehende Moden registrieren. Zum Zeitpunkt der Niederschrift der Erzählung 1815 konnte er zwar noch nicht wie Börne, Balzac und Montigny¹⁸ den Bautyp der Passage des 19. Jahrhunderts mit dem diese charakterisierenden Glasdach als kulturhistorische Raumbühne nutzen. Der gewählte Danziger Vorgänger enthält aber schon wichtige Elemente des späteren Modells: „der Artushof“ ist eine Passage, die als Verbindung zweier belebter Straßen in einem Hauptgeschäftsgebiet einer Stadt liegt, sie ist nur dem Fußgänger zugänglich und schützt ihn vor Witterungseinflüssen.¹⁹ Auch wenn im *Artushof* noch keine, die Passage des 19. Jahrhunderts prägende, nach Innen gekehrte Ladenstraße verwirklicht ist, so ist doch seine seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts nachweisbare Umwidmung vom Festsaal zur Börse ein Zeichen dafür, daß auch schon in der Danziger Passage „die Kunst in den Dienst des Kaufmanns“ getreten ist.²⁰

Hoffmanns seismographische Fähigkeit, einprägsame Erzählanfänge durch Rückgriffe auf Aktuellstes zu realisieren, läßt sich zweitens daran ermessen, daß es ihm gelingt, modernste westeuropäische Literaturinnovationen aufzugreifen und verdichtend zu verwerten. Von Hoffmanns Erzählungen *Ritter Gluck* und *Des Vettters Eckfenster* kennen wir die literarischen Vorlagen, die seine Kunst literarischer Anfänge präfigurieren.²¹ Für den *Artushof* ist sogar ein Interdiskurs, das Aufgreifen zweier ästhetischer Innovationen, wahrscheinlich zu machen. Als

¹⁶ Segebrecht: Kommentar (Anm. 1) S. 1320 u. S. 1321. Vgl. Alina Szpakiewicz: „Der Artushof in Danzig“. Danzig 2003, S. 153–154.

¹⁷ Man vergleiche z.B. E.T.A. Hoffmanns narratologische Reflexion zu möglichen Anfängen von Erzählungen in seiner Erzählung: „Der Sandmann“.

¹⁸ Vgl. Börnes Beschreibung der „Galerie d'Orléans“. In: Ludwig Börne: Briefe aus Paris. Hrsg. von Inge u. Peter Rippmann. Bd. 3. Dreieich 1977; Louis-Gabriel Montigny: *Le Provincial à Paris esquisses des mœurs parisiennes*. Paris 2. Aufl. 1825–26 (L'advocat); Honoré de Balzac: *Les Illusions Perdus*. Paris 1994.

¹⁹ Johann Friedrich Geist: *Passagen*. Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts. München 1979, S. 12f.

²⁰ Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. 31, S. 1, Frankfurt a.M. 1982, S. 86

²¹ Für den Anfang des „Ritter Gluck“ hat man Diderots „Rameaus Neffe“ als Vorlage nachweisen, für „Des Vettters Eckfenster“ eine publizistische Skizze von Kretschmann mit dem Titel „Scarron am Fenster“ ausfindig machen können. Vgl. Günter Oesterle: *Dissonanz und Effekt in der romantischen Kunst*. E.T.A. Hoffmanns ‚Ritter Gluck‘. In: E.T.A. HoffmannJb. 1 (1993) S. 58–79 und Günter Oesterle: E.T.A. Hoffmanns ‚Des Vettters Eckfenster‘. In: DU I. Velber 1989, S. 159–171.

thematische Vorlage dürfte ein Abschnitt aus dem 1812 in England publizierten und dort schnell berühmten, mit Karikaturen versehenen Buch mit dem Titel *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesques* von William Combe verdient haben.²² Es findet sich dort eine auch von dem damals bekannten englischen Karikaturisten Rowlandson crayonierte Szene, in der der komische Held in die ihm fremde Stadt kommt, um an der dortigen Börse den vergeblichen Versuch zu unternehmen, einen Briefscheck einzulösen (Abb. 1).

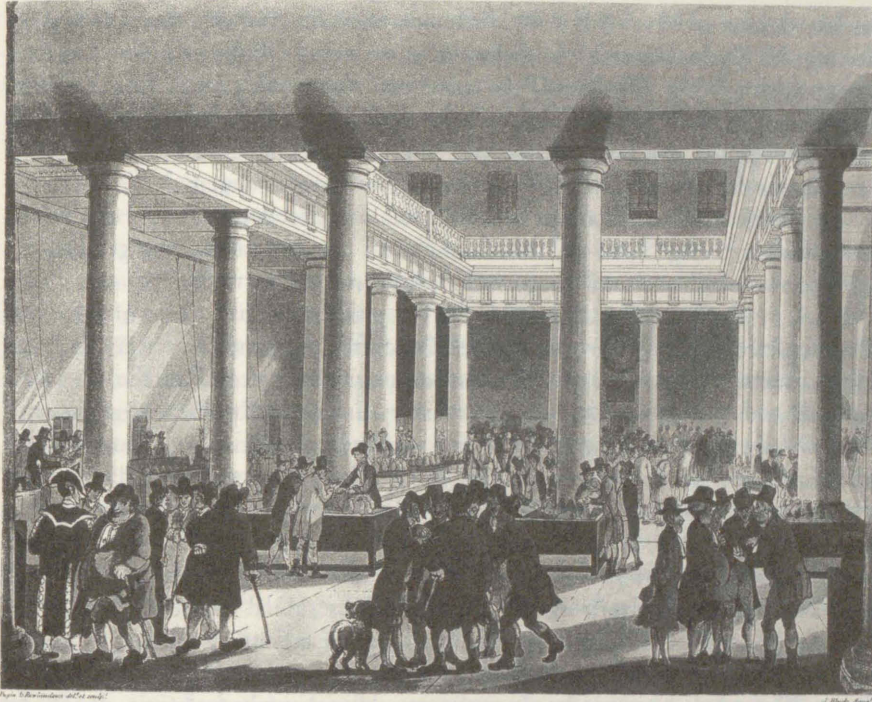


Abb. 1: Thomas Rowlandson: *Dr. Syntax in der Börse von Liverpool*, London 1812, hier: 1819. Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek.

