

Martin Doll und Oliver Kohns (Hg.)

FIGURATIONEN DES POLITISCHEN

BAND 2: DIE ZWEI KÖRPER DER NATION



TEXTE ZUR POLITISCHEN ÄSTHETIK

Herausgegeben von Martin Doll und Oliver Kohns

Band 3

Herausgegeben von Martin Doll
und Oliver Kohns

FIGURATIONEN DES POLITISCHEN

BAND 2: DIE ZWEI KÖRPER DER NATION

WILHELM FINK

Gefördert vom



Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1,
D-33098 Paderborn, Internet: www.fink.de

Lektorat: Martin Doll, Johanna Gelberg, Nicole Karczmarzyk,
Oliver Kohns

Gestaltung und Satz: Sichtvermerk

Printed in Germany, Herstellung: Ferdinand Schöningh
GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5788-2

INHALT

Klaas Tindemans

- 7 **The Eternal Crisis of Representation. Notes on
Theatricality, Theology and the Political Community**

Jan Ceuppens

- 37 **Die Ruine der Nation. Kafka, Kantorowicz
und der doppelte Kaiser**

Michael Niehaus

- 51 **Das Imperium im Herzen. Franz Kafkas
*Beim Bau der chinesischen Mauer***

Paul North

- 75 **Die Phänomenalität des Staates**

Nicola Gess

- 119 **Musikalische Figurationen des Politischen
in Blochs *Geist der Utopie***

William Collins Donahue

- 151 **Die jüdische Nation (er)fassen. Anne Franks Nach-
wirkung bei Philip Roth und Nathan Englander**

Christian Bauer

- 183 **Leiden an Deutschland, an Europa und am Nihilismus
oder Die drei Körper des Friedrich Nietzsche**

Ulrich Meurer

- 219 **Patchworking the Union. Mathew Bradys
politische Imaginationen des Bürgerkriegs**

Martin Roussel

- 249 **Deutsche Herzen – Deutsche Helden.
Karl Mays Nation**

Jan Niklas Howe

- 281 **Defiguration, Refiguration.
Kollektive Körper bei E. T. A. Hoffmann**

- Oliver Kohns
 313 **Reflexionen des Politischen in E. T. A. Hoffmanns
 »Der Magnetiseur«**
- Gérard Raulet
 333 **Novalis' Subversion der monarchischen Repräsentation**
- Carolyn Rocks
 357 **»Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden.«
 Zur Analytik politischer Gegensätze bei Kant und Schiller**
- Eric L. Santner
 389 **Von Königen und anderen Kreaturen**
- Christian Jäger
 431 **Den Führer schlachten! Bebilderungen politischer Körper
 am Beispiel von *Inglourious Basterds* und *V for Vendetta*.**
- Torsten Voß
 449 **Macht, Charisma und Ästhetik oder: Heliogabal
 als Kunstwerk und die allegorisch-instrumentelle
 Wiederentdeckung antiker Herrschaft in der modernen
 Literatur (George, Couperus, Grünbein)**
- Daniel Hoffman-Schwartz
 483 ***Corpus Mysticum* in the Epoch of Literature.
 Burke's 'Marie Antoinette' (After German Romanticism)**
- Kerstin Maria Pahl
 505 **Starke Schwäche. Zur Aktualität von Benjamin Wests
Der Tod des General Wolfe (1770), oder: Gedanken
 über die ästhetische Funktion des nicht-idealen Körpers
 im politischen Diskurs**
- Peter Risthaus
 535 **Souveräne Signaturen. King George III. und Ludwig II.
 von Bayern**
- Susanne Scholz
 555 **Dancing Queen? Inszenierungen des königlichen Körpers
 am Hof von Elizabeth I. von England**
- 583 **Verzeichnis der Autoren**

Oliver Kohns

REFLEXIONEN DES POLITISCHEN IN E. T. A. HOFFMANNS »DER MAGNETISEUR«

I. »FREMDE LAUTE«

E. T. A. Hoffmann hat die politischen Umwälzungen der Jahre zwischen 1813 und 1815 in eigener Anschauung miterlebt. Am 25. April 1813 zieht Hoffmann von Bamberg nach Dresden – am gleichen Tag, an dem die preußisch-russische Armee in die Stadt einzieht,¹ und wenige Monate vor Napoleons Sieg in der Schlacht um Dresden im August 1813. Zahlreiche – zumeist dokumentarische – Texte Hoffmanns behandeln diese Ereignisse: Zu nennen wäre das Tagebuch *Drei verhängnisvolle Monate*, die Skizze *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* sowie die dialogzentrierte Erzählung *Der Dichter und der Komponist*, welche von den kriegerischen Ereignissen eingerahmt wird. Der im Dezember 1813 anonym in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* publizierte und später in die Sammlung *Die Serapionsbrüder* aufgenommene Text beginnt mit dem Hinweis auf den historisch-politischen Kontext: »Der Feind war vor den Toren, das Geschütz donnerte rings umher.«² Während jedoch die »Bürger« mit »von Angst gebleichten Gesichtern in ihre Wohnungen« rennen und angesichts der feindlichen Armee – es handelt sich, wie man erschließen kann, um die preußisch-russische Koalition³ – um ihr Leben fürchten, sitzt Hoffmanns Protagonist

1 Vgl. Rüdiger Safranski, *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten*, München/Wien 1984, S. 278.

2 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Der Dichter und der Komponist«, in: ders., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. IV, Frankfurt a. M. 2001, S. 94–118, hier: S. 94.

3 Vgl. Safranski, *E. T. A. Hoffmann* (wie Anm. 1), S. 284.

Ludwig »in seinem Hinterstübchen, ganz vertieft und versunken in die herrliche, bunte, phantastische Welt, die ihm vor dem Flügen aufgegangen; er hatte soeben eine Symphonie vollendet«. ⁴ Damit sind – in einer für Hoffmann absolut charakteristischen Geste – zwei Welten differenziert: Das alltägliche Leben der »Bürger« sorgt sich um das physische Überleben, der Geist des Künstlers dagegen schwebt in einer gänzlich anderen, »phantastischen Welt«, aus der allein große Kunstwerke zur Welt gebracht können. Ludwig begegnet seinem »akademischen Freund Ferdinand«, ⁵ der in der Uniform des feindlichen Heeres in die Stadt gekommen ist, und entwickelt mit ihm einen Dialog über das Wesen der Oper, welcher den Hauptteil des Textes ausmacht. Erst gegen Ende des Dialogs wird das Gespräch der beiden Freunde jäh unterbrochen, weil »auf der Straße dicht vor den Fenstern der Generalmarsch geschlagen wurde«. ⁶ Damit wird Ferdinand nicht nur an seine Pflicht erinnert, sich zum Sammelplatz seiner Truppe zu begeben; zugleich wird beiden Freunden vorgeführt, dass die Gegenwart eher von militärischen Trommeln als von der hohen Kunst der Oper geprägt ist. Ludwig, der Komponist in Hoffmanns Dialog, interpretiert diese Unterbrechung als Zeichen für den Niedergang der Kunst in zwar welthistorisch bewegten, aber dennoch prosaischen Zeiten:

»Ach Ferdinand, teurer, innig geliebter Freund! rief er aus: was soll aus der Kunst werden in dieser rauhen, stürmischen Zeit? Wird sie nicht, wie eine zarte Pflanze, die vergebens ihr welches Haupt nach den finstern Wolken wendet, hinter denen die Sonne verschwand, dahinsterben?« ⁷

Ferdinand, der Dichter in Hoffmanns Dialog, widerspricht entschieden – und führt aus, die »verhängnisvolle Zeit« mache die »Stimme der ewig waltenden Macht« erneut vernehmbar und erwecke so die Poesie wieder zum Leben: »Die Morgenröte bricht an und schon schwingen sich begeisterte Sänger in die duftigen Lüfte und verkünden das Göttliche, es im Gesange hochpreisend.« ⁸

4 Hoffmann, »Der Dichter und der Komponist« (wie Anm. 2), S. 94 f.

5 Ebd., S. 96.

6 Ebd., S. 117.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 118.

Hoffmanns Text proklamiert nacheinander – und zugleich –, dass weltliche und politische Ereignisse sich wie dunkle Wolken vor die Idee ›reiner‹ Kunst schieben (im Sinne einer radikalisierten Autonomieästhetik), *und* die gegenteilige Position, dass die Literatur eine neue Blüte erreichen kann, indem sie die waltenden Mächte (es scheint nicht weiter relevant, welche) besingen und preisen kann. Der »Dichter« und der »Komponist« gehen so letztlich im Dissens auseinander, der Text gibt keinen Hinweis darauf, dass einer der beiden Protagonisten recht behalten würde. Hoffmann – der sowohl Schriftsteller als auch Komponist war – spielt hier nicht nur zwei Facetten seiner *persona* gegeneinander aus, sondern auch zwei konfligierende Positionen zur Zeitgenossenschaft der Kunst. Der Dialog zwischen Ludwig und Ferdinand hinterlässt so eine doppelte Ambivalenz und Unschlüssigkeit. Dies geschieht erstens durch eine ironische Relation zwischen diskursiver und narrativer Ebene: Das historische Geschehen unterbricht zwar tatsächlich – verkörpert durch den militärischen Generalmarsch – den Kunstdialog der beiden Freunde, aber diese Unterbrechung ist als schockartiger Moment charakteristisch für Hoffmanns Erzählungen, sie kann daher durchaus als integraler Teil seiner Narrationen interpretiert werden.⁹ Hoffmanns Text stellt Ludwigs Ablehnung der Repräsentation von zeitgenössischer Politik im Kunstwerk und ebenso Ferdinands emphatische Bejahung derselben dar –, und unternimmt selbst etwas gänzlich anderes: Der Krieg wird im literarischen Text als Rahmen für den poetologischen Diskurs eingesetzt, der diesen ebenso zufällig ermöglicht wie auch beendet. Ambivalenz wird zweitens durch die vorausgesetzte Perspektive erzeugt: Relevanz erhält das historische Geschehen von vornherein lediglich in Bezug auf die Frage, inwiefern dieses für die Gewinnung literarischer Energie nützlich sei oder nicht. Die Schlacht um Dresden erscheint in »Der Dichter und der Komponist« letztlich als eine vorzügliche Gelegenheit, eine ästhetische Paradoxie im Stil der dialogischen Texte Diderots und der Frühromantik zu entwerfen. Derjenige Leser, der sich dagegen für Hoffmanns Sichtweise und Bewertung des historischen Geschehens interessiert, bleibt hier ohne wirklichen Erkenntnisgewinn zurück: Hoffmanns

9 Vgl. Oliver Kohns, *Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E. T. A. Hoffmann und Thomas Carlyle*, Bielefeld 2007, S. 232 f.

persönliche Anwesenheit auf den historischen Schauplätzen garantiert keine hochgradige Aufmerksamkeit auf die politischen Umwälzungen der Epoche. Die gleiche grundlegende Ambivalenz begegnet auch in einer Notiz Hoffmanns aus den »Höchst zerstreuten Gedanken« (ED 1814):

»Welcher Künstler hat sich um die politischen Ereignisse des Tages bekümmert – er lebte nur in seiner Kunst, und nur in ihr schritt er durch das Leben; aber eine verhängnisvolle schwere Zeit hat den Menschen mit eiserner Faust ergriffen und der Schmerz preßt ihm Laute aus, die ihm sonst fremd waren.«¹⁰

Auch dieser Satz lässt sich als sentimentale Klage über den Verlust nicht allein von Autonomie, sondern sogar einer Außer- und Eigenweltlichkeit der Kunst interpretieren: Im Kontext dieses Arguments zitiert Thomas Mann den Satz als Motto in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918).¹¹ Aber auch diese Perspektive lässt sich umkehren: Die »verhängnisvolle schwere Zeit« kann nicht nur die aktuelle Situation des Jahres 1814, sondern die seit Rousseau bekanntlich von aller naiven Unbekümmertheit befreite Moderne insgesamt meinen – und so oder so die Situation definieren, in der Hoffmanns Texte unwiderruflich verortet sind. Die »fremden« Laute wären dann diejenigen, in denen Hoffmanns Texte selbst – wohl oder übel – sprechen müssen.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen erscheint die in der Forschungsliteratur gelegentlich ausgefochtene Diskussion, ob Hoffmann als »unpolitischer« oder im Gegenteil als durchaus »politischer« Schriftsteller zu verstehen sei, als relativ fruchtlos. Hier wäre zuallererst der Begriff des Politischen neu zu justieren: Hoffmann mag sich für die offizielle historiographische Perspektive (nicht nur) seiner Zeit auf Politik (als Ergebnis wichtiger Schlachten, gelenkt von großen Führern) wenig interessiert haben, umso mehr möglicherweise aber für die »auf politische Problemlagen

10 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Höchst zerstreute Gedanken«, in: ders., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1993, S. 51–72, hier: S. 69.

