

Gdańsk 2021, Nr. 44

<https://doi.org/10.26881/sgg.2021.44.12>**Claudia Mueller-Greene**

(Purdue University, West Lafayette, USA)

<https://orcid.org/0000-0001-6488-1271>

Zwischen Innen- und Außenwelt: Musik als ‚Gemütherregungskunst‘ in E. T. A. Hoffmanns *Die Automate*

Dieser Beitrag widmet sich der Rolle der Musik in E. T. A. Hoffmanns *Die Automate* (1814) aus dem Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* (1819–1821). Der Gegensatz ‚innen/außen‘ innerhalb des romantischen Diskurses über das ‚Gemüt‘ erhält dabei besondere Aufmerksamkeit. Die Musik fungiert in Hoffmanns Text als Gefühlsausdruck und ‚Gemütherregungskunst‘ (Novalis) und folgt damit dem ‚serapiontischen Prinzip‘. Zugleich wird durch Teile der Handlung die Innerlichkeit von Gefühl und Musik infrage gestellt, indem deren äußere Aspekte inszeniert werden, die den Gesetzen einer seelenlosen Mechanik zu gehorchen scheinen.

Schlüsselwörter: innen/außen, Zwischenraum, Gefühl/Emotion/Affekt, Musik, Maschinen

Between the Inner and the Outer World: Music as an ‘Art of Stirring the Heart’ in E. T. A. Hoffmann’s *The Automata*. This article discusses the role of music in E. T. A. Hoffmann’s *The Automata* (1814) from his collection of stories *The Serapion Brethren* (1819–1821). Particular attention is paid to the opposition ‘inner/outer’ within the Romantic discourse on the ‘Gemüt’ (soul, heart). In Hoffmann’s text, music functions as an emotional expression and ‘Gemütherregungskunst’ (‘art of stirring the heart’, as coined by Novalis). In doing so, it follows the ‘Serapiontic Principle’. At the same time, the inwardness of emotions and music is questioned by parts of the plot that highlight their external aspects that seem to obey the laws of a soulless mechanics.

Keywords: inner/outer, in-between-ness, feeling/emotion/affect, music, machines

Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
Denn was innen, das ist außen.
J. W. v. Goethe (Epirrhema, 1998: 358)

In Erinnerung an Markus Forkl

Als Ferdinand und Ludwig, die Protagonisten in E. T. A. Hoffmanns *Die Automate* (2001: 396–429), gegen Ende der Erzählung Zeugen des Konzerts werden, das Professor X. in seinem Garten wie von Geisterhand inszeniert, können sie sich dessen überwältigenden Wirkung nicht entziehen und werden „von innerm Schauer ergriffen“ (ebd.: 424). Die Klänge

werden beschrieben als „ins Innerste des Gemüts eindringend“ (ebd.: 425). Der vorliegende Beitrag widmet sich der Darstellung dieses emotionalen Austausches zwischen Innen- und Außenwelt in Hoffmanns Text aus den *Serapions-Brüdern* und insbesondere der Rolle der Musik in diesem Zusammenspiel. Zunächst wird die Innen-Außen-Polarität sowie der für die Romantik zentrale Begriff des ‚Gemüts‘ besprochen. Im Kontext der romantischen Psychologie kommt auch der animalische Magnetismus zur Sprache, für den Hoffmann ein lebhaftes Interesse hegte. Anschließend richtet sich der Fokus auf ästhetische Aspekte des Innen-Außen-Gegensatzes: zum einen auf das serapiontische Prinzip und die Theorie der Duplizität, die in der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* formuliert werden; zum anderen auf die Musik und Überlegungen Hoffmanns zur musikalischen Romantik. Es folgen eine Analyse ausgewählter Passagen in *Die Automate* und eine abschließende Synthese der Ergebnisse.

