



FACULTADE DE FILOLOXÍA

# **Der Konflikt zwischen Kunst und Leben in der Künstlernovelle der Romantik**

GRAO: LENGUAS E LITERATURAS MODERNAS, ALEMÁN

AUTORA: ISABEL BELTRÁN LÓPEZ

TUTOR: JAIME FEIJÓO

CURSO ACADÉMICO: 2018/2019

CUBRIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE

**Formulario de delimitación de título e resumo**

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME:	Beltrán López, Isabel
GRAO EN:	Lenguas y literaturas modernas
(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:	Alemán
TITOR/A:	Jaime Feijóo Fernández
LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA:	Literatura alemá desde a Ilustración ata o Romanticismo

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

**Título: Der Konflikt zwischen Kunst und Leben in der Künstlernovelle der Romantik.**


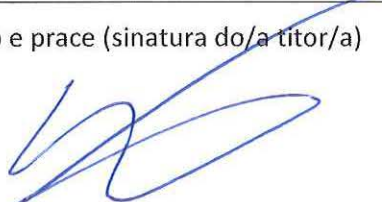

**Resumo** [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

In einer vergleichenden Studie wird die enge Verbindung von Kunst, Leben und Schöpfung um 1800 in Deutschland während der Romantikbewegung begründet und veranschaulicht. Eine Art und Weise, den kreativen Prozess und das künstlerische Ziel zu verstehen, die in der Romantik zu einer Lebensweise wurden. Zu diesem Zweck wird eine Reihe von Texten analysiert, in denen die drei künstlerischen Formen par excellence vertreten sind: Musik, Malerei und Literatur.

Insbesondere wird das Augenmerk auf drei Künstlernovellen gelegt: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger* (1797) von Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Die Jesuitenkirche in G.* (1816) von E.T.A Hoffmann, und *Lenz* (1835) von Georg Büchner. Obwohl letzterer nicht als Romantiker, sondern als post-romantischer Autor gilt, ist seine Einbeziehung in die Arbeit auf eine Frage der Perspektive zurückzuführen, da Büchner die romantische Kunsttheorie nicht nur aufgrund einer eher realistisch-materialistischen Ästhetik kritisiert, sondern sie auch mit der Darstellung einer endgültigen Existenz- und Schaffenskrise irgendwie fortsetzt und zum Abschluß bringt.

Auch andere Werke der Romantik, wie Wackenroders *Herzenergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), in denen der Berglinger-Text enthalten ist, und die *Kreisleriana* von Hoffmann (aus den *Phantasiestücken in Callot's Manier*, 1814) werden in der Arbeit berücksichtigt, um den Vergleich der drei künstlerischen Formen zu vervollständigen.

Santiago de Compostela, 6 de novembro de 2018.

Sinatura do/a interesado/a 	Visto e prace (sinatura do/a titor/a) 	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data <b>16 NOV. 2018</b>  Selo da Facultade de Filoloxía
---	--	---

## INHALTSVERZEICHNIS:

Formulario de delimitación de título e resumo:.....	2
1 Einleitung. ....	4
1.1 Problematik der Frühromantik. ....	6
1.2 Neue Paradigmen, Idealismus und Literatur.....	8
2 Wackenroder, Berglinger und der Abgrund des Künstlers. ....	11
3 E.T.A Hoffmann, Berthold und die Künstlerliebe. ....	24
4 Büchner, Lenz, und die Kritiker der Kritiker. ....	34
5 Literaturverzeichnis.....	40

## 1 Einleitung.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde Gustav von Aschenbach von einem tödlichen Venedig verzehrt, um die ideale Schönheit des jungen Tadzio weiterhin zu bewundern. Seymour Glass, der älteste Sohn der fiktiven Familie, die J.D. Salinger gründete, hat sich umgebracht wegen des Missverständnisses und Misstrauens gegenüber seinem Nonkonformismus und seiner Wahrnehmung der Welt in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg. Einige Jahre später führte Horacio Oliveira ein ironisches Gespräch mit seinem Doppelgänger, in dem darüber diskutierte, ob er aus dem Fenster einer psychiatrischen Klinik springen sollte oder nicht. Jenseits der Fiktion sagte der spanische Dichter Leopoldo María Panero im Jahr 1977, während der spanischen Transición, seinen berühmten Satz vor den Kameras von Jaime Chávarri: «Yo me destruyo para saber que soy yo y no todos ellos» (Chávarri 1976). Dies sind einige Beispiele, die die Tragweite veranschaulichen, die der romantische Spur sowohl in der Literatur als auch bei den Künstlern selbst weiterhin hat. Der letzte dieser Serie, Panero, wollte ein literarisches Leben jenseits der romantischen Tragödie führen, und er tat dies in dem Bewusstsein, dass dieses Engagement immer ein tragisches Ende bedeutete und dennoch vom Abgrund angezogen wurde, wie sie alle.

Während der gesamten deutschen Romantik konnte die besondere Relevanz der Figur des Künstlers beobachtet werden, indem das stürmische Verhältnis von Kunst und Leben als Hauptargument in einer neuen literarischen Gattung namens Künstlernovelle (und/oder Künstlerroman) vorgestellt wurde, deren Hauptfiguren im wesentlichen Künstlern waren und die sich von dieser Zeit an durchgesetzt hat. Diese Texte sind grundlegend für die Konzeption des modernen Künstlers. Sie begannen, in einer Zeit des Übergangs und des Paradigmenwechsels geschrieben zu werden, die im ersten Kapitel der Arbeit als historisch-philosophischer Kontext erklärt wird, aufgrund der engen Beziehung, die zwischen Philosophie und Literatur entsteht. Die Künstlernovelle beschäftigt sich mit dem Problem des vitalen Engagements für die Kunst und den Grenzen, die der Künstler durch dadurch erfahren kann, und weisen auf die diffuse Linie hin, die es in dieser Zeit zwischen Fiktion und Realität gibt.

Die Entwicklung der Gestalt des Künstlers und der Konflikt zwischen Kunst und Leben wird durch drei Texte verfolgt, die die verschiedenen Phasen der romantischen

Bewegung von den drei damals wichtigsten Kunstformen Malerei, Musik und Literatur aufzeigen. In diesen Künstlernovellen treten grundlegende Konzepte wie die Sakralisierung und Verteufelung der Kunst, Apathie, Ironie und der Abgrund des Künstlers auf, die ab diesem Zeitpunkt zu einem literarischen *Leitmotiv* werden.

Der erste analysierte Text ist das letzte Kapitel des Werkes von Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck, *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796), Präzedenzfall der Frühromantik. Darin wird der Beginn des Konflikts zwischen Künstler und Realität durch die Isolation, die in der Figur des Musikers Joseph Berglinger dargestellt ist, beobachtet. Die Sakralisierung der Kunst und die Gefahr, sich in übermäßiger Subjektivität zu verlieren, bis man sich am Ende der Kunst und dem Leben widersetzt, werden als wichtige Punkte behandelt.

Der folgende Text beschäftigt sich mit dem Bruch des Engagements für die Kunst und damit mit dem Abbau der Verbindung zur Natur, dem Verlust der Kommunikationsfähigkeit des Künstlers. Die Dualität von Kunst und Leben wird durch die Frage des Kunstliebes des Malers Berthold und die Verführung der irdischen Liebe behandelt. In *Die Jesuitenkirche in G.* (1816) von E.T.A. Hoffmann sieht man einmal mehr die verheerenden Folgen, zu denen die Kunst führen kann. Hoffmann versuchte, die Dualität durch Ironie zu überwinden, deren Höhepunkt sein eigenes Alter Ego, der Musiker Johannes Kreisler, sein sollte. Die Ironie wurde in der Romantik als Abwehrwaffe reichlich genutzt, und in der Künstlernovelle stellt sie einen Notausgang für den Künstler in seiner Position gegenüber der Gesellschaft dar.

Schließlich analysiert Büchners *Lenz* (1835) aus einer kritischen Perspektive die parodistische Dekadenz und den Unsinn, den die Figur des romantischen Künstlers im gesellschaftspolitischen Kontext vor den Revolutionen von 1948 darstellt: Die Art von engagiertem Schriftsteller, die die historischen Umstände erforderten, wird die Aufmerksamkeit zu den sozialen Bedürfnissen lenken.

## 1.1 Problematik der Frühromantik.

Die Literaturkritik, die sich um das 19. Jahrhundert in Deutschland dreht, zögert nicht, diese als eine der am stärksten geschüttelten Epochen sowohl historisch als auch intellektuell einzustufen. Es gibt immer Schwierigkeiten im Umgang mit dem Begriff "Romantik", noch scheint es eine ausdrückliche Vereinbarung zu geben, wenn es darum geht, bestimmte Autoren, Produzenten von literarischem Material, in die verschiedenen Perioden der Romantik einzuordnen. Diese Arbeit wird sich auf die erste Phase konzentrieren, die allgemein als Frühromantik bekannt ist, denn es ist die Zeit, in der neue Formen des Denkens entstehen, die der Aufklärung ein Ende setzen und eine neue beginnen, die sich in ganz Europa ausbreiten wird. Wie Heinrich Heine in seiner Werk *Die Romantische Schule* (1836) schreibt: «Deutschland war durch Kant in die philosophische Bahn hineingezogen, und die Philosophie ward eine Nationalsache. Eine schöne Schaar großer Denker sproßte plötzlich aus dem deutschen Boden, wie hervorgezaubert» (Heine 1979, 91).

Diese "Schaar" von Denkern, die sich nicht darauf beschränkt, die Aufgabe der Vorgänger fortzusetzen, wird die Kritiker derselben sein, bewegt von dem für die Romantik so charakteristischen Impuls und Geist der Transzendenz. Die neuen Strömungen werden den Schwerpunkt ihrer Forschung teilen, aber gleichzeitig kollidieren sie, ergänzen sich gegenseitig und werden überwunden. Dieser Impuls zur Überwindung und Transzendenz, der nichts mit Zufall zu tun hat, wird durch die historischen und politischen Umstände begrenzt, die in Europa am Ende des 18. Jahrhunderts, d.h. dem Ende der Französischen Revolution, dem Napoleonischen Imperialismus mit seinen jeweiligen Reaktionen im Wiener Kongress und den Anfängen eines industriellen Europas, bestanden.

Die Autoren, die nach dem Glanz der Französischen Revolution in ihren Anfängen jubelt hatten, werden sich weiterentwickeln, und angesichts von Enttäuschung und Ernüchterung werden sie nach neuen künstlerischen Formen suchen, in denen Intellekt und Sensibilität zusammenleben werden. Damals wurde jede literarische Produktion, sowohl mit dem philosophischen und konzeptionellen Wissen, das die neuen Schriftsteller und Denker entwickeln wollten, um die Welt um sie herum zu verstehen, als auch mit poetischer Begeisterung und literarischem Ausdruck

imprägniert. Eine neue Wahrnehmung der Realität eröffnet sich, und angesichts dessen werden romantische Schriftsteller unvermeidlich eine künstlerische und vitale Laufbahn vereinen und die Bewegung nicht nur als künstlerischen Charakter, sondern auch als echten Paradigmenwechsel für das Leben annehmen.

Obwohl eine strenge Definition nicht sinnvoll ist, ist es möglich, individuell in die Denkströmungen einzutauchen, die sich in der Zeit der Frühromantik abzeichneten. Um die Romantiker zu verstehen, muss man die verschiedenen Perspektiven und sogar die Reflexionen und Hindernisse berücksichtigen, auf die die Autoren selbst stoßen, wenn sie mit diesen Fragen konfrontiert werden und sie streng in literarisches Material verwandeln wollen. Judith Norman wirft in ihrem Artikel *The Work of Art in German Romanticism* (2009) die zugrundeliegende Frage auf, wie die Romantiker die besondere Art und Weise der Begriffsbildung untersuchen wollen: «Does the artistic manner in which the romantics express themselves really add anything to the philosophical positions they are apparently concerned to articulate? Or does the art just illustrate them?» (Norman 2009, 59). Die Debatte über die romantische Theoretisierung der Kunst und ihren philosophischen Beitrag zur Geschichte bleibt offen, da es, wie gesagt, schwierig ist, eine rein philosophische Theorie oder Schrift von einer rein literarischen zu unterscheiden (und wir können behaupten, dass es genau das ist, was sie beabsichtigten): «The romantics were different from the other, artistically attuned philosophers- their project was to synthesize poetry and philosophy» (Norman 2008, 60).

Um besser zu verstehen, was Norman meint, wenn er die Romantiker über eine triviale Synthese zwischen diesen beiden Disziplinen hinausbringt, die bisher als nahezu unabhängig galten, wird eine Reise durch die Beiträge bestimmter Denker zur Gestaltung des Hintergrunds und der Sprache der Romantiker in ihren Werken unternommen, die auf den ersten Blick hermetisch erscheinen mögen und bei denen nichts dem Zufall geschuldet ist.

## 1.2 Neue Paradigmen, Idealismus Und Literatur.

Von einem selbstgewissen Modernitätsbewußtsein wird man in dem Augenblick sprechen können, in dem die Beziehung zwischen Einbildungskraft und Vernunft, Poesie und Philosophie positiv gesehen und sogar ihre Vereinigung gefordert wird (Behler 1992, 39).