Die Karikatur von Rowlandson zeigt einen von großen Gebäuden umgebenen Platz, fast zur gleichen Zeit gibt es aber typographische Darstellungen, die das Spielgeschehen in den Börseninnenraum verlegen (Abb. 2).²³

²² Wilhelm Combe: *The Tour of Doctor Syntax in Search of the Picturesques*. London 1812. Canto 19 behandelt Doctor Syntax hilflose Versuche an der Börse zu Liverpool. Die deutsche Übersetzung erschien 1822 unter dem Titel „Des Doktor Syntax Reise“. Berlin 1822.

²³ Herwig Guratzsch (Hrsg.): *Zwischen Hausse und Baisse. Börse und Geld in der Karikatur*. Stuttgart 1987, S. 75.



CORN EXCHANGE,
MAYN LANE.

London: Pub. & Dep. of the R. Surveyors General, at the Surveyors Office.

Abb. 2: Thomas Rowlandson/Augustus Charles Pugin: *Die Getreidebörse in London*. Aus: *The Microcosm of London*, 1808. Bremen, Kunsthalle.

Diese thematische und intermediale Vorgabe aus England wird drittens ästhetisch überformt von einer weiteren, ebenfalls um 1812 sich durchsetzenden, aus Frankreich kommenden Innovation. Indem E.T.A. Hoffmann den „Artushof“ kinematographisch unter der Beleuchtung verschiedener Tageszeiten darstellt, variiert er auf gekonnte Weise ein neuartiges Darstellungsmuster, das der französische Publizist Etienne Jouy 1812 erfolgreich am Beispiel des sich verändernden städtischen Geschehens im Laufe eines Tages vorgeführt hatte.²⁴ Die Forschung hat im Blick auf Jouys Neuerung zugleich Veränderungen im Stadtdiskurs plausibel machen können. Paris erscheint danach „nicht mehr als überpersönlicher Raum moralischen Handelns, sondern als Erlebnisraum des Einzelnen in dessen

²⁴ Etienne Jouy: *Paris à différentes heures* (28.5.1812). In: *Hermite de la chaussée d'Austin*. Bd. 2, S. 173–181. Vgl. auch die elf Jahre später einsetzende Rezeption der neuartigen publizistischen Schreibweise von Etienne Jouy durch Wilhelm Hauff. Günter Oesterle: *Die Wiederkehr des Virtuosen? Wilhelm Hauffs Anschluss an das Eklektizismus-Konzept der Pariser Zeitschrift „Le Globe“*. In: Andrea Plaschegg (Hrsg.): *Wilhelm Hauff: Zur Signifikanz eines Autors für eine unterbestimmte Epoche*. (Im Druck).

subjektiver Perspektive“.²⁵ E.T.A. Hoffmann wird im *Artushof* die „Individualisierung der Diskursinstanz“ und die damit erreichte „Prägnanz der Beschreibung“ nutzen.²⁶ Die Bündelung verschiedener, thematologischer, intermedialer und temporaler ästhetischer Innovationen zu Beginn des *Artushofes* gibt Anlaß, den Schwerpunkt der im nächsten Abschnitt vorgesehenen Interpretation auf den Einsatz der dioramatisch inspirierten Inszenierung zu legen.

Zugleich wird sie allerdings bemüht sein, aufzudecken, wie sehr die Raumästhetik der „Passage“ und der Innenarchitektur des Artushofes die gesamte Erzählung unter anderem auch allegorisch durchwirkt und strukturiert.

E.T.A. Hoffmann ist aber nicht nur ein großer Dichter der Anfänge, sondern zugleich auch ein Virtuose in der Durchführung und Erweiterung seiner Eingangsentwürfe. So wird im Falle der von uns behandelten Novelle die kühne Konstellation von Kunst und Börse erweitert um den „Kunstkörper“ Italien.²⁷ Narrativ geschürzt wird die Kombination moderner Börsenplatz, deutscher Renaissance, Innenarchitektur und italienischem „Kunstkörper“ durch die zusätzliche Einführung eines den „Artushof“ korrespondierenden Ortes in Danzig, dem „Karlsberg“ (187, 197, 204). Ist der „Artushof“ ein topographisch und künstlerisch bedeutsamer Ort in der Stadt, so der „Karlsberg“ mit seinem Blick aufs Meer und auf die nebelverhangene Danziger Bucht „Hela“ sowie die benachbarten Gärten ein ästhetisch und topographisch bedeutsamer Ort in der Landschaft. Der narrative Kunsttrick der Erzählung wird darauf hinauslaufen, die verschiedenen Blickmöglichkeiten des Innenraums des „Artushofes“ mit denen der Landschaftsästhetik zu verknüpfen, um die an jedem der Orte stattfindenden Verfehlungen und Verwechslungen schließlich zu einem glücklichen Ende zu führen.

2. Der Artushof – zur Zeit der Kunstbetrachtung und zur Zeit der Börse oder der „ominöse Avisobrief“.

Die Erzählung *Der Artushof* beginnt mit einer Leseransprache. Auf der Suche nach einem hohen Einverständnis mit dem Leser wird ein Möglichkeitsfächer mit verschiedenen Optionen aufgemacht. Er soll der intensiven Vergegenwärtigung einer Sehenswürdigkeit in der Stadt dienen, dem „Artushof“. Auf diese Weise erfahren wir, daß der „Wunderbare Saal“ (176) mit dem Namen „Artus-

²⁵ Angelika Corbineau-Hoffmann: Brennpunkt der Welt: c'est l'abrégé de l'univers; Großstadterfahrung und Wissensdiskurs in der pragmatischen Parisliteratur 1780–1830, Bielefeld 1991, S. 216 und Karlheinz Stierle: Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt. München 1998, S. 167f.

²⁶ Ebd. S. 216.

