

Oliver Kohns

Hoffmanns Wiederholungen

I.

Nicht wenige der Notizen aus den ‚Fichte-Studien‘ des Novalis kreisen um die Frage der Identität. In einer Aufzeichnung heißt es etwa:

In dem Satze *a* ist *a* liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und Verbinden. [...] Um *a* deutlicher zu machen wird *A* getheilt. [...] Das Wesen der Identität läßt sich nur in einen *Scheinsatz* aufstellen. Wir verlassen das *Identische* um es darzustellen.¹

Wenn der Satz der Identität – „*a* ist *a*“ –, eines der grundlegenden Axiome der philosophischen Logik überhaupt, „*nichts als ein Setzen, Unterscheiden und Verbinden*“ darstellt, dann folgt daraus, dass Identität immer erst *aus einer Differenz heraus* konstituiert werden kann. Wenn sie nur in der Bewegung des Setzens, des Unterscheidens und des Verbindens geschehen kann, ist Identität alles andere als schlichtweg gegebene ‚Einheit‘. Im Gegenteil: In dem Moment, in dem ein „*a*“ als mit sich selbst identisch bestimmt wird, wird es – durch Akte des Setzens, Unterscheidens und Verbindens – notwendigerweise zugleich *verdoppelt* („*a* ist *a*“) und also von sich selbst unterschieden. Daraus folgt zunächst, dass keine Identität ohne eine ihr vorausliegende Differenz zu erhalten ist. „Das reine Ich“, schreibt Novalis in einer weiteren Notiz, „sehn wir also immer außerhalb – das reine Ich ist das Object. Es *ist* in uns und wir sehn es außer uns in Einem und demselben Momente.“² Aus dieser Vorgängigkeit der Differenz gegenüber jeder Möglichkeit der Wahrnehmung von Identität folgt sodann, dass jede Identität in dem Moment verraten und negiert wird, indem sie *ausgesagt* – und in diesem Aussagen konstituiert – wird: „*Wir verlassen das Identische um es darzustellen*“. Der „Satz der Identität“ erweist sich als das Paradox der Identität.³

Identität geschieht nur über eine konstitutive Differenz: Hierin liegt eine folgenreiche Einsicht der (oft als ‚idealistisch‘ bezeichneten) Philosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts. „Seit der Epoche des spekulativen Idealismus“, schreibt Heidegger in „Identität und Differenz“, „bleibt es dem Denken untersagt, die

- 1 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1–3. München, Wien: Hanser 1978, Bd. 2, S. 8.
- 2 Ebd., S. 40.
- 3 Vgl. Bernhard Waldenfels: Die verändernde Kraft der Wiederholung. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46 (2001), S. 5–17, hier S. 6: „Daß etwas noch einmal auftritt, schließt die reine Andersheit (*a* – *b*) ebenso aus wie die schlichte, unvermittelte Selbigkeit (*a*). [...] Was identifiziert wird, fällt nicht völlig zusammen mit dem, womit es identifiziert wird.“

Einheit der Identität als das bloße Einerlei vorzustellen und von der in der Einheit waltenden Vermittlung abzusehen.“⁴ Die Transzendentalphilosophie Kants bietet die wohl früheste Ausformulierung dieses Gedankens und seiner Konsequenzen. Das denkende Ich im cartesianischen „*Ich denke*“ ist für Kant eine „einfache und für sich selbst an Inhalt gänzliche leere Vorstellung“, nämlich ein bloßes „Ich, oder Er, oder Es (das Ding) welches denket“.⁵ Jede Erkenntnis des denkenden Ich über sich selbst ist folglich darauf angewiesen, dass das Ich sich selbst – gleich einem äußeren Gegenstand – zum *Objekt* seines Denkens macht:

Wie aber das *Ich*, der ich denke, von dem *Ich*, das sich selbst anschauet, unterschieden [...] und doch mit diesem letzteren als dasselbe Subjekt einerlei sei, wie ich also sagen könne: *Ich*, als Intelligenz und *denkend* Subjekt, erkenne *mich* selbst als *gedachtes* Objekt [...], hat nicht mehr auch nicht weniger Schwierigkeit bei sich, als wie ich mir selbst überhaupt ein Objekt und zwar der Anschauung und innerer Wahrnehmung sein könne.⁶

Die Erkenntnis des Ich über sich selbst, seit der Antike die vornehmste Aufgabe des Philosophen, wird somit der Fremdwahrnehmung prinzipiell gleichgestellt: Das „denkende Ich“ muss sich selbst zum „gedachten“ Objekt machen und also in seiner Vorstellung verdoppeln, um sich erkennen zu können. Wenn das Ich aber sich in dem Moment, in dem es sich seiner Identität vergewissern will, verdoppelt, wenn es also seine Identität in dem Moment verrät, in dem es sie aussagt, dann schließt jede Identität zugleich ihren Gegensatz ein: die Zerstreuung und Zerrissenheit.⁷

II.

Im sequentiell angeordneten Medium der Schrift ist die Wiederholung als ein Äquivalent zur Figur der Verdopplung zu denken. Allein die Wiederholung eines Zeichens kann auf der Ebene der zeitlichen Folge den Zusammenhang einer Zeichenfolge – eines Textes – konstituieren und so, wenn überhaupt, eine ‚Identität‘ suggerieren.