So erklärt der Philosoph Ernst Behler in seinem Buch *Frühromantik* (1992), wie sich die Frage *Querelle des Anciens et Modernes* in dieser Zeit entwickelt hat, zwischen denen, die sich der Poetik der Schriftsteller vor der Moderne angenommen haben, und denen, die aufgrund der Wertkrise gegen Ende des 18. Jahrhunderts Innovationen und neue Wege suchten. Behler erklärt den grundlegenden Charakter, den romantische Schriftsteller mit ihrer Kritik zu schaffen suchten. Sie glaubten, dass die Moderne in drei Perioden unterteilt war, die beiden vorangegangenen, die von Dante und Shakespeare angeführt wurden, und die dritte, deren Zeichen ab dem späten achtzehnten Jahrhundert zu erscheinen begannen, von Goethe geleitet wurde. Unter den am heftigsten illustrierten lehnten sie die autonome Existenz der Kunst ab und gaben der Poesie sogar einen kindlichen Charakter. Zweifellos würden die Frühromantiker diese Prämissen ganz und gar ablehnen, und es wäre nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass nach der von der Aufklärung geförderten Französischen Revolution der übermäßige Kult der Vernunft auch Chaos und Unordnung sowie den angestrebten sozialen und politischen Fortschritt mit sich gebracht hatte. Auf diese Weise würden sie sich als Begründer einer neuen Etappe der Geschichte den aufgeklärten Ideen widersetzen, indem sie der Vernunft Gewicht und Macht abnehmen, und die romantische Philosophie würde einen anderen Weg einschlagen, um eine neue Ästhetik zu rekonstruieren.

Die deutsche Romantik war nicht mehr bloss die Sache einiger Vorläufer, sondern die einer ganzen Generation. Dazu verhalf ihr die Französische Revolution, in der sich die Dämonie der Welt sieder gewaltig enthüllte. Die deutsche Jugend, die den Triumph der Göttin Vernunft miterlebte, war in ihrer Gesamtheit zum radikalen geistigen Handeln gegen diesen Aberglauben bereit. (Muschg 1948, 66).

Nach Behlers Linie wäre das Verbot bereits von Kant aufgehoben worden, und damit wäre die Philosophiewende eingetreten, wenn in seiner Kritik der reinen Vernunft das Wissen, das uns den Grund der Realität als etwas Wahres liefern kann, begrenzt und die Manifestationen der Dinge vom Noumen oder Ding an sich abhebt, so dass ein

Raum und Protagonismus für die romantische Waffe par excellence, die Phantasie, bleibt.

Er lernte auch, der Art und Weise, wie das Subjekt das Objekt kennt, mehr Bedeutung beizumessen als der Kenntnis des Objekts, was logisch ist, wenn man das Objekt an sich nie kennenlernen kann. Durch die Öffnung der Perspektive gewinnt das Subjekt mehr Wert und man kann die Phänomene nur so kennen, wie er sie produziert. Subjektivität, ein Konzept, das für die Romantiker in ihrer Weltsicht von entscheidender Bedeutung sein wird, wurde von ihnen als eines der Merkmale neben der Persönlichkeit als eines der Hauptmerkmale der Phantasie hervorgehoben, und sie beschuldigten Kant, ihr nicht die notwendige Bedeutung beizumessen. Sie betrachteten die Phantasie nicht als eine weniger wertvolle Erkenntnisart, abgesehen davon, dass sie einen individuelleren Ursprung als die Vernunft selbst hatte, weil sie in jedem von ihnen einzigartig sein wird. Als wichtiger Teil der Weltsicht, wie Behler andeutet, ist sie übertrieben, weil die Vernunft erst dann ins Spiel kommt, wenn die Welt gegründet ist. Sowohl die Vernunft als auch die Einbildungskraft neigen zur Vereinigung der Dinge, aber in der Einbildungskraft wird die in der Vernunft angewandte moralische Unterscheidung nicht angewendet, innerhalb der Einbildungskraft gibt es auch jene Aspekte, die als negativ, geschmacklos oder tabu gelten, die in der aus der Vernunft geschaffenen moralischen Welt keinen Platz finden würden, wie Komödie, Böses oder das Wunderbare und Phantasmagorische.

Von dem Philosophen Fichte, der als Schüler von Kant gilt, wurden die Überlegungen, die er über das Bewusstsein des Selbstdenkens (Selbstdenken radikal genannt) der Selbstreflexion und den Weg oder den «nothwendigen Übergang» (Heine 1979, 92) zur Naturphilosophie angestellt hat, betrachtet. Im Mittelpunkt der Philosophie von Fichte stand die Argumentation der Verbindung zwischen Phänomenen innerhalb und außerhalb des Menschen, deren Ziel es sein wird, die Überlegenheit des Geistes zu postulieren oder dass «alle Dinge haben Realität nur in unserem Geiste» (Heine 1979, 93). Das Konzept des Geistes wird in der Bewegung grundlegend sein. Heine fasst die abstrakte Theorie des Ichs zusammen, in der das Ich «erschafft die Welt hervor aus der Tiefe des Geistes, sie fügt die zersetzten Theile wieder zusammen, sie macht den Weg der Abstraktion zurück, bis sie zur Erscheinungswelt gelangt» (Heine

1979, 93). Ein Ich, das die mit Gewissen besetzte Welt repräsentiert, den Universalismus, der in den ersten romantischen Werken latent vorhanden ist.

Eine spezifischere Erklärung des Begriffs und der Bedeutung von Geist findet sich in Lothar Pikulik's Werk *Frühromantik: Epoche, Werke, Wirkung* (1992), in dem der Autor den etymologischen Ursprung des Begriffs aus dem Indogermanischen erklärt, dessen Bedeutung "Erregung" war, während dies in der kirchlichen Tradition mit der Gottheit verbunden ist. Daher steht "Geist" in irgendeinem Sinne im Gegensatz zu "Körper" und "Materie": «Diese Konnotation mit "Leben" ist an vielen Stellen romantischer Texte deutlich, aber auch die mit "Verborgtheit" und "Innerstem" in der Polarität Außen – Innen» (Pikulik 1992, 43). Die Beziehung zwischen Geist, Innen und Verborgtheit ist hergestellt. Pikulik betont den Wert einer hermeneutischen Herangehensweise an die Werke, der Begriff des Intimen würde im Prozess der Selbstbeobachtung erkannt werden, der durchgeführt werden muss, um die Bedeutung der Texte zu kennen.

Der neue Standpunkt, die Kant und Fichte dem Subjekt und der Vernunft gaben, war die philosophische Grundlage für die ersten Romantiker, die ihre eigene poetische Philosophie entwickelten. Ein Beispiel dafür wäre Schlegels Kritik der Aufklärung, wie Behler erklärt. Auf der einen Seite sucht und verfolgt die Vernunft die Einheit, während die Imagination ein Bereich ist, in dem der Mensch von den Grenzen der Vernunft befreit wird, beispielsweise in unseren Träumen. Das Problem, das in der Kunst bis zu diesem Zeitpunkt bestand, ist für sie das Problem, sich auf das Nachahmen reduzieren zu wollen, die Mimesis der Natur bringt nichts Neues, und deshalb ist die Phantasie wesentlich, damit das nachahmende Objekt nicht von schlechterer Qualität ist als das nachgebildete. Schlegel befürwortet die Produktion lebendiger Werke aus einer Manifestation der Natur durch den Menschen, einem inneren Prozess. Das Genie würde dann in der Fähigkeit liegen, mit der es möglich ist, in Form eines Kunstwerks die Spiegelung des Universums im Wesen zu erzeugen.

Rüdiger Bubner erklärt, wie Schlegel durch das radikale Selbstdenken von Fichte, in dem jede Manifestation als Produktion des Ich betrachtet wird, einen unendlichen Weg für den Geist sieht, nun da er alles tun kann: «Der progressive Universalismus einer mit Poesie verschwisterten Philosophie füllt durch "Erfindung" und "Agilität" aus, was als Wesen des menschlichen Geistes längst erkannt ist: eine

Tätigkeit, die sich auf sich selbst richtet» (Bubner 1987, 86) Von hier an ist die von den Romantikern beabsichtigte formale Revolution verständlich, ebenso wie die Vielzahl von Künstlernovelle, denn sie sind es, die den Geist auf dem Höhepunkt ihrer schöpferischen Tätigkeit repräsentieren, die, wie sie es nennen, unendlich ist. Auf die gleiche Weise werden sie diese neue Gattung von Romanen verwenden, um die Probleme, die diese kreative Tätigkeit in ihrem historischen Kontext darstellt, zu stellen und zu lösen versuchen.

## 2 Wackenroder, Berglinger und der Abgrund des Künstlers.

*Herzensergießungen eines Kunstliebendes Klosterbruders* (1796) war der Titel, unter dem Ende des 18. Jahrhunderts ein einzigartiges Werk ans Licht kam, und das nie besser gesagt, da es praktisch das einzige Werk von Wilhelm Heinrich Wackenroder war, dessen Veröffentlichung er nie gesehen hat, weil es sein Freund Ludwig Tieck war, der es schließlich nach dem Tod von Wackenroder, der im Alter von 25 Jahren starb, tat. Zunächst wurde das Werk aus Respekt vor dem Vater des Schriftstellers, der die Leidenschaft seines Sohnes für die Literatur ablehnte, anonym veröffentlicht. Die beiden Freunde arbeiteten immer zusammen, und selbst wenn sie nicht in der gleichen Stadt waren, unterhielten sie ein häufiges Briefverhältnis, in dem sie immer über Kunst sprachen, und erfüllten dadurch das Produkt der kollektiven Autorschaft, nach der die Romantik strebte<sup>1</sup>. Tieck enthielt einige Kapitel seiner eigenen Schöpfung, um die seines Freundes zu vollenden, so dass dieses Werk, das zunächst von Goethe<sup>2</sup> abgelehnt und als kindisch angesehen wurde, später von den Kritikern als Initiator von Frühromantik anerkannt wurde<sup>3</sup> und in dem die Aktualität der Moderne zu beobachten ist, insbesondere im Hinblick auf das letzte Kapitel, das dieses Werk betrifft, mit dem Titel *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*.

---

<sup>1</sup> Canal, Héctor. 2008. "Introducción." In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*. Oviedo: KRK., 20.

<sup>2</sup> Ablehnung, zum Teil durch die Welle der Bekehrungen zum Katholizismus, die damals stattfand, im Gegensatz zum Protestantismus, der die Entwicklung und den Fortschritt in spirituellen Angelegenheiten darstellte: Canal, "Introducción", 14.

<sup>3</sup> Canal, "Introducción", 42.

Nach Ernst Behlers Forschungslinie sollten die *Herzenergießungen* von Wackenroders Aufenthalt in Erlangen während seiner Studienzeit inspiriert werden, einer Stadt, die ihn durch die dort entdeckten Kunstwerke und Landschaften sehr stark beeindruckte. Die beiden Freunde teilten nicht den theoretisierenden Eifer der ersten Romantiker, außerdem, obwohl es ein Buch ist, das voller künstlerischer Referenzen und Erwähnungen von Gemälden ist, es gibt keine Definitionen von ihnen.<sup>4</sup> Das Hauptziel der Begleiter war es nicht, eine philosophisch-systematische Theorie über Kunst und Poesie zu machen, sondern vielmehr, die verbale Sprache als ein Mittel zu verwerfen, das in einen direkten Dialog zwischen dem Wesen des Objekts - dem Objekt als Natur zu verstehen - und dem Menschen eintritt. Aus diesem Grund verwirft Wackenroder die biographische Beschreibung der Maler, und für die Passagen, die diesen Künstlern gewidmet sind, wählt er lieber einen bestimmten Moment in ihrem Leben, basierend auf den Texten des Historikers Giorgio Vasari, weil es seine Priorität ist, den gewählten Moment mit Einzigartigkeit und Unmittelbarkeit zu versehen.<sup>5</sup>

Im Epilog der spanischen Ausgabe der *Herzenergießungen* zögert Cord-Friedrich-Bergham - wie Behler und die Literaturkritik im Allgemeinen - nicht zu behaupten, dass das Werk ein «catalizador del pensamiento estético en la época en torno a 1800» war und auch «el desarrollo del paisaje artístico del romanticismo alemán» (Berghahn 2008, 274) bedeutete. A.W. Schlegel selbst begründet in seiner Rezension des Buches, wie der Autor es vermieden hat, die damals übliche Sprache zu verwenden und «la más viva expresión» (Schlegel 2008, 253) zu wählen, um der künstlerischen Leidenschaft und Begeisterung freien Lauf zu lassen, eine Sprache wieder zu bringen, die bereits überholt sein sollte.

Der Pater, von seinem sentimentalischen Ton und nicht ohne Drama, gibt eine Perspektive aus der Zeit. Das Werk war, wie Bergham feststellt, ein wichtiger Beitrag zur *Querelle des Anciens et Modernes*, die bereits damals die Debatte zwischen der Normativität oder Relativitätstheorie der Kunst wieder hervorgebracht hatte. Schiller argumentierte mit seinem Anspruch, die Grenzen von Antike und Moderne abzubauen, die Kontinuität zwischen beiden durch eine Dialektik, die die Moderne die Unschuld

---

<sup>4</sup>Behler, Ernst. 1992. *Frühromantik*. München: Walter de Gruyter., 170.