Unseren Konzepten des Emotionalen liegen charakteristische „Topografien des Gefühls“ (Scheer 2011: 41) zugrunde: Die Gefühle eines Menschen verorten wir primär in seinem Inneren; die Welt und all ihre Objekte und Personen, mit denen er interagiert, ordnen wir hingegen seiner Außenwelt zu. Diese Auffassung von der Innerlichkeit des Seelischen hat einen historischen Wandel vollzogen. Seit dem späten 19. Jahrhundert verlor sie an Relevanz, als es mit der naturwissenschaftlichen Wende zu einer „zunehmende[n] Somatisierung der Gefühle“ (Frevert 2011: 30) und damit zu einer Objektivierung und Außenorientierung kam. Dennoch und trotz aktueller neurowissenschaftlicher und konstruktivistischer Versuche, den Leib-Seele-Dualismus aufzulösen, gilt auch im 21. Jahrhundert: „Die Innen-Außen-Unterscheidung bleibt bei aller Externalisierung in der Begrifflichkeit weiterhin brisant“ (Scheer 2011: 64).

Im 19. Jahrhundert kam innerhalb des Gefühlsdiskurses dem Begriff des ‚Gemüts‘ eine zentrale Bedeutung zu. Er war „überaus positiv konnotiert“ und fungierte laut Pierrers *Universal-Lexikon* von 1835 als „Collectiv-Bezeichnung für Gefühl und Empfindung“ (Frevert 2011: 33). Im Artikel über „Gemüt“ im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm wird darauf hingewiesen, dass Gemüt noch bis ins 18. Jahrhundert als „unser inneres überhaupt im unterschied vom körper oder leib“ (Grimm, Bd. 5: Sp. 3294) betrachtet wurde. Das *Deutsche Wörterbuch* unterstreicht außerdem den Zusammenhang von Gemüt und Imagination mit dem Hinweis, dass das Gemüt „früher die wohn- und werkstätte der vorstellungen, inneren bilder, ideen“ gewesen sei und man daher auch vom „auge des gemüts“ spreche, „das die bilder in sich sieht“ (ebd.: Sp. 3298). Im Zuge seiner Bedeutungsverengung auf den Gefühlsaspekt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Gemüt nicht mehr primär in Abgrenzung zu Leib, sondern zu Geist definiert. In beiden Fällen diente es als Synonym des allgemeineren Wortes ‚Seele‘. Gemeinsam ist der ursprünglich weiten wie der später engeren Bedeutung von ‚Gemüt‘ seine ‚topografische‘ Bestimmung als psychischer ‚Innenraum‘ (Scheer 2011: 51–56).

Basierend auf ihrer diachronen Untersuchung der Innen-Außen-Semantik in deutschen Konversationslexika des 18. bis 20. Jahrhunderts zeichnet die Kulturwissenschaftlerin Monique Scheer einen signifikanten Bedeutungswandel dieses seelischen Innenraums und seiner Beziehung zum Außen nach. Bis ins frühe 19. Jahrhundert galt das Gemüt als ein „aktives Prinzip“ (Scheer 2011: 52), ein Inneres, das sich in einem „beständigen Austausch mit der Außenwelt“ (ebd.: 43) befand. Man begriff es als ein tätiges Innen, das nach außen

strebt und dieses Außen wiederum über die Empfindungen in sich aufnimmt. Nach 1800 setzte eine Rekonzeptualisierung des Begriffs ein, die in den folgenden drei Jahrzehnten zu einer „Passivierung und Romantisierung“ (Scheer 2011: 43) des Gemüts führte. Neben der Einengung auf den Gefühlsbereich wirkte sich der romantische Diskurs zum Gemüt auch auf dessen ‚Topografie‘ aus: Das Innere wurde zum Innersten gesteigert und erlangte damit auch eine ausgeprägte Tiefe (ebd.: 55). Dieses verinnerlichte und vertiefte Gemüt tauschte sich nicht mehr aktiv mit der Außenwelt aus, sondern war als Ort des Gefühls nun passiv „rein innerlich“ (ebd.: 53) und „in sich geschlossen“ (ebd.: 43). Als in der Tiefe verborgener Wesenskern geriet das romantisierte Gemüt in eine besondere semantische Nähe sowohl zum Geheimnisvollen als auch zum Selbst (ebd.: 55).