11 Vgl. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* [1918], 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2009, S. 237.

verweisenden Phantasmen«¹² seiner Zeit, wie Odila Triebel formuliert. In den Blick geraten damit Konstellationen, die auf den ersten Blick vielleicht »unpolitisch« erscheinen mögen, weil sie jenseits der »großen Politik« der Diplomatiegeschichte stattfindet, die auf den zweiten Blick aber zentrale Elemente der Reformulierung moderner Politik um 1800 betreffen: Die Genese des individuellen Subjekts und seine Integration in die bürgerliche Gesellschaft sowie die Elemente, die in diesem Prozess vermittelnd wie störend eingreifen – die Familie als primäre Sozialisationsinstanz sowie allerlei Vermittlerfiguren, die jenseits ihrer sozialen Rolle als Arzt oder Archivarius immer auch im Verdacht stehen, primär im Interesse egoistischer Machtinteressen zu handeln. An die Stelle der »großen Politik« tritt, mit anderen Worten, die Aufmerksamkeit auf etwas, das mit Foucault als »Systeme der Mikromacht«¹³ bezeichnet werden kann: Das Durchsickern des sozialen Raums durch Ausübung der Macht und »Machttaktik«¹⁴ im Laufe des 18. Jahrhunderts. Foucault zufolge muss sich die politische Analytik von ihrer Fokussierung auf die Zentralgewalt des Leviathan lösen, um die »liputanerhaft kleinen Machtgefüge«¹⁵ in den Blick zu bekommen, die die Macht eines Souveräns erst möglich machen. Analog dazu lässt sich sagen, dass Politik in der Literatur nicht einfach nur in der Behandlung politischer Themen gefunden werden kann, sondern konkret in der Reflexion von Machtstrukturen bzw. von sozialer Alterität.¹⁶ An Reflexionen dieser Art mangelt es in den Erzählungen Hoffmanns wiederum nicht: Die Frage der »Mikromacht« stellt sich bei Hoffmann jederzeit in seinen zahlreichen Erzählungen über Wahnsinn (etwa »Der Sandmann« oder »Der Einsiedler Serapion«) ebenso wie denjenigen, in denen Erziehungs- und Lehrsituationen im Zentrum stehen (etwa »Das fremde Kind«).

12 Odila Triebel, *Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E. T. A. Hoffmann*, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 7. Triebel bezieht sich hier primär auf »die generelle Frage nach der Art und Legitimation des gesellschaftlichen Zusammenhalts und die spezielle ihrer revolutionären Zuspitzung und nachrevolutionären Neuformulierung« (ebd.).

13 Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a. M. 1976, S. 285.

14 Ebd., S. 280.

15 Paul Veyne, *Foucault. Der Philosoph als Samurai*, aus dem Französischen von Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart 2009, S. 116.

16 Vgl. Orhan Pamuk, *Der naive und der sentimentale Romancier*, aus dem Englischen von Gerhard Meier, München 2012, S. 124.

II. BLACK BOXES

In dieser Perspektive erscheint es als denkbar, Hoffmanns Erzählung »Der Magnetiseur« (geschrieben im Sommer 1813, publiziert in den *Fantasiestücken* 1814) als ein Produkt von Hoffmanns Reflexion über die politische Situation seiner Gegenwart zu interpretieren. Die Erzählstruktur des Textes ist selbst für Hoffmanns Verhältnisse außergewöhnlich kompliziert, so dass in Sekundärtexten der »künstlerische Wert des Textes«¹⁷ in Frage gestellt wurde. Dieses Unbehagen mag erklären, warum »Der Magnetiseur« zu den »weniger bekannten Erzählungen aus Hoffmanns *Fantasiestücken*«¹⁸ gezählt wird. Es begründet sich wohl dadurch, dass die komplexe Erzählstruktur des Textes nicht nur eine schlichte Paraphrase, sondern auch eine rein thematische Lektüre der Erzählung schwierig macht: Man kann die Handlung nicht einfach in einen argumentativen Diskurs übersetzen.

Der erste Teil der Erzählung, »Träume sind Schäume«, ist mit Abstand der längste und beinhaltet eine abendliche Gesprächsrunde in einer Familiengesellschaft um den »alten Baron«, seine Kinder Ottmar und Maria und den Maler Franz Bickert, zusätzlich erscheint später ein Freund Ottmars, der »Magnetiseur« Alban. Oberflächlich eine Diskussion über die Wirklichkeit und Macht der Träume, sind in die Gespräche drei Binnenerzählungen eingelegt, die sich bei näherer Betrachtung als Spiegelungen der Figurenkonstellationen und Vorgänge in der Familie selbst herausstellen.¹⁹ Dies zeigt sich insbesondere in der von Ottmar erzählten Geschichte über das Liebespaar Theobald und Auguste. Diese ist das »Mädchen seiner Seele«, doch als Theobald »in den Krieg«²⁰ muss, verliebt sich Auguste in einen »italiänischen

17 Margarete Kohlenbach, »Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E. T. A. Hoffmann«, in: Nicholas Saul (Hg.), *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, München 1991, S. 209–233, hier: S. 209.

18 Hania Siebenpfeiffer, »Der Magnetiseur«, in: Detlef Kremer (Hg.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2., erw. Aufl., Berlin / New York 2010, S. 108–113, hier: S. 109.

19 Vgl. Michael Neumann, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt a. M. 1991, S. 465.

20 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Der Magnetiseur«, in: ders.,

Offizier«, der »mit allem ausgestattet [ist], was der Weiber Herz befängt«.²¹ Als dieser nun auch wieder »in den Krieg« zieht, gerät Auguste in eine »wirkliche Verstandesverwirrung«²² und erkennt den heimkehrenden Theobald nicht wieder. Dieser ist jedoch nicht umsonst (wie auch Ottmar) mit Alban befreundet, und hat ebenso wie dieser die Lehren und Techniken des Animalischen Magnetismus studiert. Auf den Rat Albans hin beginnt Theobald eine magnetische Kur mit Auguste, um diese nicht nur von ihrer Sehnsucht nach dem italienischen Offizier zu heilen, sondern ihren Gefühlshaushalt so zu manipulieren, dass sie *ihn* stattdessen liebt. Theobald unternimmt das durch die Beeinflussung ihrer Träume. Mit »leiser Stimme« spricht er zu der träumenden Auguste und versetzt sich – und sie – dabei in »die frühe Kinderzeit«²³ zurück, woraufhin die Patientin ihrerseits im Traum zu sprechen und »ganz in Theobalds Ideen«²⁴ einzugehen beginnt. Die Geschehnisse des Traums werden – charakteristisch für Hoffmanns Erzählungen²⁵ – in neutralem Präsens (»So saßen die drei Kinder einmal an einem Winterabend zusammen«²⁶) erzählt, so dass der Leser im Unklaren bleibt, ob es sich um wieder zugänglich gewordene *Erinnerungen* an Kindheitserlebnisse handelt oder aber um fiktionale Vorstellungen, die Theobald durch die Technik des Magnetismus künstlich in Augustes Phantasie als Erinnerung untergeschoben hat. Diese jedenfalls zeigt nach vollendeter magnetischer Therapie die »höchste[] Aufwallung der innigsten Liebe«²⁷ zu Theobald und vergleicht nun – ironischerweise – ausgerechnet die vorige Verliebtheit in den italienischen mit dem Befangensein in »einer fremden Gewalt«.²⁸

Die Bedeutung dieser Binnengeschichte zeigt sich in der unmittelbaren Reaktion darauf in der Gesprächsrunde: Bevor Ottmar die Geschichte beenden kann, fällt seine Schwester Maria »ohnmächtig vom Stuhle«.²⁹ Damit vollzieht sich der »Augenblick der

Sämtliche Werke in sieben Bänden, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. II/1, Frankfurt a. M. 1993, S. 178–225, hier: S. 196.