Das betrifft auf der Ebene der inhaltlichen Kohärenz einer Handlung dasjenige, was Roland Barthes in seiner minutiösen Lektüre einer Geschichte von Balzac („Sarrasine“) als den „proairetischen Code“ bezeichnet hat: Der Leser sammelt verschiedene Informationen durch die „Wirkung eines Kunstgriffs der

4 Martin Heidegger: Identität und Differenz [1957]. 10. Aufl. Stuttgart: Neske 1996, S. 12.

5 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 2, S. 344 (KrV B 404).

6 Ebd., S. 151 (KrV B 155f.).

7 Vgl. Paul de Man: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Übers. von Jürgen Blasius. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp. 1682), S. 83–130, hier S. 110f.



Lektüre“⁸ zu einer Handlungssequenz. Die in einem Text verstreuten Informationen, dass eine Figur etwa eine Tür öffnet, einen Raum betritt und die Tür wieder schließt, können zu der Sequenz ‚einen Raum betreten‘ zusammengefasst werden, solange der Leser davon ausgehen kann, dass jeweils von der gleichen Person und der gleichen Tür die Rede ist.

Von größerer Bedeutung für den Zusammenhang eines längeren Textes – einer Erzählung – ist jedoch das, was Barthes den „hermeneutischen Code“ nennt. Unter dieser Bezeichnung versteht Barthes „die Gesamtheit der Einheiten, deren Funktion darin besteht, [...] eine Frage, die Antwort und die verschiedenen Zufälle zu gliedern, die die Frage vorbereiten oder die Antwort verzögern können oder auch ein Rätsel formulieren oder seine Dechiffrierung herbeiführen.“⁹ Auf der Ebene des hermeneutischen Codes ist die Struktur von Balzacs „Sarrasine“ damit als *Aufschub* bestimmt: Auf die anfängliche Evokation eines Rätsels folgen eine Vielzahl von Andeutungen, von richtigen und irreführenden Hinweisen, bis der Leser am Ende der Erzählung das Geheimnis lösen kann.¹⁰ Der Bezeichnung als „hermeneutisch“ entsprechend, vollzieht der Leser des „hermeneutischen Codes“ folglich eine *Synthese*. Ausgehend von einer Vielzahl von einzelnen Zeichen konstruiert er eine Einheit des Geheimnisses (in seiner Auflösung) und zugleich die Einheit des erzählten Textes. Der hermeneutische Zirkel ist hier gleichfalls wirksam, denn jede einzelne Einheit des Geheimnisses (eine Formulierung der Frage oder ein Aufschub der Antwort) kann erst vom Ende her, vom aufgelösten Geheimnis her, seinen Ort in der Gesamtheit des Codes erhalten.

Auch aus ‚narratologischer‘ Perspektive gilt folglich, dass jede Form von Identität sich erst durch das „*Setzen, Unterscheiden und Verbinden*“ unterschiedlicher Einheiten ergibt. Die Identität und Einheit einer Erzählung ist das synthetisierte Ergebnis einer Vielzahl wiederholter Referenzen auf ein erst in dieser Synthese suggeriertes Signifikat. Die Wiederholung als Verdopplung im Medium der Zeit stiftet folglich die Identität und zugleich die Nicht-Identität des Wiederholten.

Die Bedeutung der Wiederholung für die Ordnung einer Erzählung ist in der Narratologie durchaus erkannt worden. Michael Scheffel etwa beschreibt die Wiederholungsbeziehung verschiedener Elemente innerhalb einer Erzählung als die Möglichkeit narrativer Selbstreflexion.¹¹ Die Gleichsetzung von Wiederholungsphänomenen mit literarischer Selbstreflexion muss jedoch schon von Barthes’ Analyse einer Erzählung Balzacs her als problematisch erscheinen. Die

8 Roland Barthes: *S/Z* [1970]. Übers. von Jürgen Hoch. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 687), S. 24.

9 Ebd., S. 23.

10 Vgl. ebd., S. 207.

11 Vgl. Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997 (Studien zur deutschen Literatur. 145), S. 48.

Wiederholungsphänomene im literarischen Text bringen Sinneffekte aller Art hervor, die nicht auf das Zentrum eines sich selbst reflektierenden *Selbst* hin ausgerichtet werden können.

III.

Die Erzählungen E.T.A. Hoffmanns sind in diesem Zusammenhang alles andere als ein kontingentes Beispiel unter anderen möglichen. Im Gegenteil: Sie bilden den herausragenden Ort eines literarischen Spiels mit den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Wiederholung. Dies ist bereits auf der Ebene des Figurenrepertoires offensichtlich: Hoffmanns Erzählungen sind bevölkert von Doppelgängern, von Tieren, die ihre Herren parodierend nachahmen, von künstlichen Menschen und anderen Formen verdoppelter Figuren.