<sup>5</sup> Behler, *Frühromantik*. , 169.

des ersteren verlieren lassen und dadurch ihr eigenes Gewissen bilden würde<sup>6</sup>. Man kann die Spur der Unschuld bis Rousseau als «descubridor de la infancia como lugar de la inocencia indisimulada» verfolgen (Bergham 2008, 271). Diese Eigenschaft einer unschuldlosen und reflektierten Fortsetzung würde dem modernen Charakter irgendwie eine Nuance von Künstlichkeit geben<sup>7</sup>, und von hier aus könnte man die Maske begründen, die Wackenroder sich mit dem Pater zuordnet, eine Maske, die in der Vergangenheit gelebt hat, aber mit einer modernen Stimme, angesichts der Eingliederung von Berglingers Text am Ende des Werks. Die *Herzenergiessungen* würden zwischen Schillers und Schlegels Postulat stehen, um der Moderne eine konstante Prozessqualität, eine Entwicklungsfähigkeit, die zur Unendlichkeit neigt, die sogenannte unendliche Perfektibilität.

In der Arbeit gibt es eine Mischung aus Interesse an Mittelalter und Renaissance, die zusammen mit Berglingers Geschichte und den anderen Stücken mit einer neuen Konzeption der Kunstreligion verbunden ist. Wie Bergham anmerkt, formulierte Wackenroder eine Vorstellung von Religion, die auf ästhetischer und theologischer Ebene das fortsetzen würde, was die Aufklärung konzipiert hatte. Lothar Pikulik wiederum unterstreicht die Sakralisierung der Kunst als etwas, das in der Sturm und Drang Bewegung bereits vorhanden ist, obwohl sie sich in ihrem Ziel von dem unterscheidet, was Wackenroder verfolgt. Pikulik schreibt

dass die vorromantische "Heiligung" der Kunst diese nur als Religionsersatz etabliert, die romantische dagegen auf eine Verschmelzung von Kunst und Religion zielt oder jedenfalls – in scheinbarer Anknüpfung an die Praxis älterer Zeiten- die Kunst in den Dienst der Religion stellt (Pikulik 1992, 270)

Diese Präludien, so Bergham, die Entstehung der neuen Religion aus einem kontemplativen Geist, zusammen mit Schlegels neuer Mythologie, können daher in direktem Zusammenhang mit einem der wichtigsten Themen der *Herzenergiessungen* stehen: der Sprache. Wackenroder widmet ein Kapitel des Werkes der Unterscheidung zwischen der Sprache der Natur, die Gott gehören würde, und der Spontaneität der Kunst, die zu einer ausgewählten Gruppe von Menschen gehören würde<sup>8</sup>. Es ist kein Zufall, dass die *Herzenergiessungen* Malerei und schließlich Musik wählen, um von

---

<sup>6</sup> Berghahn, Cord-Friedrich. 2008. "Epílogo" In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*. Oviedo: KRK, 285

<sup>7</sup> Berghahn, Cord-Friedrich. 2008. "Epílogo: Poéticas de La Contingencia." In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*. Oviedo: KRK, 285

<sup>8</sup> Behler, *Frühromantik*, 174.

diesen Sprachformen zu sprechen, die im gesamten Werk in Bezug auf den Begriff des Lichts metaphorisiert werden. Momberger erklärt den Weg, den dieses Konzept von der Verwendung in der Aufklärung als Symbol der Wahrheit bis zur Romantik gegangen ist, in der das Licht auch mit anderen Elementen in Verbindung gebracht wird.

Es wurde bereits deutlich gesagt, dass um 1800 eine neue Epistemologie entsteht, eine neue Sichtweise der Dinge, und Licht wird dafür wesentlich sein. Die Malerei ist eine der Künste, die am meisten mit Licht zu tun hat, sagt Momberger, und mit Farben, die nur gebrochenes Licht sind. Das Fehlen von Beschreibungen, das, wie bereits betont wurde, völlig absichtlich war, wird durch dieses neue Bewusstsein der Sprachunfähigkeit in Bezug auf das, was in der Malerei repräsentiert wird, und kurz gesagt, auf ihr Wesen gegeben. Wackenroder konzentrierte sich mehr auf Evokation als auf Repräsentation, weil er eher an einer Durchdringung des Bildes als an einer rein oberflächlichen Vision interessiert war. Diese neue Richtung wird auf der Suche nach dem romantischen Licht verfolgt, das, wie wir bereits in einem anderen Abschnitt hervorgehoben haben, sich auf den Hauptfiguren der neuen Strömung konzentrieren wird: das Subjekt, das sie betrachtet. Momberger spezifiziert dann den Mangel, den die grammatikalische Sprache für Wackenroder hat:

Die Namen, die Sprachzeichen, sind an die irdischen Dinge gebunden. Wohl ist die Sprache das Mittel, das es den Menschen ermöglicht, die Dinge zu benennen und die Erde zu beherrschen, andererseits aber ist sie es auch, die den Menschen an die Erde, an die Aussenwelt, bindet. (Momberger 1986, 26)

Wackenroder wird nach einer neuen Art von Sprache suchen, die mehr mit Sensibilität zu tun hat, beginnend mit der Substitution von Prosa durch Dichtung. Es ist Berglingers Art, sich auszudrücken, wenn er den Moment der maximalen Erhöhung seiner Gefühle erreicht, in diesem Fall die heilige Cecilia zu loben<sup>9</sup>, und deren Präzedenzfall nach Momberger in Lessings Laokoon gefunden werden kann, wenn er seine Unterscheidung zwischen den Zeichen der Sprache zwischen willkürlich und motiviert vornimmt; in letzterem wäre die Dichtung angesiedelt. Der Autor betont jedoch, dass sich Wackenroder nicht darauf beschränkt, poetisch zu beschreiben,

---

<sup>9</sup> Wackenroder, Wilhelm Heinrich, and Ludwig Tieck. 2016. *Herzensergießungen Eines Kunstliebenden Klosterbruders*. Edited by Karla-Maria Guth. Berlin: Hofenbergl Sonderausgabe , 92.

sondern einen bestimmten Moment der Repräsentation wählt und den Charakteren eine Stimme gibt, die den Leser direkt anspricht, um ihre Gefühle auszudrücken.

Das bedeutet zugleich die radikale Abwertung des Signifikanten, sei es des Gemäldes als Repräsentation, sei es des sprachlichen Signifikanten, zugunsten des Signifikats, der Bedeutung, der Idee, dem gegenüber der Signifikant durch einen absoluten Mangel gekennzeichnet ist. (Momberger 1986, 26-27)

Auf dieser Basis erklärt Momberger Wackenroders Reflexion über die Natur und ihre Beziehung zum Menschen, metaphorisiert in Farben. Hier ist es wichtig, die Rollen des Menschen als kontemplatives Subjekt und der Natur als Objekt, das auf den Blick des Subjekts antwortet. Diese Kommunikation wird erreicht, wenn der Signifikant sofort ausgeschlossen und das Bild des Subjekts direkt in dem betrachteten Objekt wiedererkannt wird. Wackenroders Naturbegriff ist ein lebendiger Organismus, dessen Einheit und Verbindung durch die Sonne und damit das Licht erreicht wird. Licht ist jedoch nicht im Rahmen der Physik messbar, sondern eine spirituelle Wesensart, die Mensch und Natur in ihrer Kommunikation hilft, für «den Bruch zwischen Subjekt und Objekt zu überbrücken und eine Ahnung von der ursprünglichen Einheit zu vermitteln» (Momberger 1986, 28).

Neben der direkten Kommunikation mit dem Menschen gibt es einen zweiten Blick, der auf das Innere des Menschen gerichtet ist und wiederum das beleuchtet, was in ihm verborgen ist: die Kunst. Die Aufgabe der Kunst wäre dann die von «dem Menschen das in reiner Bedeutung zu offenbaren, was die Natur ihm unmittelbar sagt, das Höchste, das geistige Wesen, das Absolute oder bei Wackenroder auch ganz einfach Gott» (Momberger 1986, 28). Schließlich erklärt Momberger, wie Wackenroder die Musik an die Spitze der künstlerischen Leiter setzt, als ideale Kunst, die die Malerei übertrifft, weil sie von einem physischen Medium und Material abhängt, oder dieses (Malerei) haftet immer an der sichtbaren Welt, wie Lothar Pikulik betont<sup>10</sup>, indem er in seiner Analyse des Berglinger-Kapitels die wesentlichen Merkmale der Musikkunst verfolgt. Ein klares Zeichen für Wackenroders Wunsch nach Unabhängigkeit vom Verderblichen, dem Material. Der Autor - so erklärt Pikulik - kannte nach dem Studium der Musikwissenschaft die *Theorie der Musikaffekte*, die sich im 17. und 18. Jahrhundert durchgesetzt hatte und auf die Nachahmung von Gefühlen durch Musik setzte: «Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer

---

<sup>10</sup> Pikulik, Lothar. 1992. *Frühromantik: Epoche-Werke-Wirkung*. München: CH Beck, 282.

entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor: - eine wunderbare Gabe der Musik» (Wackenroder and Tieck 2016, 92). Durch Instrumentalmusik, reinen Klang, wird die Unterscheidung zwischen Signifikant und Signifikat und die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt annulliert. Für den Schriftsteller, Musik

ist ein Organ, feiner als die Sprache, vielleicht zarter als seine (des Menschen) Gedanken, der Geist kann sie nicht mehr als Mittel, als Organ brauchen, sondern sie ist Sache selbst, darum lebt sie und schwingt sich in ihren eigenen Zauberkreisen<sup>11</sup>.

Tatsächlich gibt es neben dieser neuen platonischen und wahren Sonne, die dem Künstler die Kraft des romantischen Lichts gibt, auch die andere Seite der Medaille, «die spezifisch romantische Seite an der Musik kennzeichnet Wackenroder» (Pikulik, 1992, 283). Eine dunklere Seite, die fast die gesamte Literaturkritik beschäftigt hat, die sich mit dem Text befasste, da sie genau die Grund für das unglückliche Leben des Tonkünstler Joseph Berglinger sein wird, ein Kapitel, das den aporetischen Charakter der Debatte über das, was eines der wichtigsten Themen sein wird, mit dem sich die spätere Künstlernovelle bis Thomas Mann befassen wird, beleuchtet und markieren wird: das Verhältnis von Kunst und Leben und das, was man den Abgrund des Künstlers nennen könnte. In seiner Kindheit, wenn seine Identität gebildet wird, wird Josephs Wesen als musikalisch bestimmt:

Nach und nach bildete er sich durch den oft wiederholten Genuss auf eine so eigene Weise aus, dass sein Inneres ganz und gar zu Musik ward und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umherschweifte (Wackenroder and Tieck 2016, 87)

Diese Beschreibung unterstützt den Verdacht auf etwas Zweideutiges bereits zu Beginn der Bildung Josephs, wenn man die verworrene Streuen seiner Stimmung zusammen mit der Konnotation von Melancholie und Endlichkeit, die «dämmernd» mit sich bringt, beobachtet, und die mit der «dunklen und geheimnisvollen» Sprache (Wackenroder and Tieck 2016, 227) verbunden ist, die Joseph in der Musik entdeckt, zusammen mit der scheinbar heilsamen Kraft von Erlösung und Erhöhung.

Die negativen Folgen der Kunst werden jedoch erst bekannt, wenn er den Beruf des Musikers praktiziert. Tatsächlich muss Berglingers musikalische Konzeption als

---

<sup>11</sup> Zit. Nach Wackenroder, *Herzensergiessungen*, in Momberger, Manfred. 1986. *Sonne Und Punsch: Die Dissemination Des Romantischen Kunstbegriffs Bei ETA Hoffmann*. München: Wilhelm Fink Verlag, 28.

Empfänger und Produzent differenziert werden. Als Kinderempfänger und Musikenthusiast, wie Alexandra Pontzen in ihrem Werk *Künstler ohne Werk* (2000) analysiert, passt sich Berglinger dem musikalischen Paradigma der Zeit, *Theorie der Musikaffekte*, in Bezug auf die Rezeption von Musik an. Pikulik, wie Héctor Canal in der Einführung zur spanischen Ausgabe der *Herzensergiessungen* (2016) argumentiert, dass Berglinger eher geboren wurde, um Kunst zu genießen als die Rolle des Künstlers zu spielen.<sup>12</sup> Wackenroder selbst bringt die Frage mit Paters Worten zur Sprache: «Ach! Dass eben seine hohe Phantasie es sein musste, die ihn aufrieb? –Soll ich sagen, dass er vielleicht mehr dazu geschaffen war, Kunst zu geniessen als auszuüben?» (Wackenroder and Tieck 2016, 101). Der Enthusiast, wie Pikulik betont, wird von Phantasie und Gefühlen dominiert. Als man ihn als Kind beschrieb, war eine seiner Besonderheiten, dass er «stets einsam und still für sich (war) und sich nur an seinen inneren Phantasien (weidete)» (Wackenroder and Tieck 2016, 86). Berglinger wächst ohne Kontakt zur Realität und zu Menschen auf, das Einzige, wofür er lebenswert ist, ist seine eigene Versunkenheit und Begeisterung für Musik. Wenn er seinen Verwandten in der Residenz besucht, wird sehr deutlich, wie abstoßend er für den bloßen Kontakt mit den Menschen um ihn herum war, auch wenn sie die gleiche Musik hören würden wie er, für die einfache Tatsache, sie mit dem Wirklichkeitsbewusstsein zu verbinden. Sagte er zu sich selbst: «Du musst zeitlebens, ohne Aufhören, in diesem schönen poetischen Taumel bleiben, und dein ganzes Leben muss eine Musik sein» (Wackenroder and Tieck 2016, 88).