21 Ebd., S. 197.

22 Ebd., S. 197.

23 Ebd., S. 198.

24 Ebd., S. 199.

25 Vgl. Kohns, *Die Verrücktheit des Sinns* (wie Anm. 9), S. 235.

26 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 199.

27 Ebd., S. 200.

28 Ebd.

29 Ebd.

dramatischen Krise in Hoffmanns Novelle«:³⁰ Es ergibt sich ein »Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis«,³¹ insofern Maria (und wenige Seiten später auch der Lesende) erkennt, dass die Binnengeschichte über Theobald und Auguste spiegelbildlich ihre eigene Geschichte erzählt: Auch sie ist in magnetischer Behandlung, durch Ottmars Freund Alban, auch sie ist verlobt, mit Hypolit, der wie Theobald in den Krieg ziehen musste. Die weitere Handlung nach diesem Moment der Wiedererkennung ist schnell erzählt, Hoffmanns Geschichte wechselt die Perspektiven und Genres nun in rapider Geschwindigkeit. Die weiteren Ereignisse erfährt der Leser aus einem Bündel an Papieren, die ein Ich-Erzähler nach dem Begräbnis des Malers Bickert aus dessen Nachlass zusammengesammelt hat. An das Kapitel »Träume sind Schäume« (mit der Gesprächsrunde) schließt »Mariens Brief an Adelgunde« an: Maria berichtet hier an Adelgunde, die Schwester Hypolits, dass sie die Heilung von einem Übel »von unbegreifliche[r] Art«³² allein und ausgerechnet dem »hohe[n] herrliche[n] Mann«³³ Alban zu verdanken habe, den sie als den »romantischen König« aus ihren Träumen wiedererkannt habe. Der Leser weiß bereits, dass dieses Wiedererkennen aus der Manipulation des Magnetiseurs folgt, und dass Maria nun völlig in der Herrschaft Albans steht. Der dritte Abschnitt entwickelt eine darwinistisch *avant la lettre* anmutende Metaphysik der Macht des Magnetiseurs. Der Rest der Handlung wird aus den abschließenden Abschnitten erkennbar: Mutmaßlich infolge der Bezauberung durch Alban stirbt Maria im Moment der geplanten Trauung mit Hypolit; Alban flieht, Hypolit stirbt im Duell mit Ottmar und dieser »durch den Heldentod in der Schlacht«, ³⁴ der Baron stirbt schließlich in den Armen des Malers Bickert, der als letzter stirbt und dessen Aufzeichnungen dem Leser das Schicksal der anderen Figuren verraten.

30 Gerhard Neumann, »Kindheit und Erinnerung. Anfangsphantasien in drei romantischen Novellen: Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*, Friedrich de la Motte Fouqué: *Undine*, E. T. A. Hoffmann: *Der Magnetiseur*«, in: Günter Oesterle (Hg.), *Jugend – ein romantisches Konzept?*, Würzburg 1997, S. 81–103, hier: S. 94.

31 Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 35.

32 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 206.

33 Ebd., S. 209.

34 Ebd., S. 224.

Aufgrund der Schwierigkeiten, auch nur diesen *plot* zu rekonstruieren, verdient die Struktur der Narration eine erhöhte Aufmerksamkeit. Die Erzählung ist in sechs Abschnitte gegliedert: Erstens die narrative Szene »Träume sind Schäume«, die eine Gesprächsrunde in einem Familienkreis beschreibt, zweitens »Mariens Brief an Adelgunde« und drittens das »Fragment von Alban's Brief an Theobald«, anschließend die von einem neu hinzutretenden Ich-Erzähler berichtete Szene »Das einsame Schloß«, fünftens die Notizen »Aus Bickerts Tagebuch« und abschließend ein »Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes«. Die Abschnitte besitzen eine extrem unterschiedliche, stets abnehmende Länge: Der erste Abschnitt umfasst mehr als die Hälfte der Erzählung, der letzte gerade eine halbe Seite. Die narrative Zuordnung der Abschnitte zueinander ist – obwohl sie temporal aufeinander folgen – komplex: Die Abschnitte kommentieren und reflektieren sich, so dass der jeweils spätere eine reflexive Einordnung der früheren Abschnitte vornimmt. Vom Ende her gelesen, können – etwas vereinfachend – vier verschiedene Ebenen fiktionaler Rahmung unterschieden werden, die wie Matroschka-Puppe ineinander geschachtelt sind:

1. Das »Billet des Herausgebers« als äußerste Schicht des Textes.
2. »Das einsame Schloß«: Ein Ich-Erzähler (der Justizrat Nikomedes) sammelt Bickerts nachgelassene Papiere.
3. Die »Papiere«: »Träume sind Schäume«, »Mariens Brief«, »Fragment von Alban's Brief« sowie »Aus Bickerts Tagebuch«.
4. Die Binnenerzählungen in »Träume sind Schäume«, die noch einmal in diesen Textabschnitt »geschachtelt« sind.