²⁷ Johann Wolfgang von Goethe: Einleitung in die Propyläen. In: Klassik und Klassizismus. Hrsg. von Helmut Pfotenhauer unter Mitarbeit von Sabine Schneider und Harald Tausch. Bibliothek der Kunstliteratur. Bd. 3. Hrsg. von Gottfried Boehm und Norbert Miller. Frankfurt a.M. 1995, S. 129–148.

hof“ zwei Funktionen hat. Er dient am frühen Mittag als Börse und danach als Passage. Er ist an den Wänden ausgeschmückt mit Gemälden und Reliefs. „In der Mitte des Saals“ steht ein „marmorne[s] Königsbild“; (177) man kann erschließen, daß diese Statue der Namensgeber des Hofes ist, eben Artus. Der Erzähler unterschiebt dem als „günstig“ imaginierten Leser zwei Optionen, die er zweimal mit dem wertenden Superlativ „am liebsten“ (177) versieht: Einmal wünscht er sich einen Leser, der den Artushof in Danzig schon einmal gesehen hat, zum zweiten unterstellt er, daß dieser Leser den Artushof nicht zu den Börsenstunden besuchen will, etwa um den internationalen Handel mit seinen Menschen aus „verschiedensten Nationen“ (177) zu beobachten, sondern „am liebsten“ (177) die Nachbörsenzeit wählt, offenbar um die Kunstwerke, die Gemälde und Reliefs in Ruhe zu betrachten. Wenn man nun eine detaillierte Beschreibung, eine Ekphrasis der im Artushof ja tatsächlich befindlichen Wandgemälde erwartet, etwa das von Jan Vredemann de Vries stammende Gemälde *Orpheus, die Tiere zähmend* oder Anton Möllers allegorisches Bild *Das Jüngste Gericht*, so wird man enttäuscht. Zur Nachmittagszeit, wenn der Artushof nur noch als Passage und Verbindung zweier Straßen benutzt wird, hat man zwar Muße für den Kunstgenuß, aber man sieht die Kunstwerke nur noch fragmentiert und partiell. Bei hereinbrechender „Dämmerung“ verschiebt sich die Wahrnehmung: die Lichtverhältnisse und die „trüben Fenster“ (177) erzeugen einen diaramatischen Effekt. Man kann nur noch bestimmte Bildzonen wahrnehmen und diese – wiederum dreigeteilt – entfalten ein eigenartiges „reges“ Leben, das in dreistufiger Intensität schauerlich frivol sich ausgestaltet:

Hirsche mit ungeheuern Geweihen, andere wunderliche Tiere schauten mit glühenden Augen auf Dich herab, Du mochtest sie kaum ansehen; auch wurde Dir, je mehr die Dämmerung eintrat, das marmorne Königsbild in der Mitte nur desto schauerlicher. Das große Gemälde, auf dem alle Tugenden und Laster versammelt mit beigeschriebenen Namen, verlor merklich von der Moral, denn schon schwammen die Tugenden unkenntlich hoch im grauen Nebel, und die Laster, gar wunderschöne Frauen in bunten schimmernden Kleidern, traten recht verführerisch hervor und wollten Dich verlocken mit süßem Gelispel. (177)

Der als sinnierender Betrachter imaginierte Leser sieht im Clair-obscur des Nachmittags nicht mehr die hierarchische Ordnung des im Bilde Dargestellten, nicht mehr Orpheus oben thronend, der die unter ihm befindlichen wilden Tiere zähmt und in der Front nicht mehr die über die Laster triumphierenden Tugenden; er sieht nur mehr verschoben und verrückt bedrohliche Geweihe, ungezähmte Tiere, eine schauerlich anmutende Königsstatue und „verführerische“ Laster gleich Sirenen mit ihren „bunten schimmernden Kleidern“ und ihrem verlockend „süßem Gelispel“. (177) An die Stelle von Kunst und Kunstbeschreibung tritt ein medientechnisch vorgeführter Artushof. In Dioramenteknikmanier wird ein Raum in gleitenden Lichtveränderungsbewegungen vorgeführt. Damit tritt die Komponente Tageszeit und Zeitwechsel in den architektonischen

Raum.²⁸ An die Stelle eines Kunstwissens tritt eine imaginäre, verführerische Illusion, die, wie zeitgenössische Ästhetiker kritisierten, den Betrachter „in die Netze einer widerspruchsvollen Traumwelt“ einfange²⁹, mit dem höchst problematischen Effekt, daß man wider Willen diesen Traum „fortträumen“ müsse.³⁰ Etwas Traumartiges und Zwiespältiges muß von dem Artushof zur Nachmittagszeit ausgegangen sein, sonst läßt sich schwer erklären, warum einerseits der Erzähler unterstellt, der den Saal aus früherer Zeit kennende Betrachter würde „am liebsten“ den Saal des Nachmittags im „magischen Helldunkel“ betreten, zugleich aber behauptet, das im Dämmerlicht Gesehene „mochte“ er „kaum ansehen“, denn erschreckt durch die zahlreich angebotenen Verführungen und Verlockungen würde er „lieber“ den Blick von den groß und allegorisch ausgelegten Phantasmagorien weg wenden zu den klein gehaltenen Bildern einer historischen, hier „reichsstädtische[n] Zeit“. (177) Aber auch dieser imaginäre Leserblick „auf den schmalen Streif“, der wie ein ornamentales Band „beinahe rings um den Saal geht“, folgt den Verlebendigungsprinzipien des Dioramas, nämlich einer derart perfekten Illusionsbildung, daß nicht nur „die kleinsten Details Bedeutung gewinnen“, sondern „das kalte tonlose Bild [...] aus der Erinnerung“ so intensiv verlebendigt wird³¹, daß nicht nur der Sehsinn affiziert wird, sondern auch die anderen Sinne, z.B. Töne, eine plastische hautnahe Vor-Ort-Stimmung erzeugen. Der Tempuswechsel zum Präsens unterstützt in der Textfolge die Erzeugung „höchster Teilnahme“ und „illusionärer Örtlichkeit“.³²