Nach einigen jener künstlichen Figuren ist die Erzählung „Die Automate“ betitelt. Die Geschichte handelt vordergründig von dem Geheimnis des „redenden Türken“, eine „lebensgroße, wohlgestaltete Figur, in reicher geschmackvoller türkischer Kleidung“, ¹² eine täuschende Nachbildung eines Menschen in der Gestalt eines Automaten. Hoffmanns „redender Türke“ ist befähigt, zu *sprechen* und gibt Orakelsprüche über die Zukunft von sich. ¹³ Mit seiner Befähigung zu sprechen verfügt der Automat jedoch über die zentrale Eigenschaft, die seit Aristoteles' *Politik* den Menschen überhaupt definiert („Nun ist aber einzig der Mensch unter allen animalischen Wesen mit der Sprache begabt“ ¹⁴). Die Figur des „redenden Türken“ ist demnach eine ‚unheimliche‘ Nachahmung und Verdopplung des Menschlichen, wie Hoffmanns Protagonist Ludwig mit Abscheu feststellt: „Mir sind“, sagte Ludwig, „alle solche Figuren, die dem Menschen nicht so wohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider.“ ¹⁵

Die beiden Akteure Ludwig und Ferdinand machen sich auf, um das Geheimnis des Automaten zu lösen, aber nach einem Besuch bei der Figur erscheint

12 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–2004, Bd. 4, S. 396.

13 Die Figur des Automaten kombiniert demnach die Eigenschaften der *beiden* berühmten Erfindungen Wolfgang von Kempelens: des türkische gekleideten „Schachautomaten“ sowie der automatischen „Sprech-Maschine“. Zu den beiden Erfindungen von Kempelens vgl. Brigitte Felderer: Stimm-Maschinen. Zur Konstruktion und Sichtbarmachung menschlicher Sprache im 18. Jahrhundert. In: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Hrsg. von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel. Berlin: Akademie 2002, S. 257–278; Mladen Dolar: A Voice and nothing more. Cambridge/Mass., London: The MIT Press 2006 (Short Circuits), S. 6–10.

14 Aristoteles: Politik. Übers. von Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner 1995, S. 4 (1253a).

15 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 399.

sie nur noch rätselhafter. Eine Äußerung des „redenden Türken“ lässt Ferdinand annehmen, dass dieser um seine Vorgeschichte weiß – eine hoffnungslose Liebe zu einer Sängerin. Auch wiederholte Besuche bei dem Schöpfer des Automaten, dem „Professor X.“ bringen keine Auflösung des Rätsels. Ferdinand reist unvermittelt ab; die Geschichte endet mit einem rätselhaften Brief Ferdinands an seinen Freund, der diesem Ferdinands „zerrütteten Seelenzustand“¹⁶ vorführt. Ferdinand berichtet, wie er zufällig der Hochzeit der Sängerin mit einem Fremden beigewohnt habe, bei der auch der Professor X. anwesend gewesen sei, was aber Ludwig zufolge unmöglich der Wahrheit entsprechen kann (da der Professor die Stadt nicht verlassen hat).

Eine rätselhafte Geschichte also, die bei einigen wissenschaftlichen Kommentatoren nichts als Verwirrung hinterlassen hat.¹⁷ Diese Verwirrung wird jedoch nicht so sehr von einem Mangel an Kohärenz als vielmehr durch einen *Überfluss* an Zusammenhängen ausgelöst: Alle Figuren scheinen in einer kaum entwirrbaren Beziehung zueinander zu stehen, alles scheint mit allem zusammenzuhängen. Der Leser befindet sich strukturell in der gleichen Lage wie die Protagonisten Ludwig und Ferdinand: Auf der Suche nach einer Lösung der Rätsel wird er geradezu erschlagen von der Masse der Indizien und Zusammenhänge.

Der „zerrüttete Seelenzustand“ Ferdinands stellt dabei eine hinreichend deutliche Warnung an jene Leser dar, die sich voreilig zu Spekulationen über die geheime Kraft hinter den Akteuren hinreißen lassen. Es empfiehlt sich daher, sich mit der Frage nach der Phänomenologie der Zusammenhänge – mit der Art und Weise ihres *Erscheinens* also – zu begnügen.

Dabei muss auffallen, dass jeder Zusammenhang – jede Einwirkung einer Figur auf eine andere ebenso wie jeder Verdacht einer geheimen Identität zweier Figuren –, durch die *Wiederholung* spezifischer narrativer Elemente markiert ist. In dem Moment, in dem der sprechende Automat zu ihm spricht, meint Ferdinand „die tiefklagende Melodie“¹⁸ erneut zu hören, die er zuerst aus dem Munde seiner geliebten Sängerin vernahm, und auch seinem Begleiter Ludwig war es,

16 Ebd., S. 427.

17 Vgl. Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur. 24), S. 176: „Es gibt wohl keinen einigermaßen geschulten Hoffmann-Leser, der von dieser Arbeit nicht in ganz besonderer Weise enttäuscht würde; denn das echte Anliegen des Dichters ist durchwegs spürbar, und man erwartet fortwährend einen grundsätzlichen Aufschluß, der dann eben doch nicht kommt.“; Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den „Serapions-Brüdern“. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 121: „Ob auch im Falle Ferdinands eine Macht manipulierend in sein Leben eingreift und ob zu seinem Heil oder Unheil; welcher Zusammenhang zwischen Professor X. und der Sängerin und zwischen diesen und dem Automaten besteht; was es mit dem russischen Offizier für eine Bewandnis hat und in welchem Verhältnis alle diese Personen zu Ferdinand stehen, das bleibt ungeklärt.“

18 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 415.