Die äußerste Schicht in dieser verschachtelten Konstruktion bildet so das »Billet des Herausgebers«, das als Brief an den Justizrat formuliert ist. Der Autor des Briefs tritt als der Herausgeber der *Fantasiestücke in Callots Manier* auf – also des Buchs, in dem »Der Magnetiseur« erschienen ist –, und kündigt die Publikation eben dieses Briefes dort an; nicht ohne an der Existenz des Adressaten des Briefs, des Justizrats, zu zweifeln.³⁵ Das »Billet« produziert so eine Verdopplung der Herausgeberfiktion, insofern bereits der Justizrat Nikomedes eine Herausgeberfiktion darstellt (er sammelt die Notizen des Malers Bickert): Das Prinzip der Herausgeberfiktion, das aus dem Briefroman des 18. Jahrhunderts in die romantische

35 Vgl. ebd., S. 225.

Literatur einzieht, wird so auf eine Spitze der Komplexität und ironischen Brechung getrieben. Das abschließende »Billet des Herausgebers« trägt wenig zum Verständnis des Textes bei, eher im Gegenteil: Es enthüllt das Prinzip der Erzählung als eine komplexe Verschachtelung von Schriftstücken und Notizen aller Art, die sich gegenseitig reflektieren und spiegeln – und so die frühromantische Forderung der Literatur als Reflexionsmedium der Literatur³⁶ für das Genre der Schauergeschichte nützlich machen.³⁷

Man könnte diese literarische Technik der verschachtelten Reflexion für eine störende Verwirrung halten, wenn die Frage des Durchdringens, des Eindringens und der erobernden Aneignung durch die Macht des Verstands nicht das zentrale Thema der Erzählung wäre. Dass der Mesmerismus (bzw., in der Sprache der Zeit, der ›animalische Magnetismus‹) in Hoffmanns literarischen Texten »als Motiv und Strukturelement«³⁸ eine zentrale Rolle spielt, hat die Forschung der letzten Jahre herausgearbeitet. Weniger deutlich betont wurde, dass die Frage des Magnetismus – als Machtstruktur – in Hoffmanns Texten immer auch eine politische Implikation eröffnet.³⁹ In »Der Magnetiseur« ist der titelgebende Magnetiseur mit einer »fast absolute[n] Macht«⁴⁰ ausgestattet, die ihn nicht nur als symbolische Verkörperung politischer Allmachtphantasten erscheinen lässt, sondern vor allem als die narrative Inszenierung vom Eindringen der Machtfrage in den Nahraum des Familiären. Die außerordentliche Macht des Magnetiseurs – wenn sie denn existiert – besteht in Hoffmanns Text zuallererst in

36 Diese Forderung wird vor allem in Schlegels 116. Athenäumsfragment erhoben: vgl. Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. von Woldemar Rasch, München [o. J.], S. 37; Oliver Kohns, »Romantische Ironie und die Möglichkeit von Metaliteratur«, in: Janine Hauthal u. a. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, Berlin / New York 2007, S. 194–205.

37 Vgl. Barbara Bayer-Schur, »Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur narrativen Funktion der Naturwissenschaften in E. T. A. Hoffmanns *Der Magnetiseur*«, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 15 (2007), S. 50–76, hier: S. 55.

38 Jürgen Barkhoff, »Magnetismus/Mesmerismus«, in: Detlef Kremer (Hg.), *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*, 2., erw. Aufl., Berlin / New York 2010, S. 511–513, hier: S. 511.

39 Vgl. allerdings Triebel, *Staatsgespenster* (wie Anm. 12), S. 72 ff.

40 Ebd., S. 72.

seiner Fähigkeit zu einem reflexiven Akt, der einen fremden Geist *durchschaut* und in dieser Durchdringung assimiliert, überwältigt und manipulierbar macht. So verkündet der unheimliche dänische Major in der Binnenerzählung des Barons das Prinzip seiner Macht:

»Ich bin dein Gott, der dein Innerstes durchschaut, und alles was du darin jemals verborgen hast oder verbergen willst, liegt klar vor mir in besonderem Glanze erleuchtet.«⁴¹

Der Vergleich mit Gott verdeutlicht die teuflische, dämonische Natur des Majors (der auf unerklärliche Art und Weise mit dem Magnetiseur Alban identisch erscheint): Der Manipulator tritt in Konkurrenz mit Gott, indem er die göttliche Kompetenz der Allwissenheit für sich reklamiert. Dieses Wissen wird hier – charakteristisch für die gesamte Erzählung – beschrieben als Aufschluss in ein »Inneres«, das andernfalls »verborgen« sei. Die magnetische Beherrschung eines Individuums durch ein anderes wird entsprechend im ganzen Text als Öffnung eines Inneren durch ein fremdes Außen beschrieben: Die Rede ist von »feindlichstem *Einfluß*«,⁴² »in die *geheimste Werkstatt deiner Gedanken eindringen*«,⁴³ »Eindrücken«,⁴⁴ »seltsamen Einbildungen«,⁴⁵ »*Eindringen*«,⁴⁶ »*Einwirkung*«,⁴⁷ von einem »*gänzliche in uns ziehen und beherrschen des außer Uns liegenden geistigen Prinzips*«. ⁴⁸ Die gesamte Semantik des deutschen »Ein-« wird aufgeboten, um die Macht des Magnetismus mit immer neue Beschreibungen als gewalttätigen Einbruch eines machtvollen Außen in ein verborgenes Innen zu beschreiben – welches eben in dieser Bewegung als zwar penetrierbarer, aber zugleich verschlossener Raum etabliert wird. Die beiden Elemente der magnetischen Machtrelation werden klar mit *gender*-Kategorien korreliert: Das aktive, *eindringende* Element ist maskulin, das passive, beherrschte und durchdrungene Element ist feminin markiert. Mit dem »spitze[n] glühende[n]

41 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 184.

42 Ebd., S. 180.

43 Ebd., S. 184.

44 Ebd., S. 187.

45 Ebd., S. 206.

46 Ebd., S. 213.

47 Ebd., S. 216.

48 Ebd., S. 213.

Instrument«⁴⁹ als zentraler, phallischer Metapher⁵⁰ für diese Potenz des gewaltsamen Eindringens wird dies in der Bildlichkeit der Erzählung ebenso wie im theoretisierenden Diskurs Albans⁵¹ klar ausgesprochen. Indem die Beschreibung des magnetischen Akts das gesamte Wort- und Metaphernfeld des Penetrierens ausschöpft, wird der Magnetismus strukturell sexualisiert und gleichzeitig als patriarchalischer Imaginationsraum dargestellt.⁵²

In seinem Brief an Theobald entwickelt Alban schließlich die Metaphorik des Eindringens zu einer Metaphysik der Macht weiter. So schreibt Alban:

»Alle Existenz ist Kampf und geht aus dem Kampfe hervor. In einem fortsteigenden Klimax wird dem Mächtigen der Sieg zu Teil, und mit dem unterjochten Vasallen vermehrt er seine Kraft. [...] Sich unter seinem Zauber schmiegend, muß das unterjochte fremde Geistige nur in Uns existieren, und mit seiner Kraft nur Uns nähren und stärken! – Der Fokus, in dem Sich Alles Geistige sammelt, ist Gott! – Jemehr [sic] Strahlen sich zur Feuerpyramide sammeln – desto näher ist der Fokus!«⁵³

Die Metapher des Eindringens ist hier um die Vorstellung einer Vereinnahmung und Assimilierung des Unterlegenen durch das Überlegene ergänzt; »Macht« versteht sich hier als sukzessive (»fortsteigende«) Erhöhung durch immer neue Überwältigung immer weiterer »Vasallen«. Auch hier wird der Vergleich mit Gott

49 Ebd., S. 184.

50 Vgl. Triebel, *Staatsgespenster* (wie Anm. 12), S. 81.

51 Vgl. Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 217: »Die Natur organisierte das Weib in allen seinen Tendenzen passiv. – Es ist das willige Hingeben, das begierige Auffassen des fremden außerhalb liegenden, das Anerkennen und Verehren des höheren Prinzips [...]«.