Ehrsame Bürgermeister mit klugen bedeutsamen Gesichtern reiten voran auf mutigen schön geputzten Rossen, und die Trommelschläger, die Pfeifer, die Hellebardierer schreiten so keck und lebendig daher, daß Du bald die lustige Soldatenmusik vernimmst, und glaubst, sie werden nun gleich alle zu jenem großem Fenster dort hinaus auf den langen Markt ziehen. (178)

Das durch die dioramatische Lichttechnik bewerkstelligte Wechselspiel von Kunst und Leben wird, wie man sieht, zweiseitig erprobt. Konnten die Verlockungen der sich verlebendigenden mythologischen Bilder noch durch einen Blickwechsel auf konkret historisches Geschehen gebannt werden, so führt de-

²⁸ Ingrid Oesterle: *Metropole und Landschaft, verzeitlichte Geschichte und geowissenschaftlicher Raum: das Pariser Reisetagebuch von Carl Gustav Carus*. In: Helmut Koopmann, Martina Lauster (Hrsg.): *Vormärzliteratur in europäischer Perspektive*. Bd. 3: *Zwischen Daguerreotyp und Idee*. Bielefeld 2000. Vgl. Heinz Buddemeier: *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*. München 1970 und Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M. 1980, S. 60f.

²⁹ Johann August Eberhard: „*Handbuch der Ästhetik: für gebildete Leser aus allen Ständen: in Briefen herausgegeben*“. Halle 1807, S. 171–179. Hier zitiert nach dem Auszug, den Heinz Buddemeier seiner oben genannten Dissertation (vgl. Anm. 28, S. 175) angefügt hat.

³⁰ I. Oesterle: *Metropole und Landschaft* (Anm. 28) S. 92.

³¹ Ebd., S. 94.

³² Ebd.

ren täuschende Verlebendigung dazu, daß ihr drohendes Entschwinden nur durch Rückversetzung in den Anfangsstatus der Kunst, durch aktives Handanlegen des Betrachters aufgefangen werden kann:

Weil sie denn nun fortziehen wollten, konntest Du nicht umhin, günstiger Leser, in so fern Du nämlich ein rüstiger Zeichner bist, mit Tinte und Feder jenen prächtigen Bürgermeister mit seinem wunderschönen Pagen abzukonterfeien. Auf den Tischen rings umher lag ja sonst immer auf öffentliche Kosten Papier, Tinte und Feder bereit, das Material war also bei der Hand und lockte Dich unwiderstehlich an. (178)

Hier ist ein Punkt im Erzählvorgang erreicht, an dem die Möglichkeiten, Optionen, Transformationen und der ständige Medienwechsel resümiert werden können. Ein Erzähler führt einen imaginierten Leser ein, dem er von den Möglichkeiten über ein Sujet (die Danziger Sehenswürdigkeit „Artushof“) Bescheid zu wissen, durch Hörensagen, durch Beschreibungen oder durch einstige Selbsterfahrung seine favorisierte Option unterstellt. Der so zugerichtete „günstige Leser“ tritt seinerseits mit ihm unterstellten Optionen auf, nämlich „am liebsten“ den Artushof zu einer bestimmten Zeit zu betreten und dann „lieber“ dahin als dorthin, also lieber auf die Randleiste als auf die repräsentativen mythologischen Bilder zu schauen. Wir erhalten dadurch die Möglichkeit, die Selektionen dieses uns angeblich nahestehenden Lesers zu beobachten und daraus unsere Schlüsse zu ziehen. Auf diese Weise können wir feststellen, daß der Artushof offensichtlich drei Funktionen erfüllt, er kann als Börse oder als Passage dienen oder als künstlerisch gestalteter Saal betrachtet werden. Da der imaginierte „günstige Leser“ den „Artushof“ fiktiv erst nach den „Börsenstunden“ zu betreten beliebt und auch nicht als Passage zu benutzen gedenkt, ist man verführt zu glauben, er trete als Kunstbetrachter auf. Die Wahl für einen bestimmten Licht- und Zeitpunkt (das magische Hell-Dunkel am dämmerigen Nachmittag) widerspricht aber dieser Annahme, denn was er dort sieht und erfährt, sind nicht mythologische bzw. biblische, Sitte und Ordnung darstellende Gemälde, sondern zu Schauer und Lust verschobene Traumbilder von so perfekter verlockender Illusion, daß sie als prägnantes Symbol der Börse dienen können. Der Blick, der sich von diesen verlockenden, repräsentativen Bildern abwendet und „lieber“ auf die den Saal umlaufende Randleiste mit ihren Geschichtsbildern richtet, kann sich der imaginierten Lichtregie gleichwohl nicht entwinden, so daß die gemalten Bilder des Historischen sich aus ihrer Vergangenheit und ihrer Erstarrung lösen und musizierend „fortziehen“ – eine prägnante Allegorie für die Passage – so daß dem zum Beobachter gewordenen imaginierten Leser nur eine Möglichkeit bleibt, diese aus Erinnerung und Imagination, durch perfekte Technik der Dioramas Raum und Zeit entschwindenden, kinematographisch fortziehenden Gestalten, festzuhalten durch „die Primizien der Kunst“ – das schnelle Zeichnen ihres Umrisses und Konturs.

Was von dem als „günstig“ eingeschätzten Leser erwartet werden kann, freigestellt von Arbeit und bestimmten Interessen, die medientechnisch verwan-

delten Illusionsgestalten in die „Primizien der Kunst“³³, Kontur und Umriß, zurückzuverwandeln, ist dem jungen Kaufmann Traugott nicht gestattet, denn der muß als Associé seines zukünftigen Schwiegervaters, einem angesehenen Danziger Kauf- und Handelsherren, sich ausschließlich, zumal zu Börsenzeiten, konzentrieren auf „Geschäfte treiben mit erworbenem Gelde“. (182)

Nichts Schlimmeres für einen Banker, der mit Zahlen und Terminen, mit Wechseln und der Deckung von Wechseln umgeht, wenn er zerstreut ist, „vertrackte Einfälle“ (180) hat, sich von einem Wandbild in den Börsenräumen ablenken und affizieren läßt und infolgedessen, statt die Deckung eines Wechsels auszufüllen, „gedankenlos mit der Feder auf dem Papier“ „herumkritzelt“. Heraus kommt ein „wunderliche[r] (178) „ominöse[r]“ „Avisobrief“ (181), der zwar ordnungsgemäß und gekonnt mit einem „kecken kalligraphischen Schnörkel“ (178) beginnt, um genauso ordnungsgemäß und im Kanzleistil geübt fortzufahren: „auf Ihr Wertes vom 20sten hujus uns beziehend“ – um dann freilich aus der vorgegebenen Norm auszubrechen. Statt einer Zahl und der Angabe einer Zahlung (dem Keim des Geldverkehrs) entsteht eine Zeichnung, ein Umriß. An die Stelle von Ornament, Schrift und Zahl treten Ornament, Schrift und Figur. Man kann unschwer nachvollziehen, daß dieser Diskurswechsel von der Zahl zur Figur von der kaufmännischen Umwelt als Laufbahnproblem des Protagonisten thematisiert wird.