Später, im zweiten Teil der Geschichte, als er schließlich Kapellmeister wird, versinkt er in Elend und Traurigkeit, weil er mit seiner Musik niemanden erreichen kann, er findet keine verwandte Seele unter den Menschen, aber er kann auch die Wirklichkeit nicht ignorieren, und je mehr er versucht, sich zu lösen, desto stärker wird er von ihr angezogen: «Ich gedachte in meiner Jugend dem irdischen Jammer zu entfliehen und bin nun erst recht in den Schlamm hineingeraten» (Wackenroder and Tieck 2016, 97). Dann kommt die Begeisterung zurück, so fragte er sich, ob er nicht auf seinen Vater hätte hören und weitere nützliche Arbeiten leisten sollen. Pikulik, der die Probleme der Romantiker spezifiziert, katalogisiert sie als: «das Verfallensein des Menschen an die Zeit» und «das bedrückende Langeweile- Erlebnis des Alltäglichen und Gewöhnlichen» (Pikulik 1992, 282). Es ist wahr, dass Berglinger verliert sich in

---

<sup>12</sup> Canal, “Introducción”, 41

«leere Kreisen der Zeit» (Pikulik 1992, 282), und es ist weit davon entfernt, das zu begreifen, was die Romantiker beabsichtigten, indem sie die Grenzen zwischen dem Inneren des Menschen und der Welt aufhoben, denn durch die Ablehnung des rationalen Teils der Welt leugneten sie wiederum genau einen Teil dieser Welt. Sicherlich ist Berglingers Haltung etwas paradox, denn während er sich einerseits für die Ausführung eines praktischen Berufs interessiert und das Verständnis von echten Menschen sucht, sehnt er sich andererseits nach dem sorglosen und einfach bezaubernden Enthusiasmus seiner Kindheit, um sich nicht der durch Weltlichkeit verursachten Unzulänglichkeit stellen zu müssen.

Wenn also Berglingers musikalischer Konflikt, wie Pontzen betont, nicht in der Neuartigkeit der emotionalen Erfahrung und ihres musikalischen Genusses liegt, der sie zu einem gemeinsamen Kulturerbe macht, dann würde das Problem zum Zeitpunkt der Produktion im Rahmen der neuen Konzeption der musikalischen Sprache entstehen: «Produktionsästhetisch lässt die subjektive Gefühlsästhetik das Künstlersubjekt aber mit sich allein und setzt es zudem unter den Erwartungsdruck, genuin und nur aus sich heraus zu schöpfen» (Pontzen 2000, 65). Was als Fluchtweg vor der Unterdrückung seiner Individualität begann, «erweist sich nunmehr als ein fatales Auf-sich-selbst-gestellt-Sein» (Pontzen 2000, 65). Mit anderen Worten, Berglinger stürzt sich in den Abgrund der Subjektivität und verliert sich selbst. An dieser Stelle in der Geschichte betont Pikulik Wackenroders biographischen Abdruck, der sich in Berglingers schlechtem Gewissen in Bezug auf die väterliche Figur zeigt, die wiederum für Berglinger den Kontakt mit dem menschlichen Elend und die ausschließliche Hingabe an das weltliche Leben symbolisiert.

Sabrina Hausdörfer widmet einen Teil ihrer Arbeit *Rebellion im Kunstschein* (1987) der künstlerischen Konzeption von Wackenroder und untersucht die Position der Literaturkritik im Zusammenhang mit der Künstlernovelle. Hausdörfer findet, dass Marcuses Verzerrung der Künstlernovelle gegen den Bildungsroman, wie auch jede bisherige Literaturkritik, unzureichend ist, da der didaktische Charakter expliziter war und sie mehr mit der Realität verbunden waren, weil, so Hausdörfer: «in der betont harmonistischen Interpretation das reichhaltige Konfliktpotential der Texte unterschlägt» (Hausdörfer 1987, 42), indem sie sie sofort in einer mehr oder weniger modernen und neuartigen künstlerischen Konzeption katalogisieren, ohne eine zugrunde liegende dialektische Dimension zu berücksichtigen, die versucht, Probleme

aufzuwerfen und sie aus den eigenen zeitgenössischen Perspektiven der Autoren zu lösen, deren Ursprung bereits in der Antike begründet werden konnte: «Weder der Antike noch dem Judentum oder den alten fernöstlichen Kulturen geht es in der Künstlerapotheose um die Vergötterung des Individuums» (Hausdörfer 1987, 45). Der Mensch nimmt die schöpferische Kraft der Götter, wie der Autor erklärt, wie man im Mythos Prometheus sehen kann, der später von einigen Romantikern wie Schlegel als Beispiel genommen wird, wenn er von der Notwendigkeit spricht, lebendige Werke zu schaffen, und auch E.T.A. Hoffmann, wie man später sehen wird. Der Künstler kennt die Zahnräder der Welt und muss seine Weisheit nutzen, um eine Verbindung herzustellen zwischen dem, was ihnen vorausging, von dem Moment an, in dem die alten von der historischen Evolution übertroffen werden, und dem, was in der Zukunft als Folge seiner Rolle in dieser Evolution geschehen wird: «der Künstler ist die Konstruktion eines neuen Menschen, der die Geschichte bewusst erfährt, interpretiert und auf das Goldene Zeitalter hinarbeitet» (Hausdörfer 1987, 60). Die gute Nutzung dieses Wissens, wie die Autorin zu Recht betont, ist die Fortsetzung von Kants Satz, der die aufgeklärte Bewegung als "Weg aus der Unmündigkeit" betrachtet.

Im Laufe der Herzenergieessungen wird ein bestimmter Moment in der Geschichte der Künstler erzählt, aber im Falle von Berglinger scheint es relevant, die Gesamtheit seines Lebens und seiner musikalischen Werdegang zu kennen. Dieser Unterschied, zusammen mit der Tatsache, dass der Schriftsteller zu keinem Zeitpunkt an unser Mitgefühl appelliert, gibt Hausdörfer Recht, wenn sie sagt, dass «der Künstler in der romantischen Tradition ein Kunstwerk innerhalb eines Kunstwerks ist» (Hausdörfer 1987, 60). Wackenroder konnte sich Berglinger daher als den Künstler vorstellen, der inmitten eines Zeitenwandels entstanden ist, eines Risses, der sich bald öffnen und einen Abgrund schaffen wird. Berglinger weiß nicht, wie man das Problem der Unterscheidung zwischen Fantasie und Realität löst, aus Angst, in die soziale Maschinerie aufgenommen zu werden und zu einem Verlust der Freiheit zu führen. Er sieht nicht das Bedürfnis, sich selbst als Künstler in einer konkreten Realität zu erkennen.

Wieder durchsichtig zu machen, was die Maschinen verstellen, und das menschliche Bewusstsein den automatischen Verregelungen zu entreissen, ist unter der Oberfläche von Mitteltum, Verkündigung, Religiosität und schwärmerischem Enthusiasmus die Funktion des fiktiven Künstlers in der Romantik. (Hausdörfer 1987, 69)

Berglinger fühlte sich wie ein weiteres Werkzeug der Weltmaschine an, ohne genügend Kraft oder ausreichende Kommunikation, um seine Geheimnisse zum Wohle der Kunst zu nutzen. Auf diese Weise zu handeln, ist immer noch nicht frei. Wenn Kunst der Feind von Maschinen sein soll, ist Berglinger genauso von Kunst gefangen wie die Gesellschaft von diesen Maschinen. In diesem Sinne erhält die Natur die negative Konnotation, «wo der blinde Trieb sie in die Nähe des geistlosen Produzierens der Maschine rückt und die Einflußnahme des menschlichen Geistes, der menschlichen Einpfandung ausschließt» (Hausdörfer 1987, 67). Berglinger nutzt die Kunst, um dem Leben zu entfliehen, nicht einmal von einem bestimmten Moment, sondern von der Gesamtheit, so dass die Kunst zum Ersatz für das Leben wird.<sup>13</sup> Es war das, was sein Vater in ihm zu bemerken begann, als er sich für Musik interessierte: «womit der Mensch zu schaffen hat, in sein Blut über und verwandelt sein Inneres, ohne dass er es selber weiss» (Wackenroder and Tieck 2016, 86).

Sowohl sein Vater als auch Berglinger wollten die Geheimnisse des Inneren des Menschen entschlüsseln, aber der Vater von einem eisenhaltigen Rationalismus aus, der die soziale und humanistische Seite repräsentiert. Berglinger befindet sich im entgegengesetzten Extrem, was sein schlechtes Gewissen über seine gesellschaftliche Verantwortung erhöhen wird, auch wenn er darauf besteht, sie zu disqualifizieren.<sup>14</sup> Hausdörfer erklärt durch Schlegels Ideen, wie sollte dieser Anspruch auf Ganzheit außerhalb des Rahmens des Mechanizismus und der Kontrolle, die Fortschritt annehmen kann, durch das Zusammenspiel der verschiedenen bewussten Subjektivitäten dieser Interaktion mit der Realität erreicht werden, aber Berglinger ist so isoliert aufgewachsen worden, dass sein eigentliches Problem ist «die Unmöglichkeit, außerhalb ihrer Sphäre dem eigenen Ich eine gesicherte Position zu verschaffen» (Hausdörfer 1987, 84), und deshalb kann er sich mit niemandem verbinden, er ist in sich selbst isoliert worden.

Berglingers passive Haltung zur Kunst ist ein weiterer Ausdruck der Machtlosigkeit, die er aufgrund seiner permanenten Unzufriedenheit empfindet. Der Ursprung dieser schädlichen Beziehung zur Welt, so Hausdörfer, liegt in einem Narzissmus, der mit dieser Unzufriedenheit verbunden ist, und nicht im Missverständnis

---

<sup>13</sup> Hausdörfer, Sabrina. 1987. *Rebellion Im Kunstschein*. Heidelberg, 83.

<sup>14</sup> Pontzen, Alexandra. 2000. *Künstler Ohne Werk: Modelle Negativer Produktionsästhetik in Der Künstlerliteratur von Wackenroder Bis Heiner Müller*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.50-51.

der Öffentlichkeit.<sup>15</sup> Diese Machtlosigkeit führt ihn zur Arroganz, und wie alle Charaktere, die sich von Arroganz mitreißen lassen, muss er eine gute Bestrafung ertragen - ohne näher darauf einzugehen, kann man auf den Mythos Prometheus und alle anderen Helden, die von den griechischen *hybris* geprägt sind, zurückblicken. Außerdem konnte sich Berglinger nach Pontzen - und Hausdörfer hat auch darauf hingewiesen - nicht ganz mit der Figur des Prometheus identifizieren, da er zu einer Art Künstler geworden wäre «der sich selbst und an dem sich das Künstlertum problematisch wird, weil es nicht mehr selbstverständlich mit einem "Machen" zu identifizieren ist» (Pontzen 2000, 30)

Diese Gefahr, die von Kindheit an um Berglinger kreist und mit zunehmendem Leiden spürbar wird, beschreibt Momberger als «unsichtbare Sonne» (Momberger 1986, 28). Zurück zur Metapher des Lichts, der Sonne, die bereits angesprochen wurde, als von Kant berichtet wurde. Diese neue Sonne, Momberger verbindet sie mit dem Tod. Der Künstler, der sie mit der echten Sonne verwechselt, fällt in Täuschung und arbeitet für den Schwindler. Dieser Usurpator ist derjenige, der Berglinger seit seiner Kindheit verführt, das, was sein Vater befürchtet hatte, durch seine Adern zirkulieren würde, ein Gift, das den Künstler auch zu einem künstlichen Nachahmer macht:

Das ist's, dass der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die echte Muster- und Normalwelt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflickte Nachahmung, für die schlechte umschliessende Schale ansieht. (Momberger 1986, 29)

Hausdörfer teilt damit Mombergers Argumentationslinie über die Konstruktion von Berglingers Charakter und das Werk innerhalb des Werkes, den falschen Künstler, den Wackenroder getötet hat, um das Buch abzuschließen, indem er in Paters Mund über die Ursachen des Todes des Musikers spekulierte, die Debatte klar eröffnete und jedem, der teilnehmen will, Glück wünschte: «Ich beschließe mein Buch- und möchte nur wünschen, dass es einem oder andern zur Erweckung guter Gedanken dienlich wäre» (Wackenroder and Tieck 2016, 101). Momberger geht weiter und sieht im Text eine frühe Kritik der Romantik selbst:

Alle Bestimmungen der Kunst sind hier den sonst in der Romantik geläufigen diametral entgegengesetzt: Kunst ist hier nicht Medium der Synthese, sondern Mittel der Entzweiung, der Zerstörung, des Frevels, Handel mit „entrissenen, künstlich zugerichteten Gefühlen“ (Momberger 1986, 29)

---

<sup>15</sup> Hausdörfer, *Rebellion Im Kunstschein*, 84.