52 Vgl. Jürgen Barkhoff, »Geschlechteranthropologie und Mesmerismus. Literarische Magnetiseurinnen bei und um E. T. A. Hoffmann«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Hoffmanneske Geschichte. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Würzburg 2005, S. 15–42, hier: S. 28 f.; Siebenpfeiffer, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 18), S. 113. Vgl. zur gender-Logik der Texte Hoffmanns auch Claudia Liebrand, »Als Frau lesen?«, in: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i. Br. 1999, S. 385–400.

53 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 213 f.

aufgerufen: Die Verbildlichung Gottes durch die optische Metapher des Fokus mag zwar der klassischen Theologie unbekannt sein, übersetzt aber präzise die hergebrachte Idee der Allwissenheit und Allsichtbarkeit in die Ära der modernen Naturwissenschaften. Die Metapher der Feuerpyramide visualisiert die Verknüpfung von göttlicher Macht und Fokussierung in einem Brennpunkt – Hoffmann kann diese Metapher von den Symbolen der Freimaurer übernommen haben: Das strahlende Auge auf der Spitze einer Pyramide ist außerdem seit 1782 Teil des Siegels der Vereinigten Staaten von Amerika und heute noch auf jeder 1-Dollar-Note zu sehen.

Damit wiederholt sich in der – im Text entwickelten – Theorie des Magnetismus die Beschreibung einer verschachtelt reflexiven Struktur, einer Pyramide des Intelligiblen und Durchdringens, Eindringens und Vereinnahmens. Diese Struktur begegnet im Text allerdings nicht nur zweimal, sondern vielfach multipliziert. Die Erzählung »Der Magnetiseur« ist, streng gesehen, überhaupt keine Erzählung über den animalischen Magnetismus, sondern primär eine solche über Kästen, Kisten, Schachteln, verschlossene Räume, Türen, kurzum: immer neue Varianten von *black boxes*. Dazu gehört die Zentralmetapher des Traums, die sich durch den ganzen Text zieht, ebenso wie der Mythos der »Lehrlinge zu Sais«,⁵⁴ auf den wiederholt angespielt wird (der Schleier über den Geheimnissen der Natur); dazu gehört die Fähigkeit des Magnetiseurs, nicht nur in den Verstand (weiblicher) Patientinnen einzudringen, sondern sogar durch anscheinend verschlossene Türen einen Raum zu betreten;⁵⁵ dazu gehört das »verödete Schloß«⁵⁶ am Ende der Erzählung sowie – eine der zentralen Metaphern für eine *black box*⁵⁷ – der Sarg des Malers Bickerts, dessen Deckel sich vor den Augen des Ich-Erzählers verschließt.⁵⁸

»[W]as aber besonders den Alban betrifft, so liegt es dunkel in meiner Seele, wie ich mir all' die besonderen Gefühle, die

54 Vgl. ebd., S. 180.

55 Vgl. ebd., S. 202.

56 Ebd., S. 220.

57 Vgl. Peter Sloterdijk, »Erleuchtung im schwarzen Kasten – Zur Geschichte der Undurchsichtigkeit«, in: ders., *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, Berlin 2014, S. 105–136.

58 Vgl. Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 219.

mich in seiner Nähe befangen, zusammenreimen und erklären soll; zuweilen glaube ich über ihn ganz im Klaren zu sein«,⁵⁹

spricht Hoffmanns Baron an einer Stelle: Alle schwarzen Kästen und Kisten in der Erzählung verweisen letztlich auf die schwärzeste Kiste von allen, die Psyche. Wenn Hoffmanns Berliner Zeitgenosse und Gegenspieler Hegel die Intelligenz – bekanntlich – als »nächtlichen oder bewußtlosen Schacht« und als »eine wertvolle Ader in der Tiefe des Bergwerks«⁶⁰ bestimmt, dann ist das Innere der Psyche bei Hoffmann ein verschlossener schwarzer Kasten.

Damit entwickelt der Text – subtil, aber lesbar – einen ironischen Kommentar zur Theorie des animalischen Magnetismus, wie Alban und der Major sie innerhalb des Textes beschreiben. Während Alban seine Macht daraus ableitet, dass ihm das tiefsten Innere jeder menschlichen Seele vollkommen transparent und zugänglich wird, führt sich der Text selbst als eine Verschachtelung vor, das ein »tiefstes Inneres« immer nur simuliert und letztlich als ungreifbar inszeniert. An die Stelle einer vollkommen transparenten Seele tritt *im Text* immer noch ein weiterer Text – ein Brief, ein Tagebuch, ein Billet –: grammatologisch gewendet: Die ›Seele‹ erscheint bei näherer Betrachtung immer nur als Schrift (ein weiteres Symbol für eine *black box*). Dass auch der Magnetiseur nicht der allmächtige Herrscher über alles Geschehen ist, zeigt sich in Hoffmanns Text spätestens an der Möglichkeit, dass auch er »nur das Werkzeug einer höheren Macht war«:⁶¹ Das Auftreten des »schicksalhaften« Datums des neunten September stellt auch das Handeln des Magnetiseurs in einen Zusammenhang, der nicht von ihm begriffen und beherrscht zu sein scheint. Der Magnetiseur ist in Hoffmanns Text der Leser *par excellence*:⁶² Er hat »einen Schatz geheimer Kenntnisse« angeeignet, indem er »das Buch« gelesen hat, das über alle »physikalischen Lehrbücher«⁶³ hinaus weist. Er besitzt also geheime Fähigkeiten zur Dekodierung des Inneren, die der durch seine eifrige Dekodierung geheimer Bücher

59 Ebd., S. 203.

60 Jacques Derrida, »Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie«, in ders., *Randgänge der Philosophie*, aus dem Französischen von Gerhard Ahrens u. a., 2. Aufl., Wien 1999, S. 93–132, hier: S. 101.