„als gleite ein musikalischer Ton [...] durchs Zimmer.“ Eben dieselbe „tiefklagende Melodie einer weiblichen Stimme“¹⁹ vernehmen die beiden Freunde aber auch im Garten des eigenartigen „Professor X.“, woraufhin sich eine dunkle Verbindung zwischen den drei Figuren anzudeuten scheint. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

IV.

Meine These lautet: E.T.A. Hoffmanns Geschichte bietet zwar keine Auflösung dieser Verwirrungen, wohl aber eine Erklärung ihrer Entstehung. Der Leser wird niemals erfahren, in welchem Verhältnis der „Professor X.“ wirklich zu dem Automaten oder zu der geheimnisvollen Sängerin steht. Die Geschichte lässt ihre eigene Kohärenz und Identität ebenso wie die der Psyche ihrer Protagonisten – und tatsächlich fällt beides nicht nur in dieser Geschichte Hoffmanns zusammen – im Unklaren. Sie führt jedoch die Mechanik der Synthesenbildung vor, durch die dem Hauptprotagonist immer wieder der Anschein einer totalisierenden Synthese suggeriert wird, die aber sogleich auch wieder als ein Wahn erkennbar wird. Die Kraft der Synthese ist hier, entsprechend zu Kants Vermögenstheorie vor allem aus der „Kritik der reinen Vernunft“, die Einbildungskraft. Sie verbindet Wiederholungen zu Ähnlichkeiten und Korrespondenzen und produziert so ein Netz von Entsprechungen und sinnhaften Verweisungen. Die produktive Einbildungskraft verbindet Ähnlichkeiten zu Wiederholungen (des nunmehr als identisch Gesetzten) und schafft so die grundsätzliche Bedingung der Möglichkeit jeder Form von Kohärenz und Synthese.

In Hoffmanns Geschichte über „Die Automate“ gerät die synthetisierende Einbildungskraft nun auf zwei Wegen außer Kontrolle. *Erstens* projiziert die Einbildungskraft ihre eigene Tätigkeit mittels einer Vertauschung von Ursache und Wirkung fortlaufend außerhalb ihrer selbst: Der Protagonist Ferdinand vermeint immer wieder, Verbindungen und Korrespondenzen zu erkennen, die seine eigene Einbildungskraft auf eine phantasmatische Art und Weise erst erzeugt hat. *Zweitens* zeigen sich die Korrespondenzen und Wiederholungen in einer solchen Fülle und Vielfalt, dass jede Kohärenz und jede Identität unweigerlich in ihr Gegenteil umschlägt. Die Wiederholung ist das Medium der Identität und der Identitätsbildung, aber die Vervielfältigung der Wiederholungen zerstreut jede Identität zu einem unübersichtlichen Kaleidoskop aus verwirrenden Korrespondenzen.

Die phantasmatische Wirkung der Einbildungskraft führt vor allem die Szene vor, in der Hoffmanns Protagonist Ferdinand seine Vorgeschichte berichtet, die hier (wie in so vielen Erzählungen Hoffmanns) den Ort einer psychischen Programmierung darstellt. Die Geschichte beginnt damit, dass Ferdinand in ei-

19 Ebd., S. 424.

nem Gasthof zunächst „Töne wie helle Krystallglocken“, bald darauf eine „ganz eigentümliche, nie gehörte Melodie“ vernimmt und diese sogleich mit der „tiefen, wonnevollen Schwermut der inbrünstigsten Liebe selbst“²⁰ identifiziert. Diese glückliche Begegnung mit der *Liebe selbst* wird nur einen Moment später in die Sphäre des Traums verwiesen. Ferdinand fährt fort:

„Der Schlaf mochte mich doch zuletzt übermannt haben, denn als ich von dem gelenden Ton eines Posthorns geweckt auffuhr, schien die helle Morgensonne in mein Zimmer, und ich wurde gewahr, daß ich nur im Traume des höchsten Glücks [...] teilhaftig worden.“²¹

Der Übergang zwischen ‚realem‘ Erleben und ‚Traum‘ kann hier kaum bestimmt werden. Bis wohin bezieht sich Ferdinands Schilderung auf die ‚Realität‘ und ab wann auf einen ‚Traum‘? Diese Unentscheidbarkeit affiziert noch die Szene, die nach diesem Einschub erzählt wird. Erst *nach* dem Hinweis, der Schlaf habe ihn „doch zuletzt übermannt“, erzählt Ferdinand von der ersten Begegnung mit der Sängerin, und dadurch wird diese Szene potentiell zur Schilderung eines Traums:

„Ein herrliches blühendes Mädchen war in mein Zimmer getreten; es war die Sängerin und sie sprach zu mir mit gar lieblicher, holdseliger Stimme: ‚So konntest du mich dann wieder erkennen, lieber, lieber Ferdinand! [...]‘ – Welches unnennbare Entzücken durchströmte mich, als ich nun sah, daß es die Geliebte meiner Seele war, die ich schon von früher Kindheit an im Herzen getragen, die mir ein feindliches Geschick nur so lange entrissen und die ich Hochbeglückter nun wieder gefunden.“²²