Darüber hinaus ist dieses in der Kunst gegebene Gegenstück, diese Verführung des Sinnlichen, etwas, das jede Kunst wesentlich schwächt, mehr mit einer moralischen Entscheidung als mit einem ontologischen Zugang zur Kunst verbunden. Es ist die Fähigkeit des Künstlers, die wahre Sprache - die eine direkte Kommunikation des Objekts mit dem Subjekt ermöglicht - vom falschen Schöpfer zu unterscheiden, ein Thema, das für Romantiker, insbesondere für die schwarze Romantik, von Interesse sein wird.<sup>16</sup>

«Der Antagonismus von künstlerischem und praktischem Leben ist in der Literatur häufig bei Wackenroder betont, ja überbetont worden, indem man sogar seinen frühen Tod davon herleitete» (Behler 1992, 166). So hatte der Autor das gleiche Schicksal wie sein Protagonist. Kurz vor seinem Tod analysiert Pontzen Berglingers letzten schöpferischen Akt, den Überfluss aller seiner Kräfte, der als "Paroxysmus" konzipiert ist:

Das subjektive Gefühl des Individuums findet sich mit der Forderung nach regelhaftem Ausdruck versöhnt und in der Rezeption vollkommen verstanden; indem Berglinger sein Leiden musikalisch ausdrückt, bleibt er Individuum und doch nicht länger solipsistisch isoliert, sondern als einzelner in die fiktive Gemeinschaft integriert. (Pontzen 2000, 71)

Am Ende schafft es Berglinger, die von Hausdörfer erwähnte Art von Künstler zu werden. Er gelingt es, das Motiv des Opfers zu transformieren, mit der Anwendung auf die Figur des Künstlers, durch die Schaffung eines letzten Werkes, einer Leidenschaft, die den Zweck erreicht, jeden zu berühren und zum ersten Mal den Kontakt zwischen Realität und Innenwelt herzustellen. Die Einzigartigkeit dieser Tatsache dient auch dazu, eine Parallele zwischen Berglinger und dem Märtyrer par excellence zu ziehen und wird zu einer anderen Ikone dieser Art von Gestalt innerhalb der jüdisch-christlichen Tradition, abgesehen davon, dass Berglinger sich nicht für andere opfert. Die von Wackenroder verwendete Analogie führt uns zum Moment des Paroxysmus der Hauptfiguren, in dem die Folgen seiner Haltung irreparabel werden, und Pontzen verbindet sie auf diese Weise mit dem falschen Weg, der Berglinger zum Abgrund und dem Verlust des Kontakts mit dem Rationalen führte. Der Künstler kann nicht auflösen, was für ihn eine Antinomie war.

Berglingers Produktivität erscheint- anders als die Rafaels- nicht als positive, ideale Abweichung von der Normalität einer nur reproduktiven Kunst, sondern als krankhaft

---

<sup>16</sup> Momberger, *Sonne und Punsch*, 30.

abnorme Überanstrengung und Selbstüberschätzung einer Seele, die schliesslich an den Folgen dieser Anstrengung zugrunde geht. (Pontzen 2000, 71)

Berglingers Tod ist zweifellos die «symbolische(n) Bestrafung» (Pontzen 2000, 72), die logische Konsequenz im Diskurs der *hybris* und im Schicksal des Märtyrers. Literaturkritiker haben keine Zweifel daran, den aporetischen Charakter von Geschichten wie Berglingers hervorzuheben, die die Geburt des modernen Künstlers markieren. Der Autor selbst konnte es jedoch nicht selbst lösen, und sein vorzeitiger Tod wurde als Tragödie im Zusammenhang mit der zweiseitigen Beziehung zwischen Kunst und Leben angesehen.

Eines der Kapitel vor Berglinger's zeigt ein bedeutungsvolles Gespräch, in dem ein junger Maler eine Muse um Hilfe bittet, und in der Antwort, die er von der Muse erhält, ist zu beobachten, dass Wackenroder bereits wusste, wie sich der Künstler in Bezug auf Kunst und deren Ausarbeitung verhalten musste. Berglingers Kapitel beendet nicht nur das Werk, sondern stellt auch das Ende dar, das erwarten lässt, dass der Künstler vom Weg der wahren Sonne abweicht:

Die Muse

Albrecht Dürer, der sich mir ergeben,/ Heilig betend sich an mich gedrängt, /Als im fernen wüsten Norden keiner/ Mich und meine Kunst geachtet: fromm und /Einfach war sein Wandel, Kindern ähnlich./ Wie er selbst, sind alle seine Bilder. (Wackenroder and Tieck 2016, 73)

Der Rat der Muse, der auf die zentrale Figur des von Dürer dargestellten Triptychons anspielt, verdeutlicht die Begrenztheit von Berglingers Charakter, gerade weil ihm das fehlte, was Bergham «*inocencia perdida como fundamento de la conciencia de la Modernidad*» nannte (Berghahn 2008, 285). Die neue Unschuld, die durch die Artifizialität der Reflexion gekennzeichnet ist - von der wir am Anfang des Kapitels gesprochen haben - wird ein gutes Werkzeug sein, um die Realität (über die wir unweigerlich Bericht erstatten müssen) aus ursprünglicher und rachsüchtiger Sicht gleichzeitig zu rekonstruieren und die Rolle des "Rettungsschwimmers" des Künstlers zu übernehmen: «Berglinger markiert den Standort des romantischen Künstlers/Menschen um 1800 – und die notwendige Katastrophe einer Existenz ohne Ironie» (Hausdörfer 1987, 88).

Dieser Ansatz ist für das Verhältnis von Autor und Text von grundlegender Bedeutung, da der Autor durch Ironie eine distanzierende Übung in Bezug auf den Text

durchführt und gleichzeitig den Leser in das literarische Spiel einführt, sich später entwickelt und zu einem Schlüsselbegriff der zeitgenössischen Philosophie wird, wie es bei den drei Transformationen von Nietzsche der Fall ist, bei denen die Schritte zu der Art von Genie werden, die Schopenhauer bereits erwartet hatte - zweifellos Kenner des Werkes von Wackenroder-, dem Übermensch.

Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen. Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüeder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene. (Nietzsche 2005, 16)

### 3 E.T.A Hoffmann, Berthold und die Künstlerliebe.

Wackenroder diente als Präzedenzfall für spätere Romantiker, unter ihnen E.T.A. Hoffmann. Es scheint unbestreitbar, dass der Autor Berglingers Vorbild genommen hat, um sein eigenes literarisches Alter Ego, den Kapellenmeister Johannes Kreisler, zu schaffen; dennoch gibt es einen bemerkenswerten Unterschied in der Darstellung und Problematisierung des Künstlers zwischen den beiden Autoren. Die Ironie, die Wackenroder fehlte, entfaltete Hoffmann während seines gesamten künstlerischen Schaffens, vor allem in den Passagen, die Kreisler betreffen:

im Gegensatz zu E.T.A Hoffmann, der die Reibung zwischen Künstlern und Philistern in vielen verschiedenen Einzelfällen konkretisiert und damit ein realistisches, historisch bestimmtes gesellschaftliches Panorama entwirft, bleiben Berglingers Konflikte abstrakt (Hausdörfer 1987, 84)

Karl Ludwig Schneider analysiert einen der Momente, in denen die Differenz, die der Autor zwischen der bürgerlichen Gesellschaft und dem Künstler herstellt, am deutlichsten und konzeptuellsten ist, als Kreisler Prinzessin Hedwiga den Unterschied zwischen dem Liebesbegriff von "eentlichen Musikanten" und dem von "guten Leuten" erklärt, weil in Bezug auf die Wahrscheinlichkeit – die so eng mit der Liebe zur Kunst verbunden ist – das Verhalten wahrer Künstler eine authentische Aufrichtigkeit repräsentiert, im Gegensatz zu dem der bürgerlichen Klasse – karikiert durch Melodramatismus und exzessiven Lyrismus –, die nur auf eine spürbar nützliche Weise

auf die Kunst anspielen, weil sie oberflächlich künstlerische Impulse und Überflüsse nutzen, um die moralischen Normen der Zeit zu erhalten.<sup>17</sup>

E.T.A. Hoffmann ist zwar ein Zeitgenosse der Romantiker und teilt mit ihnen viele der Gemeinsamkeiten, die sie als literarische Bewegung ausmachen, stellt aber gewisse Schwierigkeiten in Bezug auf seine Klassifizierung in ihr dar. Während einige Kritiker ihn in der zweiten Periode, der Hochromantik, plazieren, integrieren andere ihn in die Studie der ersten, zusammen mit Novalis, Schelling oder Tieck. Heinrich Heine selbst schloss ihn völlig von der Bewegung aus, indem er an den fehlenden Kontakt zu den Gebrüdern Schlegel appellierte, die neben Fichte und Schelling ein wichtiger Teil der Grundlage der deutschen Romantik waren. Während Heines Text aus der parodistischen Position, die der Autor so sehr mochte, vorsichtig analysiert werden muss, hat Ana Pérez in der Einleitung für die zweite Ausgabe der *Opiniones del gato Murr* (2008), eines der wichtigsten Werke Hoffmanns, diese Tatsache ebenfalls unterstrichen: «Hoffmann no parece haber entrado en contacto directo con estos primeros románticos, aunque es difícil que no tuviera noticia de su controvertida presencia en la vida intelectual de la ciudad» (Pérez, 2008, 29). Es ist die Stadt Berlin, in der die Gebrüder Schlegel zusammen mit Brentano, Tieck und anderen jungen Leuten zwischen 1798 und 1800 die Zeitschrift *Athenäum* herausgeben.<sup>18</sup> Außerdem fiel Hoffmann in Bamberg mit ihnen zusammen, als diese Stadt «se convirtió en el centro de la filosofía de la naturaleza y por allí pasan los hermanos Schlegel, el investigador noruego Heinrich Steffens y Gotthilf Schubert» (Pérez 2008, 29).

Was sich zu zeigen scheint, ist die Wechselbeziehung zwischen den Schriftstellern dieser Zeit, die Unmöglichkeit der völligen Isolation, denn die Romantik hat den Zweck erreicht, alle Kunstinteressierten zu infizieren und zum Hauptmerkmal des historischen Moments zu werden, wie sich später angesichts seiner erfolgreichen Verbreitung im übrigen Europa zeigen wird. Hoffmann wird derjenige sein, der die

---

<sup>17</sup> «Die guten Leute verlieben sich leichtlich in ein paar schöne Augen (...) zuletzt zusammenschrumpfen zum Trauring, den sie der Geliebten an den Finger stecken (...) -als pars pro toto sag ich, als Glied der Kette, an der sie die in Liebeshaft Genommene heimführen in das Ehestandsgefängnis. Dabei schreien sie denn ungemein: O Gott- oder -"o Himmel", oder, sind sie der Astronomie ergeben, "o ihr Sterne!" oder haben sie Inklination zum Heidentum, "o all ihr Götter, sie ist mein, die Schönste, all mein sehnd Hoffen erfüllt! Also lärmend, gedenken die guten Leute es nachzumachen den Musikanten, jedoch vergebens, da es mit der Liebe dieser durchaus sich anders verhält.“ (Hoffmann, *Kreisleriana*, zit. v. Schneider 1967, 241).

<sup>18</sup> Pérez, Ana. 2008. "Introducción." In *Opiniones Del Gato Murr*, edited by Ana Pérez and Carlos Fortea, 2nd ed., 9–112. Paracuellos de Jarama (Madrid): Cátedra, 29.

Aufmerksamkeit des Berliner Schriftstellerkreises auf sich zieht, aber das wird nicht vor Beginn der zweiten romantischen Periode geschehen, als er als Schriftsteller an die Spitze kam. Der Fall dieses Autors bietet zudem einen weiteren Blick auf den Zusammenhang zwischen Gesellschaft, Geschichte, persönlichem Leben und literarischer Produktion, wie Pérez selbst am Anfang ihrer Einführung darlegt: «En pocos autores de la literatura alemana ha visto la investigación especializada una relación tan directa entre trayectoria biográfica y obra literaria como en el caso de Hoffmann» (Pérez, 2008, 9), weil er auch der Schriftsteller ist, der die literarischen Möglichkeiten bis an die letzten Grenzen führt und in die Fußstapfen von Wackenroder tritt, auch gequält von der Problematik der irdischen Langeweile, aber seine Arbeit fortsetzt, um zu versuchen, diese zu lösen.

Ein früher Kontrast zwischen Hoffmann und den Frühromantikern findet sich in Heines Text, in dem er mit seiner charakteristischen Ironie den Unterschied zwischen Novalis und Hoffmann zusammenfasst: «Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer, mit seinen idealischen Gebilden, schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann, mit all seinen bizarren Fratzen, sich doch immer an der irdischen Realität festklammert» (Heine 1979, 193). Dieser ewige und unheilbare Kontakt mit der Realität kam aus seiner Kindheit wegen seiner Familiensituation und später wegen seiner wirtschaftlichen und sozialen Situation<sup>19</sup>. Hoffmann hatte einen ausgesprochenen individuellen Werdegang, daher ist es logisch, sich zu fragen, wie sich einige der zuvor analysierten Konzepte widerspiegeln, aber auch solche, die dies nicht tun. Manfred Momberger beschäftigt sich in seinem Werk mit diesem Thema, d.h. wie die grundlegenden Konzepte von den Frühromantikern und Hoffmann einen dialektischen Prozess etablieren.