61 Neumann, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins* (wie Anm. 18), S. 470.

62 Vgl. Triebel, *Staatsgespenster* (wie Anm. 12), S. 82.

63 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 218.

erworben hat, aber gleichzeitig verwandelt sich dieses Innere auch in schriftliche Zeichen, die ein »tiefstes Inneres« nur versprechen können, ohne es jemals zu zeigen.

III. POLITISCHE IMAGINATIONEN

Bleibt zu fragen, wie diese ironische Struktur die Erzählung als Kommentar zu den politischen Ereignissen der Zeit lesbar macht. Die in der Sekundärliteratur gelegentlich hervorgehobene Analogie zwischen Alban und Napoleon⁶⁴ greift jedenfalls zu kurz und erzählt nicht die ganze Geschichte. Jenseits der Alternative zwischen *ancien régime* und Republik repräsentiert der Magnetiseur eine absolute Macht, die nicht mehr durch die donnernden Androhung von Gewalt, sondern durch den manipulierenden Zugriff auf die Psyche der Menschen durch eine alledurchdringende *ratio* funktioniert. Man kann vor diesem Hintergrund eine Parallele zu den Bemühungen um eine Politik der *Regulation* im 18. Jahrhundert sehen: der Versuch einer rationalen Organisation der Politik im Namen von Ökonomie und Polizei, den Foucault bekanntlich als *Disziplinarmacht* titulierte hat.⁶⁵ Bereits Odila Triebel hat in ihrem Kommentar zu »Der Magnetiseur« die These formuliert, dass der Magnetiseur in diesem Sinn einen neuen »Politikbegriff« repräsentiert, »in welchem die Macht des Herrschens als Verfügen über das Leben seiner Bürger verstanden wird.«⁶⁶ Der Magnetiseur repräsentiert jedoch nicht einfach nur eine neue Struktur des Politischen, sowenig wie die Erzählung einfach eine allegorische Darstellung der Niedergang feudaler Machtstrukturen und des

64 Vgl. etwa Safranski, *E. T. A. Hoffmann* (wie Anm. 1), S. 308 f.; Bayer-Schur, »Ansichten von der Nachtseite der Romantik« (wie Anm. 36), S. 72: »Wie Napoleon sich immer mehr europäische Länder zu Untertanen macht, unterwirft sich Alban in zunächst besitzergreifender, schließlich destruktiver Art und Weise das Territorium der Seele.«

65 Vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen* (wie Anm. 13), S. 236.

66 Vgl. Triebel, *Staatsgespenster* (wie Anm. 12), S. 78 f. Im weiteren Verlauf ihrer Argumentation scheint es für Triebel allerdings unklar, wie diese Repräsentation zu interpretieren ist. Ihre Lektüre wird von einer Reihe offener Fragen abgeschlossen, die sogar ihre eigene These buchstäblich wieder infrage stellen: »Wer ist der Magnetiseur? Welche Macht ist der Magnetiseur? Aber ist er überhaupt etwas anderes als er selbst? ›Ist‹ er etwas? [...] Das Phantasma des Magnetiseurs ist nicht übersetzbar« (ebd., S. 94).

Beginns bürgerlicher Macht wäre. In seiner ironischen Struktur der Verschachtelung und Verkistung des Inneren, das eben nicht transparent wird, ist Hoffmanns Geschichte ein ironisch-kritischer Kommentar zur Rationalisierung der Politik: Sie stellt die Irrationalität des Willens zur Macht – noch im Moment ihrer äußersten Rationalität – aus. Das Handeln der Macht erscheint hier unbegreifbar und darum auch undarstellbar, wie die stetigen Referenzen auf den Krieg in der Erzählung zeigen: Ständig verschwinden Figuren in den Krieg oder tauchen aus ihm heraus wieder hervor. Der Krieg als solcher bleibt als Geschehen reiner Kontingenz anästhetisch und unerzählt.⁶⁷ Hier liefert Hoffmann eine gewissermaßen narrative Rechtfertigung seiner Reservierung gegenüber dem Anspruch, Literatur habe die Ereignisse ihrer Zeit (in diesem Fall die napoleonischen Kriege) ›abzubilden‹.

Entsprechend erzählt Hoffmanns »Der Magnetiseur« nicht einfach im Modus einer allegorischen Repräsentation der politischen Umbrüche. Hoffmanns Text inszeniert vielmehr eine narrative Ausgestaltung einer Spaltung im politischen Imaginären seiner Zeit. Die politische Vorstellungswelt der deutschen Romantik ist Carl Schmitt zufolge von der Imagination des »ewige[n] Gespräch[s]«⁶⁸ geprägt. Gemeint ist die Salonkultur, die nicht nur realhistorisch den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens ›um 1800‹ bildet, sondern vor allem auch – in der Form des ›Tischgesprächs‹ – ein imaginäres Ideal politischer Organisation überhaupt darstellt.⁶⁹ Die Tischgesellschaft kann – etwa in Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) – Modellcharakter für das politische Leben gewinnen, weil sie paradigmatisch von »Regeln eines geschmackvollen Gastmahls«⁷⁰ bestimmt ist, mit anderen Worten: Sie stellt die ideale Form einer regulierten, durch freien und gleichberechtigten Austausch von Meinungen und

67 Vgl. dagegen Ralf Simon, »Schlachtfeld, Stimmen (E. T. A. Hoffmann)«, in: *Colloquium Helveticum* 39 (2008), S. 179–196.

68 Carl Schmitt, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 7. Aufl., Berlin 1996, S. 59.

69 Vgl. Iris Därmann, »Das Kunstwerk der Geselligkeit. Friedrich Schleiermachers Theorie des geselligen Betragens«, in: dies., *Figuren des Politischen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 115–133, hier: S. 117 f.

70 Immanuel Kant, »Anthropologie in pragmatischer Hinsicht« [1798], in: ders., *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 6, S. 399–690, hier: S. 621.

Gedanken geprägten politischen Verfassung dar.⁷¹ 1799 formuliert Friedrich Schleiermacher im »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« eine emphatische Darstellung der Geselligkeitskultur als Keimzelle einer umfassenden, wechselseitig begünstigten Bildung und aller Menschen, die sodann auch politische Freiheit notwendig möglich und realisierbar mache. Im »freien Umgang vernünftiger, sich unter einander bildender Menschen« sei der »Mensch ganz in der intellektuellen Welt« und daher ebenso »dem freien Spiel seiner Kräfte überlassen« wie »von keinem Gesetz beherrscht, als welches er sich selbst auflegt«: In dieser Erfahrung liegt Schleiermacher zufolge »der sittliche Zweck der freien Geselligkeit«.⁷² Das Ideal der Tischgesellschaft hat unverkennbar eine gewisse normative Dimension,⁷³ die auch bereits von Carl Schmitt deutlich kritisiert wurde: In seiner Perspektive ist es ein zentrales Element des modernen »Kampf[s] gegen das Politische«, ⁷⁴ insofern es durch seinen Normcharakter die Willkür des Politischen zu zähmen versuche.