Sie scheinen nicht an Ihrem Platze zu sein, Lieber Herr! Einem wahren Kaufmann würde es nicht eingefallen sein, statt wie es Recht ist zu avisieren, Figuren zu zeichnen. (180)

Was in diesem Resümee eines Beobachters des Geschehens auf den Verursacher hin personalisiert wird, gilt auch für den Vorgang selbst: Dieser Avisobrief, der statt der Zahl und Angabe der Zahlung eine gezeichnete „Figur“ setzt, ist deplaziert, fällt aus dem ökonomischen Diskurs heraus und wirkt lächerlich. Diese für den betroffenen jungen Kaufmann mit dem bezeichnenden Namen Traugott peinliche Überkreuzung zweier sich ausschließender Diskurse, der des Geldes und der der Kunst, läßt sich genauer erfassen durch die Heranziehung von Georg Simmels „Philosophie des Geldes“. Nach Georg Simmel ist die Grundverfassung des gesellschaftlichen Lebens die „Wechselwirkung“. Die sozial weitreichendste und sinnfältigste Wechselwirkung läßt sich im Blick der Menschen „von Auge zu Auge“ finden.³⁴ Gegenüber dieser Art von sinnfälliger Wirkung des Blickwechsels geht im Geldverkehr die „reinste“, weil abstrakteste, Wechselwirkung vonstatten. Die „Wechselwirkung“ des Geldes und der Zahlen ist ein „Symbol der gesellschaftlichen Wechselwirkung“. Die Pointe dabei ist, daß das Geld die Fähigkeit hat, radikal getrennte Triebe und Interessen (erotische, reli-

³³ Die Formulierung „Primizien der Kunst“ verwendet E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung „Des Vettters Eckfenster“.

³⁴ Dirk Baecker: Die Metamorphosen des Geldes. In: Jeff Kintzelé, Peter Schneider (Hrsg.): Georg Simmels Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M. 1993, S. 277–300.

giöse oder bloß gesellige) trotz der Differenz ihrer Ausgangspunkte in eine Gegenseitigkeit zu bringen. Das funktioniert allerdings nur, wenn man sich vom konkreten Bedürfnis löst und auf einen abstrakten Tausch einläßt. Diesen Vorgang vom Sinnlich-Körperlichen zum Abstrakten kehrt der junge Kaufmann um. Als durch „Zufall“ (178) der Blick des Protagonisten „Traugott“, während der Ausführung seines Auftrags zu „avisieren“, auf bestimmte in der Randleiste an der Wand des „Artushofes“ abgebildete historische Figuren trifft, erweist sich, daß die sinnliche Wechselwirkung des Augen-Blicks im doppelten Wortsinn stärker ist als die aufgetragene briefliche Kommunikation über den Tausch von pekuniären Recheneinheitsfunktionen. Die Unterbrechung der schriftlichen geldbezogenen Wechselwirkung durch einen sinnfälligen Augen-Blick-Wechsel bringt nicht nur den Vorgang der Wiedereinsetzung des Sinnlichen prägnant zum Ausdruck, sondern läßt auch das Verhältnis von Geld und Kunst schärfere Kontur gewinnen. Traugott erhält den Auftrag, ein zustandegekommenes Geschäft (also das Ergebnis einer ökonomischen Wechselwirkung) zu bestätigen. Eine kommunikative Wechselwirkung im Medium der Schrift und in Form eines Avisobriefes steht an. Traugott nimmt also „ein Blatt“ (187), vollzieht einen dazu üblichen körperlichen Akt: er „tunkte die Feder ein“ (178), um den einzigen künstlerischen Rest in diesem Schriftverkehr zu vollziehen, ein bloßes nichtssagendes, rein abstraktes, dekoratives Schriftornament („einen kecken kalligraphischen Schnörkel“) (178) zu produzieren. Während er diesen Akt aufschiebt, um „nochmals schnell das Geschäft von dem er zu schreiben hatte“ zu überdenken, wirft er „die Augen in die Höhe“ (178) – ikonographisch ein festgelegter Blick ins Transzendente – hier aber fällt sein Blick auf ein Kunstgebilde, das als Wanddekoration in der Börse wie der Schnörkel im Brief keinen eigenen, schon gleich nicht störenden Einfluß auf den geschäftlichen Verkehr haben darf. Wenn dies aber doch eintritt, die Wandmalerei aus ihrer bloß dekorativen Stellung heraustritt und den Avisoschreiber affiziert, ist das Resultat entweder fatal oder der Status des Avisobriefes ändert sich. Fatal ist das Resultat, wenn man auf den Kommunikationsauftrag und seine mangelnde Erfüllung blickt. „Avisieren soll er, macht stattdessen Figuren – zehntausend Mark sind fit!“ (180) ruft – heftig – der Auftrag gebende Bankier. Für „Herrn Elias Roos“ (179) ist dieser Wechsel von einer zeitgerechten Erfüllung eines Geldauftrags zu einem „gedankenlos“ „in Figuren übergegangenen Avisobrief“ (180) nicht nur ein Zeichen von Unklugheit und Korruption, sondern ein Werk des Teufels, das man kaum noch als „dumme Kinderstreiche“ (179) abtun kann. Anders verhält es sich, wenn jemand auf die Idee kommt – und bezeichnenderweise ist dies in unserem Falle ein besonders avancierter Spekulant und ausgefuchster Börsianer – das Ergebnis dieses Diskurswechsels sei künstlerisch wertvoll und d.h. sammelnswert. Als Kunst-sammelstück wechselt der Avisobrief dann den Status einer Recheneinheitsfunktion. Der „wunderliche Aviso“ (179) wechselt den Status und wird ein „geraubte[r] Avisobrief“. (182) An den verschiedenen Bewertungen des Avisobriefes, als „wunderlichen“ (179), als „ominösen“ (181) bis zum „geraubte[n]“ (182) könnte

man die zeitgenössisch diskutierten ökonomischen Metamorphosen des Geldes in seinen Tausch-Recheneinheits- und Wertaufbewahrungsfunktionen³⁵ auflisten.