Schelling verkündet, dass das Kunstwerk der Schlussstein des philosophischen Systems sei, dass nur in ihm die Synthese von Subjekt und Objekt sich einstelle. Darin aber liegt die Problematik des romantischen Kunstbegriffs. Der Schlussstein nämlich hänge in der Luft, hätte kein Fundament, ohne das, was ihn stützt, das philosophische System. Die Romantik perpetuiert die Architektonik der Metaphysik. (Momberger 1986, 7)

Aus diesem Grund schlägt der Autor vor, einen zweiten Aspekt des literarischen Diskurses zu betrachten, der sich etwas weniger auf ästhetische Fragen konzentriert und sich um den Text dreht, einen eher prozessualen Aspekt. Das Subjekt würde aufhören,

---

<sup>19</sup> Hoffmann führte ein Doppelleben als Beamter und Schriftsteller, während seine wahre Leidenschaft in Wirklichkeit die Musik war. Andererseits spielte er in einem sozialen Skandal wegen der Begehrlichkeit, die seine Beziehung zu seinem Musikstudenten umgab.

das ihm zugewiesene Ganze, die metaphysische Grundlage, zu bilden. Der Aufmerksamkeitsschwerpunkt wird auf die literarische Erfahrung verlagert. Momberger erinnert an die Offenheit in Hoffmanns Werk für Ambivalenz, Unentschlossenheit und die verschiedenen Möglichkeiten, wie das Ende einer seiner Geschichten analysiert werden kann: «Es gilt vielmehr, gewissen Spuren im Werk Hoffmanns zu folgen, ohne diese jeweils wieder auf eine Totalität des Sinns einschwören zu wollen. Spuren, die über den kategorialen Rahmen der romantischen episteme hinausweisen» (Momberger 1986, 8). Er verweist auf die Theorie des Symbols und der romantischen Mimesis, die bereits in Berglingers Kapitel antizipiert wurde. Die Einbildungskraft war dafür verantwortlich, dass die Kunst nicht eine triviale Kopie der Natur machte, sondern die Natur selbst transzendierte und mit Leben versorgte. Genau auf dieses Problem trifft Berthold, der Hauptfigur der *Jesuitenkirche in G.*, wenn er das Elternhaus verlässt, um nach Italien zu reisen und im Beruf der Malerei zu wachsen:

Er sah es ja selbst, dass seinen Zeichnungen, seinen Kopien alles Leben des Originals fehle. Raphael's, Corregio's himmlische Gedanken begeisterten (so glaubte er) zum eignen Schaffen, aber so wie er sie in der Fantasie fest halten wollte, verschwammen sie wie im Nebel, und alles, was er auswendig zeichnete, hatte, wie jedes nur undeutlich, verworren Gedachte, kein Regen, keine Bedeutung. (Hoffmann 1985, 125)

Hoffmann hat nicht die Absicht, eine Mimesis von etwas Identischem mit sich selbst zu schaffen, wie Momberger gut erklärt. Durch die Verschiebung des Fokus von Signifikat zu Signifikant wird Bedeutung nicht mehr das Prinzip oder der Ursprung der literarischen Praxis sein, sondern das Ergebnis, zu dem die Dialoge zwischen Signifikanten geführt haben: «Wenn von Mimesis hier noch die Rede sein kann, dann alle Fälle von der Nicht-Identischen, der Differenz» (Momberger 1986, 9). Deshalb fehlt auch den Werken von Bertholds Meistern in den Augen des jungen Malers etwas, und er war nicht zufrieden mit dem Lob von anderen:

Auf ganz eigene Weise schien es ihm bisweilen, als wenn seinen, ja selbst den Landschaften des Lehrers etwas fehle, das er nicht zu nennen wusste, und das ihm doch in Gemälden Claude Lorrains, ja selbst in Salvator Rosa's rauhen Wüsteneien entgegentrat. (Hoffmann 1985, 127)

Aus diesem Grund beginnt der Künstler, Zweifel und Unzufriedenheit anzugreifen, Gefühle, die er als böse empfindet. Bei dem Versuch, einen vermutlich schädlichen Geisteszustand zu überwinden, erscheint ein rätselhafter Charakter, der der Einzige ist, der die Werke Bertholds nicht lobt, und als der junge Maler ihn um Erklärungen für seinen Unmut bittet, beschuldigt er ihn dafür, dass er seine Suche nach

Fülle aufgegeben hat, nicht mehr professionell, sondern spirituell: «Jüngling, aus dir hätte viel werden können» (Hoffmann 1985, 128). Berthold «bemerkte deutlich» (Hoffmann 1985, 127) die Enttäuschung des malerischen Charakters – beschrieben als extravaganter Mann –, erkannte und wusste im Hintergrund, was der Mann zu sagen beabsichtigte, dass die Missbilligung des Ausländers mit dem übereinstimmte, was er sich im Inneren sagte. Berthold zweifelt wieder, trotz der sorglosen Worte seines Meisters, wenn er die Situation kommentiert, was logisch ist, denn das Problem ist zum Teil durch Zweifel gegeben, aber es ist wiederum notwendig, den richtigen Weg zu finden, wenn man sich daran erinnert, dass die Dämonisierung der Kunst eine moralische Grundfrage ist. Der Ausländer ist dort erschienen, um ihn umzuleiten und seinen inneren Zweifel deutlich zu zeigen.

Dieser Mann beschreibt den spirituellen Prozess, den der Künstler durchführen muss. Er wirft Berthold vor, den falschen Weg gewählt zu haben: «Auffassung der Natur in der tiefsten Bedeutung des höhern Sinns, der alle Wesen zu höheren Leben entzündet, das ist der heilige Zweck aller Kunst» (Hoffmann 1985, 129). Und er bemitleidet weiterhin bloße Nachahmer: «Wie steif und gezwungen sieht die nachgemalte Handschrift in einer fremden Sprache aus, die der Abschreiber nicht verstand und daher den Sinn der Züge, die er mühsam abschnörkelte, nicht zu deuten wusste» (Hoffmann 1985 129-130). Das Beispiel, das der Ausländer ihm vorschlägt, ist sein eigener Lehrer, der «korrekte Abschriften eines in ihm fremder Sprache geschriebenen Originals» ausführt (Hoffmann 1985, 130). Der Künstler, der über die bloße Nachahmung hinausgehen will, muss auf die Natur hören und sie gut studieren: «Bist du eingedrungen in den tiefen Sinn der Natur, so werden selbst in deinem Innern ihre Bilder in hoher glänzender Pracht aufgehen» (Hoffmann 1985, 130). Berthold muss die Flamme in sich finden, in seine eigene Subjektivität eintauchen, um sie in das Kunstwerk zu übersetzen. Diese Suche, wie bereits erwähnt, soll den geschaffenen Bildern Leben verleihen. Der Mythos Prometheus wird wieder aktiviert, diesmal ausdrücklich, wenn Bertholds Charakter die Probleme des Künstlers an den Enthusiasten und Geschichtenerzähler zusammenfasst:

Wenn man nach dem Höchsten strebt – nicht Fleischeslust, wie Titian – nein das Höchste der göttlichen Natur, der Prometheusfunken im Menschen – Herr! – es ist eine Klippe – ein schmaler Strich, auf dem man steht- der Abgrund ist offen!- über ihm schwebt der kühne Segler und ein teuflischer Trug lässt ihn unten- unten das erblicken, was er oben über den Sternen erschauen wollte! (Hoffmann 1985, 117)

Durch religiöse Begriffe, die zum Teil der Linie von Wackenroder und der Sakralisierung der Religion folgen, spricht der Künstler von der Suche nach dem Erhabenen, von der Richtung, die der Blick nehmen muss, und von den fatalen Folgen, die er für jemanden haben kann, der sich von seiner Subjektivität zu sehr wegreißen lässt. Der Künstler ist wieder einmal am Rande des Abgrunds angekommen. Diese Passage, die die (wesentliche) Gefahr der Suche nach dem Erhabenen bis hin zur Möglichkeit, Tod oder Wahnsinn verursachen zu können (je nach Interpretation), ist von Anfang an im romantischen Imaginären zu finden, das in Berglingers Fall durch den Verlust des Kontakts mit der Realität und in Bertholds durch eine Schändung der Kunst, beide motiviert durch Arroganz *hybris*, dargestellt ist.

Zweifellos waren die Lektüren des Autors vom Werk Gotthilf Heinrich von Schuberts und seinen wissenschaftlich-philosophischen Naturtheorien ein wichtiger Faktor für die Spaltung zwischen Hoffmann und den frühen Romantikern. Gerard G. Kaiser beschäftigt sich mit der Vertiefung der Aspekte, die der Autor einnimmt.<sup>20</sup> Hoffmann folgt dem Paradigma der «ursprüngliche Einheit von Materie und Geist» (Kaiser 1988, 119) wie Goethe es auch bei der Formulierung seiner Urpflanzentheorie tun würde. Schubert interessiert sich für die Schichten zwischen Organischem und Anorganischem, die sie mit der Geschichte in Verbindung bringen. Auf diese Weise versteht man den Rat des Malteser an den unzufriedenen Berthold, wenn er ihn auffordert, die Suche nach dem Verständnis der Sprache der Natur fortzusetzen. Und es wird ratifiziert, wenn er den Fall seinem Freund Florentin kommentiert, und dieser ist mit dem extravaganten Charakter einverstanden: «Ich halte sogar dafür, dass man erst durch das Darstellen der uns näher liegenden organischen Natur sich stärken müsse, um Licht zu finden in ihrem nächtlichen Reich» (Hoffmann 1985, 132–33).

Schubert widmete sich auch dem Traum in seinem wohl bekanntesten Werk *Symbolik des Traumes* (1814), und Hoffmann hätte damit die verbale Sprache im Kontakt mit der Fantasie beansprucht: «bestärkte ihn bei dem Versuch, eine literarische Sprache zu entwickeln, die psychische Prozesse räumlich veräußerlicht und mythische Substrate psychologisch aktualisiert» (Kaiser 1988, 120). Berthold erreichte durch die

---

<sup>20</sup> Kaiser, Gerhard R. “Systematische Forschungsaspekte”; 1988. *ETA Hoffmann*. Springer.

Darstellung im Traum sein gewünschtes Ziel. Die Natur sprach zu ihm aus seinem Unterbewusstsein, sie nannte ihn:

Und indem ich die Akkorde deutlicher und deutlicher erlingen hörte, war es, als sei ein neuer Sinn in mir erwacht, der mit wunderbarer Klarheit das erfaßte, was mir unerforschlich geschienen (...) aber die Hieroglyphen- Schrift war eine wunderherrliche Landschaft. (Hoffmann 1985, 131)

Berthold ist Maler, deshalb hat er die Möglichkeit, den Dialog, den er mit der Natur im Traum führt, visuell festzuhalten, aber er schafft es nicht, ihn in die Tat umzusetzen und nur in der Traumebene hat er diese Kommunikation erreicht. Das quält ihn noch mehr als zuvor, als er nicht einmal sagen konnte, wonach er suchen sollte, und die Natur wird dann «zum bedrohlichen Ungeheuer» (Hoffmann 1985, 131). Auch hier wird das Gegenstück zu der überwältigenden, unverständlichen und geheimnisvollen Natur verkörpert, die den Romantikern so viel Spiel gab. Berthold fühlt sich jedoch durch die nachfolgenden Träume, die ihm folgen, beruhigt, die alle dasselbe Thema haben. Als Berthold sich seinem Ziel nähert, wird er vor reiner Ungeduld und Verzweiflung kränker. Hoffmann bereitet das Terrain für das, was man als die prägnantere Ausgestaltung von Bertholds Geisteszustand bezeichnen könnte, in der Erscheinung eines lebendigen Bildes in Form einer Frau. Genau diese in Hoffmanns Erzählungen so häufige Unterbrechung des Alltags von dem Wunderbaren findet in einer Grotte inmitten der Natur statt, Symbol für die Verbindung von Organischem und Anorganischem: «mein Ideal, mein Ideal war es! – Wahnsinnig vor Entzücken stürzte ich nieder, da verschwebte die Gestalt freundlich lächelnd! – Erhört war mein heißestes Gebet!» (Hoffmann 1985, 133–34).

Von diesem Moment an, den Berthold als seinen «Moment der Künstlerweihe » betrachtet (Hoffmann 1985, 134), rekonstruiert der Maler religiöse Szenen glücklich immer mit der Figur seines Ideals in sich. Aber diese Figur hat eine fast identische Ähnlichkeit mit einer Prinzessin namens Angiola. Der Maler, der zunächst das Gerede der Menschen darüber ablehnte, weil er der Meinung war, dass sie «das Himmlische in das Gemeinirdische herabziehen wollten» (Hoffmann, 1985, 134), würde dann im Zug der geschichtlichen Ereignisse<sup>21</sup> Angiola als seine Frau nehmen, nachdem er sie vor dem Tod bewahrt hatte. Dies wird für Berthold fatale Folgen haben und zeigt sich in dem Moment, in dem Angiola ihre bedingungslose Liebe und Loyalität zu ihm

---

<sup>21</sup> Im Jahr 1799 gab es im Königreich Neapel eine Welle konterrevolutionärer Aufstände. Viele Mitglieder des Adels wurden ermordet, weil sie für die von Napoleon gegründete Republik waren.

bekundet: «Ein sonderbares Gefühl, wie wenn jähliger Schmerz süße Träume zerstört, durchzuckte Berthold bei diesen Worten der Prinzessin» (Hoffmann, 1985, 136).