Diskurse über die Theorie der Geselligkeit spielen keine geringe Rolle im Werk E. T. A. Hoffmanns. Die Rahmenerzählung der *Serapions-Brüder* (1819–1821) parodiert über Seiten hinweg die Frage nach der Organisation einer geselligen Verbindung. Sobald die »wöchentlichen Zusammenkünfte« der Poeten des Serapionskreises durch »Gesetze« geregelt würden, etwa »daß über dieses oder jenes gesprochen oder nicht gesprochen werden darf, daß jeder gehalten sein soll, dreimal witzig zu sein«, bräche »alle Philisterei auf uns ein«, ⁷⁵ fürchtet Lothar ausdrücklich: Die normative Dimension des Diskurses über Geselligkeit erscheint hier, aus dezidiert »romantischer« Perspektive, als strukturelles Hindernis für die freie Entfaltung poetischer Kräfte der Individuen, nicht als deren Vorbedingung. Die Szenerie der Tischgesellschaft

71 Vgl. Michel Foucault, *Einführung in Kants Anthropologie*, aus dem Französischen von Ute Frietsch, Berlin 2010, S. 94 f.

72 Anonym [Friedrich Schleiermacher], »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens«, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* (1799), Bd. 1, S. 48–66 und 111–123, hier: S. 49.

73 Vgl. Därmann, »Das Kunstwerk der Geselligkeit« (wie Anm. 69), S. 123 f.

74 Schmitt, *Politische Theologie* (wie Anm. 68), S. 68.

75 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, »Die Serapions-Brüder«, in: ders., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Bd. IV, Frankfurt a. M. 2001, S. 16.

im »übel verwahrten Sommersaal«⁷⁶ der Familie bildet in »Der Magnetiseur« die Ausgangssituation des Erzählens: Der Leser lernt Hoffmanns Figuren bei einem müßigen Austausch über die Sentenz »Träume sind Schäume« in salonartiger Atmosphäre kennen. Der alte Baron, der Hausherr, behauptet die Wahrheit dieses Gemeinplatzes, doch seine anschließende Erzählung belegt eher das Gegenteil: Die Schauergeschichte über den teuflisch anmutenden »Major«, die der Baron erzählt, könnte vielmehr geradezu als »Beweis« einer »feindlichsten«⁷⁷ Wirkung des Traums gelten, wie dieser selbst einräumt. Umgekehrt scheint der »wahre[] Hausfreund«⁷⁸ Franz Bickert, der als nächster spricht, eine höhere Bedeutung des Traums zu behaupten, aber die »gräßlichen«⁷⁹ Träume, die er der Runde erzählt, geraten samt und sonders so skurril, dass die versammelte Familie lediglich erheitert wird und die zuvor »ernste Stimmung«⁸⁰ verschwindet. Insofern bei dem geselligen Austausch im Salon Schleiermacher zufolge gerade »keine Einsicht methodisch erworben werden«⁸¹ soll – damit die Gesellschaft ihren Zweck strikt in sich hat und das gesellige Betragen folglich einem autonomen Kunstwerk gleichen möge⁸² –, verhält sich Bickert hier, indem er dem Diskurs über den Traum seinen Ernst austreibt, gewissermaßen als der ideale Plauderer, der eine Tischgesellschaft unterhalten kann. »Sag' ich denn nicht, daß in unserm kleinen Familienzirkel der alte Franz der wahrhafte Maître de Plaisir ist?«, ⁸³ erkennt dies auch der Baron an.

Einen endgültigen Bruch mit den Regeln der geselligen Kommunikation leitet schließlich der Magnetiseur Alban ein, der nicht ohne guten Grund der Abendgesellschaft fern bleibt – und den Raum erst betritt, als Maria infolge der Erzählung Ottmars in Ohnmacht fällt. Dass er dies durch eine offenkundig verschlossene Tür macht, verstärkt den Eindruck des Unheimlichen, den sein ganzes Wesen auszeichnet: Sein Auftritt ist erkennbar nicht mehr Teil der

76 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 178.

77 Ebd., S. 180.

78 Ebd., S. 186.

79 Ebd., S. 190.

80 Ebd.

81 Anonym [Schleiermacher], »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« (wie Anm. 72), S. 55.

82 Vgl. Därmann, »Das Kunstwerk der Geselligkeit« (wie Anm. 69), S. 118.

83 Hoffmann, »Der Magnetiseur« (wie Anm. 20), S. 190.

scherzenden und plaudernden Tischgesellschaft, sondern geradezu ein Gegenentwurf dazu. Entsprechend tritt seine Theorie absoluter Macht in den absoluten Widerspruch zu dem liberalen Modell des Politischen, das sich mit dem Ideal der Tischgesellschaft bei Kant und Schleiermacher verbindet. Der Magnetiseur verkörpert den unheimlichen Einbruch absoluter und ungezügelter Machtgier in eine Welt der Salonkultur, in der das politische Leben als »ewiges Gespräch« vorgestellt wird. Hoffmanns Text eröffnet so einen Blick auf eine Kollision zwischen verschiedenen politischen Imaginationen: Man kann die Geschichte des »Magnetiseurs« in diesem Sinn als eine Warnung davor lesen, dass das Auftreten machtbessener Menschenfänger von einem politischen Milieu, das sich Politik als geselliges Tischgespräch vorstellt, noch nicht einmal wahrgenommen werden kann. Diese Figuren treten dann buchstäblich durch verschlossene Türen ein und hinterlassen, wie bei Hoffmann nachzulesen, einen rasch gefüllten Friedhof.

Es könnte allerdings auch ganz anders sein: Die komplex geschachtelte Erzählstruktur des Textes lässt gewissermaßen dem Maler Franz Bickert – dem »Maître de Plaisir« der Konversationskultur – als dem fiktiven Erzähler das letzte Wort. Die sich gegenseitig reflektierenden und kommentierenden Textfragmente der Erzählung ähneln strukturell der Kommunikation in der Salonkultur, die in der ersten Hälfte der Erzählung dargestellt wird, und entsprechend überführt die narrative Reflexion jede politische Intention unweigerlich in spielerischen Unernst. Insofern ist der Magnetiseur zwar innerhalb der narrativen Welt der Erzählung eine Störung und Unterbrechung der familiären Salongesellschaft, aber durch die Erzählung wird er zugleich auf gewisse Weise wieder in diese integriert.