Obwohl hier ausdrücklich von einem *Wiedererkennen* die Rede ist, handelt es sich um die erste Begegnung Ferdinands mit der Sängerin. Dies wird einige Sätze später eingestanden: „Nun ich erwacht war, mußte ich mirs eingestehen, daß durchaus keine Erinnerung aus früherer Zeit sich an das holdselige Traumbild knüpfte – ich hatte das herrliche Mädchen zum ersten Male gesehen.“²³

Hoffmanns Erzählung führt in dieser Szene präzise die Genese der Zeit aus einem Phantasma vor. Bereits in Kants „Kritik der reinen Vernunft“ wird Zeit als ein Produkt der transzendentalen Einbildungskraft definiert;²⁴ in Hoffmanns Erzählungen erweist sich die zeitgenerierende Einbildungskraft zugleich als eine

20 Ebd., S. 405.

21 Ebd., S. 405f.

22 Ebd., S. 406.

23 Ebd.

24 In „Ueber eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll“ (1790) schreibt Kant pointiert: man müsse „einräumen, daß Raum und Zeit bloße Gedankendinge und Wesen der Einbildungskraft sind, nicht welche durch die letztere gedichtet werden, sondern welche sie allen ihren Zusammensetzungen und Dichtungen zum Grund legen muß, weil sie die wesentlichen Formen unserer Sinnlichkeit und der Rezeptivität derer Anschauungen sind“, Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 315. Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt a.M.: Klostermann 1998, S. 173.

Kraft des Phantasmatischen. Ferdinands Einbildungskraft vollbringt eine Synthese, indem sie zuvor verstreute Details (die Klänge der Musik, den Gesang) in einen semiotischen und temporalen Zusammenhang bringt: Sie lässt nicht nur die junge Sängerin erscheinen, sondern phantasiert zugleich eine gemeinsame Vergangenheit mit derselbigen in „*früher Kindheit*“.

Wie die Einbildungskraft die Gegenwart, eine erträumte Vergangenheit und eine als Wunsch herbeiphantasierte Zukunft miteinander verbindet, hat Freud in seinem Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ beschrieben. „Das Verhältnis der Phantasie zur Zeit ist überhaupt sehr bedeutsam“, schreibt Freud.

Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt.²⁵

Obwohl Freuds psychoanalytische Theorie des Tagtraums erkennbar mit der romantischen Theorie der Einbildungskraft verwandt ist,²⁶ ist die Struktur der Phantasmen bei Hoffmann komplexer. Freuds Theorie der assoziierenden Verknüpfung der Zeiten setzt die Einheit eines ‚Ich‘ voraus, welches als der Schnittpunkt aus gegenwärtigen Eindrücken, Erinnerungen aus der Kindheit, und den aus der Vermischung dieser beiden Elemente geformten Wunschträume für die Zukunft beschrieben werden kann. Hoffmanns Geschichte führt dagegen gerade die *Erfindung* dieses ‚Ich‘ vor, indem das Phantasma des begehrten Objekts nicht nur einen Zukunft und Gegenwart assoziierenden Wunschraum, sondern zugleich auch dessen Herkunft aus einer phantasierten Vergangenheit erschafft. Während in Freuds Modell die phantasierte Zukunft aus der Assoziation eines Eindruck der Gegenwart mit einer realen Vergangenheit erklärt wird, stellen sich bei Hoffmann Zukunft, Vergangenheit und auch Gegenwart als gleichermaßen phantastisch, als wechselseitig assoziierte und assoziierende Phantasmen heraus. Die Phantasmen sind somit nicht, wie Freud suggeriert, durch die Logik einer gegebenen Zeitordnung erklärbar, sondern sie bringen den Zusammenhang einer zeitlichen Folge überhaupt erst hervor. Freuds Theorie des Tagtraums erhält so eine Korrektur durch Hoffmanns transzendentalpoetische Narration.

- 25 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren [1908]. In: ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 29–40, hier 34f.
- 26 Vgl. Friedrich A. Kittler: „Das Phantom unseres Ichs“ und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 139–166.

Der Moment der Begegnung erscheint Hoffmanns Protagonist Ferdinand in erster Linie als ein Augenblick der vollständigen Erkenntnis: Ferdinand meint in diesem Moment, alle Zusammenhänge seines Lebens verstehen zu können. In dem Angesicht des Anderen erblickt er seine eigene Identität und Geschichte. Wie für Freud ist das Phantasma auch bei Hoffmann von einem *Wunsch* angetrieben: Im Falle Ferdinands von dem Wunsch nach einer umfassenden Einsicht in den *realen* Zusammenhang der Ereignisse seiner eigenen Geschichte.