Doch ist die Reichweite dieser zeitgenössischen Geld- und Tauschtheorien in ihren Interpretationsmöglichkeiten für den E.T.A. Hoffmannschen Text begrenzt. Die Polyperspektivität des *Artushofs* tritt erst zutage, wenn es gelingt, in Ansätzen wenigstens, Geldtheorie mit einer Medien- und Kommunikationstheorie zu verbinden. Der Avisobrief ist als Brief ein Kommunikationsmittel. Sein Name A-viso verweist im Wortkern auf visus: also eine mediale Vermittlung. Gehen wir aber zunächst von einer anderen Beobachtung am Text aus. Wir haben bei der Avisoniederschrift den Wechsel von einer geschäftlichen Kommunikation zu einem Blickwechsel durch Augenaufschlag beschrieben. Die Wirkung dieses „Anblicks“ der in der Randleiste gemalten Figuren auf Traugott wurde noch nicht thematisiert. Im Text heißt es:

Nun wollte es der Zufall, daß er gerade vor den in einem Zuge abgebildeten Figuren stand, deren Anblick ihn jedes mal mit seltsamer unbegreiflicher Wehmut befieng. (178)

Beschämt und betroffen wird Traugott später den durch einen „Zufall“ entstandenen Blickwechsel und die dadurch erzeugte Störung seines ‚normalen‘ kommunikativen Verhaltens auf „vertrackte Einfälle“ schieben. (180) Zufällige Augenblicke können auf „vertrackten Einfällen“ beruhen (180), wenn Wahrnehmung, Einbildungskraft und Erinnerung, in den Worten E.T.A. Hoffmanns äußeres Auge und „inneres Auge“, zusammenkommen. Als die Kollision zwischen „verhaßter“ bürokratischer „Lebensweise“ (186) am „räuchrichte[n] Comtoir“ (185) und Künstlertum bei Traugott auf dem ersten Höhepunkt angekommen ist, findet er auf der Suche nach Entscheidungsindizien für seinen weiteren Lebensplan zeichnerische Prädispositive für seine späteren Faszinationsbilder:

Traugott holte Alles hervor, was er jemals gezeichnet, und durchschaute es mit prüfenden Blicken. Manches kam ihm heute ganz anders vor als sonst, und zwar besser. Vorzüglich fiel ihm aber aus den kindischen Versuchen seiner früheren Knabenzeit ein Blatt in die Hände, auf dem in freilich verzerrten, jedoch sehr kenntlichen Umrissen, jener alte Bürgermeister mit dem schönen Pagen abgebildet war, und er erinnerte sich recht gut, daß schon damals jene Figuren seltsam auf ihn wirkten, und er einst in der Abenddämmerung wie von einer unwiderstehlichen Gewalt vom Knabenspiele fort in den Artushof gelockt wurde, wo er emsig sich bemühte, das Bild abzuzeichnen. (186)

Offensichtlich ist hier der seit Karl Philipp Moritz' autobiographischer Versuche in der *Erfahrungsseelenkunde* greifbare Fragenkomplex des Zusammenhangs von Früherinnerung und Medialität.³⁶ Das Auffinden von medialen Erinnerungsspu-

³⁵ Ebd., S. 292.

³⁶ Karl Philipp Moritz: Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Stuttgart 1977.

ren und Erinnerungsindizien verbietet zugleich vorschnell von unbewußten Vorgängen zu sprechen. Genauer läßt sich der Bezug des bis zum Schock sich ausgestaltenden Avisobrief-Ereignis – immerhin steht am Schluß der junge Kaufmann dem Artuskönig vergleichbar „wie zur starren Bildsäule geworden auf derselben Stelle“ (179) – durch den Begriff der Latenz erfassen. Es geht dabei nicht nur um die auf äußere Anlässe wartende Erinnerungslatenz, sondern um die Differenz von Bewußtseins- und Kommunikationslatenz, wie sie Niklas Luhmann beschrieben hat.³⁷ Man kann die Pointe des „ominösen“ Avisobriefes im *Artushof* in dieser Begrifflichkeit als Kommunikationsverschiebung beschreiben. Die früh im Knaben „Traugott“ angelegten, aber immer wieder „niedergedrückten“ latent erinnerten Bewußtheiten, Ahnungen und Sehnsüchte, zum Künstler geboren zu sein, unterminieren die soziale Norm, ‚Banker‘ sein zu müssen, unfreiwillig, weil „gedankenlos“. An dem „ominösen“ (181), „in Figuren übergegangenen Avisobrief“ (180) wird daher nicht nur ein Ebenenwechsel vorgenommen, sondern zugleich wird gezeigt, wie das Latenzbedürfnis zur Kunst den latent vorhandenen Strukturschutz des ökonomischen Diskurses sabotiert. Die soziale Norm, der soziale Status als Kaufmann, die Kommunikationsvorgabe eines Wechsels verlangen zwingend, eine bestimmte Art der auf Zahlung ausgerichteten Kommunikation einzuhalten. Dieses soziale Tabu kann nur durchbrochen werden, wenn das Latenzbedürfnis zur künstlerischen Tätigkeit sich gedankenlos und durch einen Medienwechsel von Schrift und Zahl zur kritzelnden Zeichnung Ausdruck verschafft. Daß die Durchbrechung des strukturellen Schutzes der sozialen Norm³⁸ zunächst Peinlichkeit, ja „stumme Beschämung“ (180) beim Betroffenen auslöst, nimmt nicht Wunder; genausowenig kann allerdings erstaunen, daß unter bestimmten Zuspitzungen sich ein aggressiver Affekt in Wort und Bild auszudrücken versucht. Die artistische Komposition der Erzählung des *Artushofes* läßt sich daran ermesen, daß zum Höhepunkt der Verweigerung des „verdammten Comtoir“-Lebens (199) und der endgültigen Entscheidung, Künstler zu werden und nach Italien in das Land der Kunst zu gehen, „Traugott“ die vom Erzähler vorbereitete Karikatur der für ihn vorgesehenen Kaufmannsbraut (182/183) satirisch überhöht, indem er sie mit den Laster-Allegorien des Gemäldes vom *Jüngsten Gericht* im „Artushof“ identifiziert:

„Ich werde Christinen nimmermehr heiraten“, schrie er, „sie sieht der Voluptas ähnlich und der Luxuries, und hat Haare wie die Ira auf dem Bilde im Artushof“. (199)

³⁷ Niklas Luhmann: *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M. 7. Aufl. 1999, S. 460.

³⁸ Ebd.

3. Zwei Projektionsräume: der Artushof und der Karlsberg

Rudolf Borchardt hat in seiner Lyrikanthologie die Kühnheit besessen, aus qualitativen Erwägungen heraus manche ausgewählte Gedichte zu kürzen.³⁹ So umstritten ein solches Vorgehen nicht nur aus philologischer Sicht sein mag, heuristischer Wert kommt ihm allemal zu. Es schärft das Bewußtsein für die dem Werk zugrundeliegenden Kompositionsprinzipien. Im Blick auf die Novelle *Der Artushof* kann ein solches fiktiv unternommenes Experiment erhellend sein. Mehr als zwei Drittel der Erzählung sind nämlich von zwei zu Beginn der Erzählung dargebotenen Eröffnungsbildern des Artusinnenhofes her präzisiert komponiert.

Das Bauprinzip dieser mehr als zwei Drittel des Textes ausmachenden Artushofgeschichte läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Wandgestaltung des Artusinnenhofes wird zu Beginn der Erzählung an zwei Bildtypen, einer biblisch-allegorischen, repräsentativen Wandtafel und einem in einen Wandfries eingebrachten Figurenbild mit reichsstädtischen Motiven veranschaulicht. Diese gattungsdifferenzierte Disposition bietet die narrative Möglichkeit, das subversive Potential der Kunst unter den Bedingungen eines dominanten Börsengeschäftes in zwei erzählten, auf die oben benannten Bilder bezogenen Bildtypen, dem Umriss und der Karikatur, zu entfalten. Die Handlungsführung hat ihre kompositorische Engführung in dem Augenblick erreicht, als der bisher als Kaufmann tätige junge „Traugott“, inspiriert und bestätigt durch das Figurenbild in der Randleiste des „Artushofs“ sich in einem affektischen Ausbruch endgültig entschließt, Maler zu werden und nach Italien, dem Land der Kunst, zu reisen. Gleichsam als Zeichen für den endgültigen Bruch mit dem „verdammten Comtoir“ (199) identifiziert er seine zur Hochzeit sich schon präparierende Braut, Tochter seines Geschäftspartners, mit dem Lasterkatalog des im Artusinnenhof dargestellten Bildes vom *Jüngsten Gericht*. Fortan wendet er sich nur noch seinem schon als Knabe im Umriss abgezeichneten Idealbild zu.

Es war zweifelsohne eine Herausforderung an die erzählerische und darstellerische Fähigkeit Hoffmanns nach einem derart dichten Anfang und einer groß angelegten und konsequenten Komposition eine eigenständige Fortsetzung mit neuem thematologischem und ästhetischem Schwerpunkt als „Schlußstück“ (206) zu ersinnen.

Die Lösung dieser schwierigen Aufgabe erfordert zweierlei: erstens die Einführung eines zweiten, ebenso bedeutsamen ästhetischen, ikonographisch und mythisch aufgeladenen Ortes wie den „Artushof“, und zweitens die Wiederholung der den ersten Teil der Erzählung prägenden Grundfigur, eines Gelingens durch Verfehlen eines ursprünglich anvisierten Ziels. Hoffmanns artistisches und kompositorisches Können zeigt sich daran, daß er auf der Suche nach einem zweiten bedeutsamen Ort die von der Handlung naheliegende Möglichkeit, Itali-

³⁹ Rudolf Borchardt: *Ewiger Vorrat deutscher Poesie*. München 1926. Nachwort, S. 441–484.