Die weiblichen Figuren in Hoffmann, wie Kaiser selbst andeutet, sind innerhalb der verschiedenen konventionellen Funktionen, die sie repräsentieren, die der «Projektionsfigur der künstlerischen Imagination (wobei der Künstler sich hüten muss, die idealisierte Frau zur Geliebten oder Ehefrau zu nehmen)» (Kaiser 1988, 143). Berthold macht also einen schweren Fehler, denn am Anfang verwirft er all die schlechten Intuitionen, die versuchen, ihn aus der Schändung heraus zu warnen, die er zuvor abgelehnt hatte und in die er gefallen war, nämlich ein rein irdisches Glück: «lauter und lauter die innere Stimme [mahnte] ihn, seiner Kunst zu gedenken» (Hoffman 1985, 137), aber von diesem Moment an kann er sein Ideal nicht mehr finden. Seine innere Kommunikation mit der Natur ist unterbrochen, er wurde bestraft wie Prometheus und viele andere, die überheblich gesündigt haben. Karl Ludwig Schneider, der diese Passage des Werkes in seinem Artikel *Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A Hoffmanns* (1967) kommentiert, teilt ebenfalls diese Ansicht:

Auf Mißachtung und Entwürdigung der Kunst stehen bei unserem Autor überhaupt die schwersten symbolischen und satirischen Strafen, wohingegen alles, was zum Ruhme des Künstlers und seiner Ideale gesagt werden kann, sich schon durch Ergriffenheit der Aussage, ja durch religiöse Untertöne der Sprache auszeichnet. (Schneider 1967, 207)

Seine Gefühle werden dunkel und böse, wenden sich gegen Angiola und beschuldigen sie, die dämonische Gestalt zu sein, mit dem Aussehen eines Engels, der ihn verführte und ihn in den Ruin trieb. Er wird ein Gefangener des Wahnsinns sein, und der Mord an seiner Frau und seinem Sohn wird angedeutet. Von diesem Ideal, das zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen liegt, wird Bertholds unvollendetes Gemälde (das am meisten bewunderte in der Jesuitenkirche) als Erinnerung bleiben. Das Bild wird für immer die Schändung und Sünde widerspiegeln, die er durch ein asketisches Leben in der Residenz beseitigen muss. Berthold räumte seine Täuschung ein und warnte den neuen Gast damit vor der Gefährlichkeit der Kunst: «das Ideal ist ein schnöder lügnerischer Traum vom gärenden Blute erzeugt (...) Der Teufel narrt uns mit Puppen, denen er Engelsfittige angeleimt» (Hoffmann 1985, 119).

Der externe Erzähler der Geschichte, der Enthusiast, übt aufgrund seines Zustandes, der sich auf das Verständnis und den Genuss der Kunst beschränkt – aber nicht auf die wahre Schöpfung –, die Funktion eines externen Erzählers der Geschichte

aus, indem er fragmentierte Zeugnisse von malernahen Menschen verwendet – ganz im Sinne von Bocaccio oder Cervantes –. Von Berthold selbst werden wir nur die letzten Schlussfolgerungen und Spuren kennen, die die verheerende Episode seines Lebens in seiner Persönlichkeit hinterlassen hat. Die Geschichte seiner Ankunft im Kloster erinnert an einen geistigen Schiffbruch und ist somit ein Gemeinplatz zwischen der Geschichte von Kreisler und der *Jesuitenkirche*, da Kreisler auch nach einem erfolglosen Aufenthalt beim Adel, in dem sie versuchten, ihn in jeder Hinsicht zu vernichten, in einem Kloster unterkommt. Für Hoffman kann sich Religion wie ein halbherziger Trost anfühlen. Wie Alfonsina Janés betont, wäre dies kein Zweck mehr, sondern ein Mittel. Dies drückt sich in dem Schrecknis aus, das Kreisler empfindet, wenn er beobachtet, wie der Abt versucht, ihn davon zu überzeugen, im Kloster zu bleiben<sup>22</sup>. Die Sakralisierung der Kunst verliert durch die historischen Umstände rund um den Wiener Kongress und die Rückkehr des Katholizismus an Kraft<sup>23</sup>. In beiden Geschichten wiederum nützt das Kloster dazu, die Defekte des Klerus durch die Wahrnehmung des Künstlers hervorzuheben, wie z.B. den Überschuss an freiem Willen oder Ästhetik bei Kreisler und die veranschaulichte Opazität beim Enthusiasten:

seine Gespräche, die er mit den Kollegen, die an dem Mahl Teil nahmen, führte, überzeugten mich, daß, trotz aller Gelehrsamkeit, aller Weltgewandtheit, sein Sinn für's Höhere gänzlich verschlossen, und er der krasseste Materialist war, den es geben konnte. (Hoffmann 1985, 123)

Hoffmann hinterlässt in solchen Charakterbeschreibungen Spuren seiner eigenen Lebenserfahrung, wie Schneider in seinem Artikel darstellt: «Nicht zu Unrecht ist in der Forschungsliteratur so oft darauf verwiesen worden, dass die spezifisch Hoffmannsche Gestaltung der Künstlerliebe in der Biographie des Dichters ihr direktes Vorbild habe» (Schneider 1967, 202). Tatsächlich reagiert sowohl das Verhalten des Autors zum Thema Liebe als auch das der Hauptfigur in der *Jesuitenkirche* auf das Klischee des nicht vollendeten Minnesangs, in dem der Minnesänger die Liebe, die er für eine verheiratete und edle Dame bekennt, als Motor der Phantasie und Inspiration nutzte und die nie erwidert werden durfte, weil dies das Ende der literarischen Schöpfung und Produktion bedeuten würde. Zweifellos eines der wichtigsten Themen, die Hoffmanns Werk zugrunde liegen, aus dem man die Meinung des Autors über die Gesellschaft, in der er lebte, entnehmen kann. In diesem Fall hebt sie die unterschiedliche Auffassung

---

<sup>22</sup> Janés, 1994, 58. Janés, Alfonsina. 1994. *Kreisler, Murr y su mundo*. Madrid. Endymion, 58

<sup>23</sup> Pérez, "Introducción", 2008, 69.

von Kunst und Liebe hervor, die eine grundlegende Spaltung zwischen dem bürgerlichen Leben und dem des Künstlers beinhaltet.

Schneider geht auf diese Kritik am Bürgertum oder, mit Hoffmanns Bezeichnung, den Philistern ein, die bereits zu Beginn des Kapitels parallel zur Figur Kreislers antizipiert wurde: «Auffassung des Bürgers von der Kunst als Zerstreuung aufeinanderprallen mit dem Glauben des Künstlers an seine Kunst als eine das Leben beanspruchende, unter Umständen sogar zerstörende Sendung» (Schneider 1967, 201). Was für den Bürger eine bloße Frage von Konvention und Konformismus ist, ist für den Künstler etwas Unerreichbares und Ewiges<sup>24</sup>, obwohl gerade die Geschichte von Berthold, der durch seine Beziehung zu Angiola und den Verrat seiner Kunst die irdische Welt gewählt hat, einmal mehr zeigt, wie schädlich es ist, einen eisernen Antagonismus zwischen der irdischen und der künstlerischen Welt herzustellen. Die Aktionen und Übergänge, die Hoffmanns Figuren in einem Kunstverzicht mit sich bringen können, haben Zweifel geweckt:

Estas dualidades, profundamente interrelacionadas, se refieren sobre todo a los conflictos existentes entre fantasía y realidad, amor y arte, y arte, vida y sociedad (...) Quien entre los dos polos, imaginación y realidad, opta por uno de ellos, está irremisiblemente perdido. (Pérez 2008, 67)

Hoffmann wird sich, wie Pérez betont, für die Lösung einsetzen, diese Duplizität des Seins zu akzeptieren, eine plausible Lösung, um nicht das gleiche Schicksal zu erleiden wie Berglinger, der in den Traum wie Serapio in Hoffmanns Geschichte versunken ist.<sup>25</sup> Aus dieser Figur rekonstruiert Pérez Hoffmanns künstlerisches Programm, da die dialektische Funktion des Zweifels die Lücke offen lässt und die Möglichkeit, aufgrund der Neigungen jeder Figur in den Abgrund zu fallen oder nicht. Das serapiontische Prinzip, wie Mentzel betont, würde Raum für vielfältige Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit der Kunst-/Lebensfrage lassen: «Unstrittig ist, dass H.s Überlegungen stark wirkungsästhetisch ausgerichtet sind und darauf abzielen, das "verständige" Alltagsbewusstsein und die verfestigten Wahrnehmungsklischees des Lesers/Hörers zu irritieren» (Keiser 1988, 133 von: Werner 1984, 234).

---

<sup>24</sup> Schneider, Karl Ludwig. 1967. "Künstlerliebe Und Philistertum Im Werk ETA Hoffmanns." *Hans Steffen (Hg.), Steffen, Hans (Hg.) (1967): Die Deutsche Romantik (200-218)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 210.

<sup>25</sup> Pérez, "Introducción", 72.

Der dialektische Hintergrund von Hoffmanns Werken ist bemerkenswert, vor allem im Hinblick auf die Entnahme des Künstlers aus seinem Solipsismus und andererseits, was den mehrdeutigen und offenen Stil vieler seiner Geschichten bestimmt. Während Berglinger jeden Kontakt mit Menschen, der als homogene und abstrakte Gruppe angeboten wird, gemieden hat, lehnen Kreisler oder Berthold den Kontakt nicht ab, der Zweifel erscheint eher im Moment der Festlegung der Methode oder der damit verbundenen Folgen. Ana Pérez betont, wie wichtig es für Hoffmann ist, ihre Geschichten mündlich zu erzählen, um diskutiert zu werden, die Geschichte zu rekonstruieren, indem sie auf die urzeitliche Oralität zurückgreift, die Mischung aus Spontaneität und Fiktion.<sup>26</sup> Der Erzähler der Jesuiterkirche, der Enthusiast, erfüllt aufgrund seines auf das Verständnis und den Genuss von Kunst beschränkten Zustandes seine Funktion als externen Erzähler der Geschichte mit Zeugnissen von Männer in der Nähe des Malers in der romantischen Art der Fragmente, deren Höhepunkt in der Kreisleriana zu finden ist. Das Spiel der Erzähler in den verschiedenen Ebenen der Erzählung führt den Leser in das *Mise en abyme* der Geschichte ein, das ihn zu einem Erzähler macht, der immer bereit ist, am Spiel teilzunehmen, immer am Rande der Kluft zwischen Kunst und Leben.

#### 4 Büchner, Lenz, und Die Kritiker der Kritiker.

Der Hauptfigur dieser Novelle von Georg Büchner kündigt das Ende des Prototyps des romantischen Helden an, der später wieder aufgenommen, aber an die aktuelle Gesellschaft adaptiert werden sollte. Die Kapitulation dieser Art von Charakter in dem Werk dieses Autors veranschaulicht den sozialen und wirtschaftlichen Wandel, der in Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattgefunden hat. Büchner repräsentiert den Übergang des romantischen Schriftstellers zu einer realistischeren Erzählung. Es geht nicht um den späteren bürgerlichen Realismus, sondern um eine Annäherung an die neuen sozialen und politischen Strömungen, den dialektischen Materialismus und die Kritik am Hegelschen Idealismus, die in Lenz sogar deutlich gemacht wird: «Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit

---

<sup>26</sup> Pérez, "Introducción", 70.

verklären wollten» (Büchner 2010, 82). Wenn der Schriftsteller Roberto Bolaño, ein großer Kenner der deutschen Literatur, im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts in *Los detectives salvajes* (1998) feststellte, dass alles, was als Komödie begann, als Tragödie, Tragikomödie usw. endet, könnte man, im Falle von Lenz zu Beginn des 19. Jahrhunderts, den Aphorismus umkehren und feststellen, dass alles, was als Tragödie begann, als Komödie endet.

Im Lenz Kapitel von *Vormärz 1830- 1848: Erläuterungen Zur Deutschen Literaturerklärt* (1977) wird Marx' Vorstellung von Gestalten, die in der Geschichte bemerkenswert repräsentativ waren, erläutert. Das parodistische Element spielt eine entscheidende Rolle bei der Trennung der Menschheit von ihrer Vergangenheit, die von Marx als «den Prozeß einer normalen gesellschaftlichen Emanzipation» bezeichnet wird» (Böttcher 1977, 60) Diese letzte Phase erlaubt es, auch den ästhetischen Gesichtspunkt zu ändern, die Parodie würde mehr eine Offensichtlichkeit des historischen Wandels als eine Notwendigkeit darstellen. Die Verzerrung der Autoritätsfigur der Vergangenheit wird als stärkere Zukunftsorientierung bezeichnet, was Büchner mit dem Charakter von Lenz erreichte. Der Protagonist, basierend auf einem echten Schriftsteller, Dichter des Sturm und Drang, beginnt seine Geschichte als prototypischer romantischer Held inmitten der von Symbolen umgebenen Natur, aber von dort aus degeneriert der Schriftsteller bis zum Ende psychologisch und ästhetisch zum Grotesken und stellt tatsächlich eine Beschreibung einer realen Pathologie dar : «Die Welt war ihm helle gewesen, und er spürte an sich ein Regen und Wimmeln nach einem Abgrund, zu dem ihn eine unerbittliche Gewalt hinriss» (Büchner 2010, 96). Man könnte sagen, dass Lenz in der Tragikomödie endet, weil die bewusst übertriebene und karikierte Darstellung seiner Person Raum für Humor lässt und die Verhöhnung durch Hass, die Büchner selbst zugegeben hat<sup>27</sup>, impliziert die Verschlimmerung romantischer Gefühle und Subjektivität sowie die Isolation, obwohl Büchners realistische Technik auch ein herzerreißendes und beunruhigendes Bild zurückgibt: «Ein gewaltsames Drängen, und dann erschöpft zurückgeschlagen; er lag in den heißesten Tränen, und dann bekam er plötzlich eine Stärke, und erhob sich kalt und gleichgültig, seine Tränen waren ihm dann wie Eis, er musste lachen» (Büchner, 42).

---

<sup>27</sup> Böttcher, Fritz, ed. 1977. *Vormärz 1830- 1848: Erläuterungen Zur Deutschen Literatur*. 10th ed. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener, 61.