Da Ferdinand aber die Einheit seiner Erfahrung außerhalb seiner selbst sucht, steht sie ihm wiederum als eine äußere Kraft, als Verdopplung und Wiederholung entgegen. Da sie ihren Ursprung nicht einschließt, erscheint die Synthese unvollständig und kann nur kurzzeitig gelingen. Die eben erst erblickte Einheit zerfällt wieder, und Hoffmanns Protagonisten begeben sich auf die Suche nach einer erneuten Synthese. In „Die Automate“ vermeint Ferdinand folglich immer wieder, eine totalisierende Einheit der Erfahrung wahrnehmen zu können: immer dann, wenn die Sängerin die Szene betritt. Umgekehrt muss es aber auch heißen: immer dann, wenn seine Einbildungskraft Korrespondenzen synthetisiert, erscheint ihm die Sängerin als Personifikation jeder Einheit und Identität. Die Figur der Sängerin stellt gewissermaßen die Verkörperung seines Wunschs nach einer Einsicht in die verborgenen Zusammenhänge dar. Aber eben in dieser Verkörperung bleibt die Sängerin zugleich *selbst* ein Teil der vielen Rätsel der Handlung. An Hoffmanns Protagonist Ferdinand vollzieht sich folglich das von Novalis beschriebene Paradox der Identität: Seine Suche nach Einheit und Zusammenhang führt konsequent zu einer unendlichen Verdopplung und Vervielfältigung seines Selbst.

Die unendliche Vervielfältigung und Zerstreuung der Kohärenz durch eine Wiederholung der Wiederholung ist sodann eine konsequente Folge aus der Struktur des Phantasmas, wie Hoffmanns Geschichten sie beschreiben. Diese Zerstreuung lässt sich wohl am besten in der Szene beobachten, in der der „Professor X.“ zum zweiten Mal die Szene betritt. Die Szenerie erscheint dem Protagonisten Ferdinand als die Auflösung aller Rätsel, aber die meisten Leser werden wahrscheinlich eher dem skeptischen Protagonisten Ludwig zustimmen, dem nun alle Zusammenhänge unklar erscheinen.

Aber welch ein Erstaunen, ja welch ein inneres Grausen durchdrang sie [Ferdinand und Ludwig], als sie den Professor X. erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Esche stand. Statt des zurückschreckenden ironischen Lächelns, mit dem er die Freunde in seinem Hause empfing, ruhte ein tiefer melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts gerichteter Blick schien wie in seliger Verklärung das geahnte Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klänge Kunde gaben, welche wie ein Hauch des Windes durch die Luft bebten. Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder, aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und lebendig, und überall flimmerten krystallne Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen empor und strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Inner-

ste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahnungen entzündend.²⁷

Der vermeintliche Scharlatan erfährt hier nichts geringeres als seine Apotheose. Ebenso, wie der Professor hier göttliche Züge eines übermenschlichen Wesens („wie in seliger Verklärung“) annimmt, ist sein Garten nunmehr eine allegorische Wiederholung der biblischen Gärten Eden und Gethsemane.²⁸ Gleichzeitig bedient die Szene das Register des Magischen, indem durch die Bewegung des Professors „alles um ihn her rege und lebendig“, also buchstäblich beseelt wird. Nicht nur die beiden Beobachter, aus deren Perspektive die Szene geschildert wird, scheinen von dem Auftreten des Professors geradewegs verzaubert; auch die Sprache bildet den Akt der Verzauberung mimetisch ab, indem sie ‚poetisch‘ wird und Alliterationen aneinanderreicht („*Klänge Kunde*“, „*krystallne Klänge*“, „*Büschen und Bäumen*“, „*Feuerflammen*“).

Zugleich wiederholt sich hier der Effekt der ‚Musikalität‘, der in den Begegnungen Ferdinands mit der ‚Sängerin‘ das Bild der geliebten Frau geformt hatte: die metonymische Assoziation von Tönen zum phantastischen Bild ihres ‚Urhebers‘. Dieser Effekt wird in den sprachlichen Assoziationen sozusagen performativ nachgebildet: Die mesmeristische Kraft des ‚Professors‘ (oder der ‚Sängerin‘) wiederholt sich im betont ‚poetischen‘ Ausdruck – weswegen man, streng genommen, sagen kann, dass sich hier die Wiederholung selbst wiederholt. Indem mit den „*krystallinen Klängen*“ explizit die „Töne wie helle Krystallglocken“²⁹ und der „Krystallton“³⁰ aus der ersten Begegnung mit der ‚Sängerin‘ zitiert werden, wird überdies eine Verbindung zwischen dem Professor und der ‚Sängerin‘ suggeriert, deren genaue Art und Weise freilich unklar bleibt. Auch zu der Figur des Automaten ergibt sich eine Korrespondenz, denn die Formel, um den Professor werde „alles [...] rege und lebendig“, variiert den ersten Satz der Erzählung, demzufolge der ‚redende Türke‘ „die ganze Stadt in Bewegung“ brachte.

Es ergibt sich demnach ein nahezu unauflösbares Geflecht aus Wiederholungen, Korrespondenzen und Parallelismen. Viele Zusammenhänge werden suggeriert, aber die genaue Art der Verbindung wird nicht zuletzt durch diese Vielheit der Verweisungen unmöglich zu bestimmen. Was bedeutet die Assoziation der Figuren der ‚Sängerin‘ und des ‚redenden Türken‘ zu der des ‚Professors X.‘? Übt er – als Magnetiseur oder Magier – Macht über sie aus, oder ist sie gar auch eines seiner ‚Geschöpfe‘, ein Automat? Oder verweisen diese Verbindungen darauf, dass auch der Professor ein mechanisches Wesen ist? Wer hier eine eindeutige Lösung erkennen will, beginnt zu phantasieren. Die Passage be-

27 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 424f.