en zu wählen, ausschlägt. Italien stellt in der Geschichte nur eine Episode dar. Hingegen bleibt Danzig der die Einheit der Komposition gewährleistende städtische Spielort. Als Pendant zur urbanen Passage des „Artushofs“ wird der „Karlsberg“ eingeführt (186, 197, 204). An die Stelle eines Innenraums tritt eine Landschaftsästhetik. Der den ersten Erzählteil bestimmende zweifache Blick, einerseits auf ein biblisches Großbild, andererseits auf ein kleines historisches Figurenbild, wird variantenreich und auf eigenständige Weise in zwei Landschaftsblicken, einem Fern- und einem Nahblick, wiederholt. Der Fernblick auf das „wogende Meer“ (187) korrespondiert aufs Genaueste dem ‚wogenden‘ „Gewühl“ (177 und 179) während der Börsenzeit im Artushof. Das Pendant zur ikonographisch-ästhetischen Überhöhung des Börsengeschehens im Bild des *Jüngsten Gerichts* fehlt ebenfalls nicht. Es findet sich in dem als Horoskop projizierten „Zauberspiegel“ (187), den das „graue[n] Nebelgewölk, das wunderbar gestaltet sich“ über die Danziger Bucht „Hela“ gelegt hatte, bildet. Es handelt sich hier um die Anspielung und Anverwandlung einer von Leonardo da Vinci vorgeschlagenen, seit Wackenroder in romantische Konjunktur gebrachte vormimetische Projektionsfläche⁴⁰ als Beginn für kreatives Gestalten. Schließlich ließ sich Hoffmann einen besonderen romantischen Kunsttrick einfallen, um eine Korrespondenz zu finden zu dem auf „schmale[m] Streif“ (177) abgebildeten Figurenbild, das ja der Anlaß wurde zu dem „ominösen“ (181) und verfehlten Avisobrief. Es handelt sich um eine „Mystifikation des Helden“ (206) in der Form eines Namensortsverwechslungsspiels. Ein Danziger „Ratsherr“ (204) soll, so läßt sich die Geschichte auflösen, „ein kleines [...] dicht am Fuß des Karlsberges“ gelegenes „kleines Landhaus [...] Sorrent genannt“ haben. (204) Als „Traugott“ auf der Suche nach seiner „verlorenen Geliebten“ (200) von einem Makler im „Artushof“ durch Zufall erfährt, daß die Ersehnte mit ihrem Vater nach Sorrent gezogen sei (198), nimmt er dies ohne weitere Nachforschungen als „Wink des Schicksals“ (199), um für längere Zeit nach Italien, zunächst nach Rom, schließlich dann auch „nach Neapel, nach Sorrent“ (203) zu reisen. Als die Nachforschungen erfolglos verlaufen, klärt ihn zurückgekehrt der Makler auf. Wäre „Traugott“ nicht so weltfern gewesen, wäre es „gar nicht“ notwendig gewesen „nach Italien zu reisen“. (204) Wäre er „mit beiden lieben Füßen mitten auf dem Karlsberge“ gestanden, hätte er „in den Garten“ von Sorrent „hineinschauen und die Mamsell Felizitas in wunderlichen altdeutschen Weiberkleidern, wie auf seinen Bildern dort, herumwandeln sehn können.“ (204) Die Namensgebung des „kleine[n] Landhauses“ „Sorrent“ ist freilich nicht beliebig. Seit dem späten 18. Jahrhundert bei Wilhelm Heinse, bei dem Maler Philipp Hackert, bei Johann Wolfgang von Goethe und Jean Paul gilt der Golf von Neapel und Sor-

⁴⁰ Ingrid und Günter Oesterle: Der Imaginationsanreiz der Flecken von Leonardo da Vinci bis Peter Rühmkorf. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Signaturen der Gegenwartsliteratur. Festschrift für Walter Hinderer. Würzburg 1999, S. 213–238.

rent mit seinen Gärten als utopische Landschaft.⁴¹ Wenn zum Schluß der „Erziehungsnovelle“ Traugott nach der Desillusionierung seines „Abenteuers“ (205) mit der verloren geglaubten Geliebten nicht mehr den Fern-, sondern den Nahblick wählt, direkt „in Sorrent [...] hinein“ zu schauen, dann bedeutet dies die Preisgabe des Glaubens an einen „Zauberspiegel“, der einem die Zukunft weisen könnte. „Traugott“ nimmt nun sein Schicksal selbst in die Hand; indem er den Pygmalionmythos, Kunst unmittelbar ins Leben zu übersetzen, zerstört. (205/206) Zugleich distanziert er sich von dem klassizistischen Rigorismus „blind für alle übrigen Weltgeschäfte [zu] sein und wie ein Mönch in meine[m] Kunstleben“ zu arbeiten.⁴² Er hält zwar an Wackenroders Diktum weiterhin fest, daß die Kunst „seine höhere Geliebte sein“ müsse, das bedeutet aber nicht, daß er deshalb auf eine irdische Variante seines Innenbildes verzichten muß. Aus dem Hineinschauen „in Sorrent“ (205) ergibt sich ein klärendes Selbstgespräch, aus dem er wie aus einem „Traum“ „erwacht“. (206) Was in der Natur, „natura non saltat“, unzulässig ist⁴³, darf der Traum ausführen.⁴⁴ So wird es in dieser Situation des Deliriums möglich, von dem utopisch erscheinenden Ort des „Gartens“ Sorrent, „ohne zu wissen wie“, im Sprung in die konkrete urbane Nüchternheit des „Artushofes“ zurückzukehren: „Traugott erwachte aus einem Traum. Er befand sich, ohne zu wissen auf welche Weise, wieder im Artushofe an die Granitsäule gelehnt“. (206) Der romantische Held hat durch verletzende Ironien geheilt seine urbane Bestimmung gefunden: „heiter“ kann er sich seiner Künstlerkarriere in Rom und seiner dort wartenden Braut zuwenden.

⁴¹ E. Theodor Voss: Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*. In: Burghard Dedner (Hrsg.): Georg Büchner: *Leonce und Lena*. Frankfurt a.M. 1987, S. 297ff.

⁴² Der Maler Gottlieb Schick formuliert 1804 in Rom programmatisch seine Askese mit Rücksicht auf seine Kunst: „Ich habe Unrecht getan, meine Augen von meinem toten Bilde zu einem lieblichen lebendigen zu erheben. Meine Malerei hätte mein Alles, mein ganzes Glück ausmachen sollen, dazu bin ich in dieser Welt beschieden, zu nichts anderem! Bin ich so glücklich, wieder in meine gehörige Sphäre zu kommen, so will ich blind für alle übrigen Weltgeschäfte sein und wie ein Mönch in meinem Kunstleben.“ Zit. aus: A. Spemann: Dannecker. Berlin/Stuttgart 1909, S. 107 (Anhang).

⁴³ Art. Sprung. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 9. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel. 1995, S. 1542–1550.

⁴⁴ Carl Friedrich Pockels: *Psychologische Bemerkungen über Träume und Nachtwandler*. In: *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Hrsg. von Karl Philipp Moritz. Bd. 6. Berlin 1788 (Nachdruck Nördlingen 1986), S. 236: „Eben so sonderbar und widersinnig sind nun auch die Sprünge unserer Vorstellungen während des Traums ohne daß wir sie immer als solche wahrnehmen, sondern gemeinlich nach einer richtigen Folge gedacht zu haben glauben.“