Der Autor löste sich von der Romantik, gerade weil er sich keine Bewegung in ständiger Rückkehr zum Mittelalter als etwas vorstellen konnte, das in seiner Gegenwart Platz hatte<sup>28</sup>. Im Gegensatz zu Wackenroder oder Hoffmann erfolgt die Identifikation zwischen Hauptfigur und Autor nicht so einfach, weil Büchner nicht die Problematisierung, sondern die Kapitulation einer obsoleten Gestalt in ihrer ursprünglichen Darstellung beabsichtigte. Inmitten der Industrialisierung und des Wandels der Gesellschaftsschichten fühlt Büchner die Verantwortung des Schriftstellers gegenüber den Völkern. Böttcher 1977, 61 Es betont, dass Büchner den Ausgangspunkt aus Natur und Geschichte nimmt, deshalb ist Lenz ein malerischer Charakter, der in den Bergen Zuflucht und Ruhe sucht und nur ohrenbetäubenden Lärm zwischen industriellem Pragmatismus und mystischer Frömmigkeit findet<sup>29</sup>. Er ist nicht mehr die idealisierte Figur des Genies, aber sein quälender und beginnender Wahnsinn wird transparent dargestellt, denn Büchner definierte den Künstler als Diener der Realität. Historische Umstände rücken den Fokus vom Individuum auf die Gesellschaft<sup>30</sup>. So wird die Realität nicht mehr neu erschaffen, sondern so reproduziert, wie sie gegeben ist, eher im Gefolge der Ästhetik von Sturm und Drang als von der Romantik.

Im Artikel *Pathos und Pathologie: Der Körper und die Zeichen in Büchners Lenz: Der Körper und die Zeichen in Büchners Lenz* (1987) von Jochen Hörisch, wird der Weg in drei Handlungen (ästhetisch, religiös, pathologisch) verfolgt, die Lenz auf der Suche nach Trost durchführt. Wenn für Wackenroder der Tod vom ersten Moment an im Leben von Berglinger präsent war und Hoffmann mit den Möglichkeiten spielt, die sich aus der Neigung zu diesem Tod ergeben oder nicht, wird in Lenz die kommentierte Pathologie in Bezug auf die Gestalt des Musikers immer deutlicher in der Geschichte sichtbar: «Er jagte mit rasender Schnelligkeit sein Leben durch und dann sagte er: »Konsequent, konsequent«; wenn jemand was sprach: »Inkonsequent, inkonsequent«; es war die Kluft unrettbaren Wahnsinns, eines Wahnsinns durch die Ewigkeit» (Büchner 2010, 116).

---

<sup>28</sup> Böttcher, Fritz, ed. 1977. Vormärz 1830- 1848: Erläuterungen Zur Deutschen Literatur. 10th ed. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener.

<sup>29</sup> Hörisch, Jochen. 1987. "Pathos Und Pathologie: Der Körper Und Die Zeichen in Büchners Lenz." In *Georg Büchner: 1813-1837; Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler*, 267–75. Stroemfeld/Roter Stern., 269

<sup>30</sup> Es sollte nicht vergessen werden, dass das behandelte historisch-literarische Phänomen in fortschrittlichen literarischen Strömungen mit starkem Bezug zur Politik auftritt, die fast immer von jungen Menschen geleitet werden.

Nun könnten diese drei Wege vom konkreten Helden zur romantischen Bewegung im Allgemeinen abstrahiert werden, um wiederum auf die Parodie als die Endlichkeit dieser Art von phantastischen und tragischen Helden in einem eindeutig modernen Europa hinzuweisen. Unabhängig davon, ob Büchner es beabsichtigt hat oder nicht, stimmen die drei Phasen mehr oder weniger stark mit den historischen Gegebenheiten und der Entwicklung der romantischen Bewegung von ihren Anfängen bis zu ihrem Untergang überein. Die Ruhe, die Lenz sucht, wird durch das Treiben und die ständige Aktivität frustriert, in einem scheinbaren Dialog der Gehörlosen, der alles, was den Hauptfiguren mit Bedeutungen umgibt, sättigt. Lenz denkt darüber nach, sich wegen des Einflusses, den Pater Oberlin auf ihn als Vertrauensperson ausübt, der Religion zu widmen: «wenn er über dieses von materiellen Bedürfnissen gequälte Sein, diese dumpfen Leiden gen Himmel leiten konnte» (Büchner 2010, 76). Sie lehnt diese Idee jedoch nach einem erfolglosen Versuch, ein totes Kind wiederzubeleben, ab: «und der Himmel war ein dummes blaues Aug, und der Mond stand ganz lächerlich drin, einfältig. Lenz musste laut lachen, und mit dem Lachen griff der Atheismus ih ihn und fasste ihn ganz sicher und ruhig und fest» (Büchner 2010, 102). Lenz entscheidet sich für das, was im diskursiven Medium nicht Platz hat.

Sprache ist definitiv das Zentrum, um das sich das Problem dreht. Hier zeichnet sich einen Unterschied zwischen Büchners Lenz und Berglinger oder Berthold: Berglinger achtet nicht auf die Sprache der Natur, er kümmert sich nicht darum, ihre Opazität zu enträtseln: «es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorren Träumen, aber er fand nichts» (Büchner 2010, 62). Am Anfang des Werkes wurde Judith Norman zitiert, um die Absicht der Romantiker durch die Verbindung von Poesie und Philosophie einzuführen. Norman erklärt den Begriff des postmodernen Erhabenen, das mit der Romantik verbunden ist, aus Lyotards Werk und ermöglicht es, den romantischen Protagonisten, den Wanderer, zu demontieren und seinerseits den Zusammenhang mit seiner Auferstehung durch die Avantgarde und das nachfolgende 20. Jahrhundert herzustellen (ein Beispiel findet sich in der Gestalt des Flaneurs). Es eröffnet die Möglichkeit, die Sprache als etwas zu behandeln, das auch keine Bedeutung hat, d.h. Nonsens.

We can recognize it more clearly if we note that another word for an aesthetic presentation of linguistic non-meaning is simply nonsense. This enables us to bring the sublime into unexpected proximity to nonsense; the path from the sublime to the ridiculous, it seems, is quite a short one. (Norman 2008, 79)

Die Kunstsprache, die in Berglinger und Bertholds Texten zwar zweischneidig dargestellt, aber idealisiert erscheint, wird in Lenz verzerrt, um den aporetischen Aspekt des Problematischen und das Zerreißen der Persönlichkeit des Schriftstellers zu betonen. Judith Norman erklärt wie das postmoderne Erhabene von dem Moment an gegeben werden kann, in dem die Sprache selbst die zu behandelnde Thematik ist, und nicht das Mittel, um das ewige und wahre Objekt zu erreichen. Diese Möglichkeit der postmodernen Sublimierung erklärt das «wüste Chaos seines Geistes» (Büchner 2010, 96). Träume haben keinen Enthüllungscharakter mehr, wie im Bertholds Fall, sein Unterbewusstsein schafft es nur noch mehr, ihn zu quälen, er findet es sogar schwer, sich selbst wiederzuerkennen:

Dann geriet er zwischen Schlaf und Wachen in einen entsetzlichen Zustand; er stieß an etwas Grauenhaftes, Entsetzliches, der Wahnsinn packte ihn, er fuhr mit fürchterlichem Schreien, in Schweiß gebadet, auf, und erst nach und nach fand er sich wieder. (Büchner 2010, 116)

Die Romantiker waren sich der Bedeutung der Schaffung einer Sprache entsprechend ihren Ansprüchen an die Kunst sehr bewusst. So kombinierten sie Methoden und Stile wie Poesie und Philosophie, stellten den Kontakt zur Natur durch Subjektivität wieder her und suchten die Spiegelung von sich selbst in der Welt. Später ließ die Rückkehr zur Tradition des Katholizismus viele von ihnen den Weg der Sakralisierung der Kunst gehen, die bereits von Wackenroder beobachtet wird, als eine Stütze, um nicht in den Abgrund der übermäßigen Subjektivität zu fallen. Der Fall in den Abgrund des Wahnsinns endet nicht gerade mit Lenz' Leben, denn alle seine Selbstmordversuche münden in Frustration. Er will nicht sterben, er will nur etwas fühlen können, weil er sich im Leben bereits tot fühlt. Er ist zur Ohnmacht verurteilt, in einer Art Umkehrung des romantischen tragischen Endes, um das Drama der Existenz zu satirisieren und es dem Künstler unmöglich zu machen, in jeder Hinsicht zu flüchten, nicht einmal das Privileg hat, als Berglinger im Märtyrertod zu enden. Die Apathie hat es geschafft, ihn innerlich leer zu lassen. Mehr als ein Prometheus, erinnert Lenz bereits an Camus' Sisyphus in der Problematisierung des existentiellen Konflikts, der dazu verdammt ist, den absurden Ballast des Lebens zu tragen: «er tat alles wie es die andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last» (Büchner 2010, 122).

Kunst ist unweigerlich mit dem Leben verbunden, da sie ein weiteres Mittel ist, den Lebensweg zu erklären, aber die Frage ist, die Behandlung des Dialogs zwischen

den beiden gerade bei der Entwicklung der Künstlernovelle epochal zu beobachten. In der relativ kurzen Periode der Geschichte, die die Zeit der Romantik darstellt, werden Philosophie und Kunst so synthetisiert, dass es notwendig ist, sie gemeinsam zu analysieren, um beobachten zu können, inwieweit diese Synthese einen direkten Einfluss auf die Zukunft der Künstler hatte. Die drei Wege, die Lenz geht, fassen die romantische Wegstrecke in allgemeinen Linien zusammen, von dem Moment an, in dem es versucht, der Problematik von Kunst und Leben mit Hilfe des Subjekt-Objekt-Kommunikationsaktes und der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft zu stellen, bis hin zur weiteren Entwicklung gemeinsamer Themen wie der Dämonisierung oder Sakralisierung der Kunst, deren letzte Phase darin bestand, die Gestalt des romantischen Genies zeitlich einzuschränken, als soziale Veränderungen mehr Aufmerksamkeit erforderten, wodurch das Subjekt der Hauptrolle ironischerweise entlastet und der Künstler in den Dienst der Realität gestellt wurde. Dieses literarische Genre war der Schlüssel, um nicht auf den Künstler als Genie aufmerksam zu machen, sondern auf die Gefahren, eins zu sein. Sie wird zum Hauptargument der Geschichten, da sie zum Hauptaugenmerk des Künstlers wird, der sie oft nicht lösen kann. Man könnte sagen, dass die Entstehung der Künstlernovelle in der deutschen Romantik der Anfang vom Ende dieser Künstleranschauung war. Das Problem, das anscheinend mit Erzählungen wie Lenz überwunden wurde, wird jedoch Ende des 19. Jahrhunderts wieder aufgegriffen und zu einem weiteren Merkmal der Literatur des historischen Übergangs gemacht.

## 5 Literaturverzeichnis.

- Behler, Ernst. 1992. *Frühromantik*. München: Walter de Gruyter.
- Berghahn, Cord-Friedrich. 2008. "Epílogo: Poéticas de La Contingencia." In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*. Oviedo: KRK.
- Böttcher, Fritz, ed. 1977. *Vormärz 1830- 1848: Erläuterungen Zur Deutschen Literatur*. 10th ed. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener.
- Bubner, Rüdiger. 1987. "Subversion Des Subjekts vs. Frühromantischer Subjektivismus." In *Die Aktualität Der Frühromantik*, 85–95.
- Büchner, Georg. 2010. *Lenz*. Edited by Rosa Marta Gómez Pato. Sevilla: Bienza.
- Canal, Héctor. 2008. "Introducción." In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*. Oviedo: KRK.
- Chávarri, Jaime. 1976. *El Desencanto*. España.
- Hausdörfer, Sabrina. 1987. *Rebellion Im Kunstschein*. Heidelberg.
- Heine, Heinrich. 1979. *Historisch-Kritische Gesamtausgabe Der Werke*. Edited by Manfred Windfuhr. Hoffmann und Campe.
- Hoffmann, E.T.A. 1985. "Die Jesuiterkirche in G." In *Sämtliche Werke Vol.3*, edited by Hartmut Steinecke and Wulf Segebrecht, 110–40. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Kaiser, Gerhard R. 1988. *ETA Hoffmann*. Springer.
- Momberger, Manfred. 1986. *Sonne Und Punsch: Die Dissemination Des Romantischen Kunstbegriffs Bei ETA Hoffmann*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 2005. *Also Sprach Zarathustra*. 10th ed. Project Gutenberg eBook. [www.dominionpublico.gov.br/download/texto/gu007205.pdf](http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/gu007205.pdf).
- Norman, Judith. 2008. "The Work of Art in German Romanticism." *Internationales Jahrbuch Des Deutschen Idealismus* 6 (Romantik): 59–79.
- Pérez, Ana. 2008. "Introducción." In *Opiniones Del Gato Murr*, edited by Ana Pérez and Carlos Fortea, 2nd ed., 9–112. Paracuellos de Jarama (Madrid): Cátedra.
- Pikulik, Lothar. 1992. *Frühromantik: Epoche-Werke-Wirkung*. München: CH Beck.
- Pontzen, Alexandra. 2000. *Künstler Ohne Werk: Modelle Negativer Produktionsästhetik in Der Künstlerliteratur von Wackenroder Bis Heiner Müller*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG.

- Schlegel, August Wilhelm. 2008. "Reseña." In *Efluvios Cordiales de Un Monje Amante Del Arte*, edited by KRK. Oviedo.
- Schneider, Karl Ludwig. 1967. "Künstlerliebe Und Philistertum Im Werk ETA Hoffmanns." *Hans Steffen (Hg.), Steffen, Hans (Hg.)(1967): Die Deutsche Romantik (200-218)*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, and Ludwig Tieck. 2016. *Herzensergießungen Eines Kunstliebenden Klosterbruders*. Edited by Karla-Maria Guth. Berlin: Hofenberg Sonderausgabe.