28 Vgl. William Arctander O’Brien: E.T.A. Hoffmann’s critique of Idealism: Psychology, allegory and philosophy in „Die Automate“. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 83 (1989), S. 369–406, hier S. 383.

29 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 12), Bd. 4, S. 405.

30 Ebd., S. 406.

schreibt somit nicht nur den Vorgang des Phantasierens, des ‚Träumens im Wachen‘; sie lädt den Leser dazu ein, eine Fülle von Korrespondenzen und Parallelen zu ‚sehen‘ und diese als Sprungbrett für eine Aktivität der assoziierenden Einbildungskraft zu gebrauchen.

Entsprechend beruht die Macht des ‚redenden Türken‘ vor allem auf der Stärke der Phantasie (seiner Besucher). Die Fähigkeit des Automaten besteht Hoffmann zufolge darin, jenen „Zusammenhang“ aufzuspüren, „vermöge dessen sich das Zukünftige dem Gegenwärtigen anreihet“:³¹ Er ist mithin also das personifizierte Versprechen einer verborgenen Einheit, eines Sinns hinter den disparat erscheinenden Ereignissen. Die versprochene umfassende Synthese von *Zukunft* und *Gegenwart* kann aber nirgends einfach aufgefunden werden, sondern sie bleibt – der Vermögenslehre Kants und Hoffmanns gleichermaßen entsprechend – eine Aufgabe für die produktive Einbildungskraft. Dass die Wirkung des Automaten auf nichts anderem als auf einer phantasmatischen Projektion beruht, spricht Hoffmanns Geschichte in aller Deutlichkeit aus: Die Figur des Türken beginnt erst dann zu Ferdinand zu sprechen, nachdem er das Bild der Sängerin, das er als Amulett auf seiner Brust trägt, umgedreht hat. „Die Augen [der Sängerin] schauen in deine Brust, aber das spiegelblanke Gold, das mir zugewendet, verwirrt meinen Blick – wende das Bild um!“³² fordert der Automat. Nachdem Ferdinand der Aufforderung nachkommt, zeigt das „*spiegelblanke Gold*“ – die Rückseite des Amuletts – in *seine* Richtung. Folglich ist es nun *sein* Blick, der von der Spiegelung auf sich selbst zurückgeworfen und dadurch „*verwirrt*“ wird.

Insofern die Beziehung zwischen Ferdinand und der ‚Sängerin‘ der Logik einer Spiegelung und Identifikation folgt, ist jede Aussage des ‚Türken‘ nur im Moment der Selbstbespiegelung Ferdinands möglich. Dadurch wird zugleich auch die Identität des ‚Türken‘ selbst als das Ergebnis einer phantasmatischen Spiegelung bestimmt: Im Zimmer des Automaten richtet sich der Blick Ferdinands nur scheinbar ‚außen‘; Projektionen und Phantasmen mischen sich in die Wahrnehmung. Die Prophezeiung des Automaten („Unglücklicher! in dem Augenblick, wenn du sie wieder siehst, hast du sie verloren!“³³) hat schließlich, wie so viele Orakelsprüche, eine wörtliche Wahrheit, die erst die Leser der Erzählung, nicht aber ihre Akteure, verstehen können. Wenn die Figur der Sängerin in ‚Wahrheit‘ nichts als das Ergebnis eines phantasmatischen *Wunschs* nach einer umfassenden Synthese (nach einem klaren Zusammenhang) darstellt, kann sie in dem Augenblick, in dem diese Wahrheit ‚gesehen‘ wird, nur für immer verloren sein. Der Wunsch nach einer Synthese, in der sich alle Geheimnisse der Erzählung auflösen würden, bleibt damit notwendigerweise unerfüllt. Hoffmanns Protagonisten verbleiben ebenso wie seine Leser innerhalb eines unentwirrbaren Geflechts aus Wiederholungen, Verweisungen und Korrespondenzen.

31 Ebd., S. 409.

32 Ebd., S. 408.

33 Ebd.

Die Bedeutung der Wiederholung für die Texte Hoffmanns reicht damit weit über ihre bloße Funktion auf der Ebene des *Motivs* hinaus. Die Charakteristik des Personals – als Doppelgänger oder als mechanische Figuren –, die Personenkonstellation, aber auch die gesamte narrative Struktur der Erzählungen ist wesentlich durch Wiederholungen geprägt. In der Forschungsliteratur ist dieses Phänomen bislang fast ausschließlich auf der Ebene der Figurencharakteristik diskutiert worden.³⁴ Dabei hat bereits Sigmund Freud in seinen Ausführungen zum „Unheimlichen“ die Wiederholung als ein Element der Erzählstruktur der hoffmannschen Texte beschrieben. Freud zufolge sind Hoffmanns Geschichten geprägt durch „Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“³⁵ und also: durch eine Struktur, innerhalb derer die Protagonisten und die Leser Wiederholungen und Verdopplungen aller Art. Das „Unheimliche“, wie Freud es beschreibt, ist schließlich nichts anderes als die Wahrnehmung dieser Struktur durch das an sich selbst zweifelnde Ich.³⁶ Es ist daher nicht erstaunlich, dass Freuds Analysen vor allem für *strukturalistische* Lektüren inspirierend gewesen sind.³⁷ Das „Unheimliche“ ist jedoch bei Freud, ebenso wie in Hoffmanns Erzählungen, weniger ein Element *innerhalb* einer Struktur als vielmehr die Erfah-

- 34 Vgl. Renate Böschstein: Doppelgänger, Automat, serielle Figur: Formen des Zweifels an der Singularität der Person. In: Androiden. Zur Poetologie der Automaten. 6. Internationales Neuenburger Kolloquium. Hrsg. von Jürgen Söring und Reto Sorg. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1997, S. 165–195; Sabine Haupt: „Es kehret alles wieder“. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002; Johannes Harnischfeger: Das Geheimnis der Identität. Zu E.T.A. Hoffmanns „Die Elixiere des Teufels“. In: Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft 36 (1990), S. 1–14; Peter Lachmann: Doppelgänger in E.T.A. Hoffmanns Spiegel-Lachtheater. In: ‚Hoffmanneske Geschichte‘. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 77–133; Ethel Matala de Mazza: Erinnerungen, Wiederholungen, Löscharbeiten. Zur Nachtseite der Bilder in E.T.A. Hoffmanns Abenteuern der Silvester-Nacht. In: ‚Hoffmanneske Geschichte‘. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 153–178; Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann. München: Fink 1986, S. 160–163; Andrew J. Webber: The ‚Doppelgänger‘: Double Visions in German Literature. Oxford: Clarendon Press 1996.
- 35 Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919]. In: ders.: Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1993, S. 135–172, hier S. 154.
- 36 Vgl. Neil Hertz: Freud und der Sandmann [1979]. In: ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Übers. von Isabella König. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (edition suhrkamp. 1939), S. 127–156.
- 37 Vgl. Peter Brooks: Freud’s Masterplot: Questions of Narrative. In: Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. Hrsg. von Shoshana Felman. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1982, S. 280–300; Jonathan Culler: Story and Discourse in the Analysis of Narrative. In: ders.: The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, New York: Cornell University Press 1981, S. 169–187.

rung der *Unausweichlichkeit* und Unvermeidlichkeit der Struktur, die als (Wiederholungs-)Zwang erlebt wird.³⁸

Wie sich beispielhaft an „Die Automate“ vorführen lässt, reicht die Unvermeidlichkeit der Wiederholungsstruktur so weit, dass sich noch der Leser der Geschichte in ihr verfangen kann. Der Leser wiederholt die Rolle des Protagonisten der Erzählung (denn dieser ist selbst in erster Linie ein Leser verwirrender und rätselhafter Zeichen). Aber auch die Aktivität des Lesens ist strukturell wiederholend, denn die Erfahrung des Sinns wird nicht durch eine Einheit von Zeichen und Bezeichnetem, sondern durch den Verweis eines Zeichens auf ein anderes Zeichen gestiftet. Indem jedes Zeichen ein anderes Zeichen wiederholt, verweist es immer auch auf dieses und zeigt auf diese ihm vorausgehende Spur. Die Zeichen, die den Protagonisten in Hoffmanns Texten begegnen, sind damit allegorisch. Als allegorische Zeichen verweisen sie nicht einfach auf einen Referenten, sondern immer auch auf etwas anderes: auf das erste Erscheinen eines analogen Zeichens und auch auf die Wiederholbarkeit der Zeichen. Die Autoreflexivität der Hoffmannschen Texte entspricht in diesem Sinne der Struktur der Allegorie.

Daraus folgt, dass es keine Erstlektüre der Texte Hoffmanns geben kann. Der Eindruck, der Hoffmanns Erzählungen als so repetitiv und formelhaft erscheinen lässt, wird dadurch bewirkt, dass sie Wiederholungen von Wiederholungen vorführen und so jede Lektüre zu einer bereits wiederholten Lektüre machen. Auf der Suche nach einem umfassenden Sinn agieren die Akteure der Erzählungen mit jenem durch wiederholte Wiederholungslektüre inauguriertem Instrumentarium der gelehrten Philologie – jenem „sich auffächernde Sammler- und Ingenieurswesen der Philologie, das Vergleichen, das In-Beziehung-Setzen, die Suche nach Quellen, Referenzen und Analogien“.³⁹ Indem jedes Zeichen immer auch auf etwas anderes, einen verborgenen Zusammenhang, zu verweisen scheint, sieht sich der Leser dazu bewegt, diese Aktivität (oder Passivität) der Figuren zu wiederholen und seinerseits die Enthüllung eines Geheimnisses zu erwarten. In ihrer allegorischen Textur nehmen die Erzählungen Hoffmanns, mit anderen Worten, ihre Philologisierung voraus. Freilich führt „Die Automate“ auch vor, wie diese Betätigung der Assoziierung und Analogisierung im Falle des Protagonisten Ferdinand, der wiederum ein paradigmatischer Leser ist, zur Ausbildung einer regelrechten Wahnwelt und also in einen „zerrütteten Seelenzustand“ führt.

38 Vgl. Cathy Caruth: *Empirical Truths and Critical Fictions*. Locke, Wordsworth, Kant, Freud. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press 1991, S. 89.

39 Thomas Steinfeld: *Der leidenschaftliche Buchhalter. Philologie als Lebensform*. München, Wien: Hanser 2004, S. 149.