Damit lassen sich hinsichtlich der Innen-Außen-Dichotomie drei typische Topografien des Emotionalen unterscheiden: Neben den Extremen biedermeierlicher Verinnerlichung der Gefühle einerseits sowie moderner naturwissenschaftlicher Veräußerlichung der Gefühle andererseits gibt es die bis ins frühe 19. Jahrhundert dominierende Vorstellung eines dynamischen Austausches der Emotionen *zwischen* Innen und Außen. Diese Konzeption eines emotionalen und affektiven Zwischenraums ist mittlerweile Gegenstand neuen Interesses. So betont die amerikanische Essayistin Siri Hustvedt: „I think interactions are more open, that the internal and external are in a kind of continual, mutual, rhythmic engagement [...]“ (Hustvedt 2016: 301). Der Historiker Benno Gammerl weist darauf hin, dass Emotionen als liminale Phänomene verstanden werden können. In Bezug auf Monique Scheer, Pascal Eitler und andere Emotionsforscher stellt er fest: „[...] numerous researchers locate emotions at the thresholds that separate and connect a row of dichotomous distinctions: between the individual and the social, inside and outside [...]“ (Gammerl 2012: 162). Emotionaler Ausdruck und Eindruck (Frevert 2016: 12-15) vollziehen sich in diesem Schwellenbereich. Während der Begriff des Gefühls eng mit der Innerlichkeit des romantisierten Gemüts verbunden ist, haben die Begriffe der Emotion und des Affekts eine größere Affinität zur Idee eines Austausches von Innen und Außen: *Emotio* steht wörtlich für eine ‚Herausbewegung‘, eine Gemütsbewegung von innen nach außen; *affectus* für einen Gemütsvorgang nach einer Einwirkung von außen. Emotionen und Affekte sind prozesshaft und bewegen sich in einem ungreifbaren Zwischenraum: „Affect arises in the midst of *in-between-ness*: in the capacities to act and be acted upon“ (Gregg/Seigworth 2010: 1).

Die Lehre vom animalischen Magnetismus des Arztes Franz Anton Mesmer betraf nicht zuletzt diesen affektiven Zwischenraum. Sie war ein beherrschendes Thema in der romantischen Psychologie um 1800. Schon zwanzig Jahre zuvor hatte Mesmer „die magnetische Kraft zum Mittler zwischen Unbewusstem und Bewusstsein, Innerem und Äußerem [...] sowie Mensch und Natur erklärt“ (Siebenpfeiffer 2009: 61). Mesmers Theorie eines unsichtbaren physischen Fluidums hatte sich schrittweise unter seinen Schülern zum Konzept einer hauptsächlich psychischen Kraft weiterentwickelt, die es einem Magnetiseur ermöglichen sollte, einen Patienten in einen somnambulen Zustand zu versetzen (Bergengruen/Hilpert 2015: 292). Dieser schlafwache Zustand ist der direkte historische Vorläufer der heutigen Hypnose. Hoffmann war von der Methode so fasziniert, dass sich in nahezu allen seinen Werken „Spuren des Magnetismus finden“ (ebd.: 293). Vor allem die bedrohlichen Aspekte des Magnetismus regten seine poetische Imagination an: das Vermögen des

Magnetiseurs, auf das Innerste der magnetisierten Person einzuwirken und es nach seinem Willen zu manipulieren.

Auch in der Ästhetik der Romantik ist der komplexe Zusammenhang von Innen- und Außenwelt bedeutsam. Indem der Dichter seinen Ideen poetischen Ausdruck verleiht, versucht auch er – gewissermaßen mit den ‚magnetischen‘ Kräften der Literatur – auf das Gemüt seiner Leser einzuwirken. Treffend hat dies Novalis auf den Punkt gebracht: „Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen, und Gemählde oder Anschauungen hervorzubringen – vielleicht auch geistige Tänze etc. Poésie = Gemütherregungskunst“ (Novalis 1999: 801). Hoffmann hat mit dem serapiontischen Prinzip einen Grundsatz aufgestellt, der in der Tradition von Novalis’ ‚Gemütherregungskunst‘ steht. Als allgemeines ästhetisches Prinzip kann es nicht nur auf die Literatur, sondern auch auf andere Künste angewendet werden, so auch auf die Rolle der Musik in Hoffmanns Texten.

Benannt ist das serapiontische Prinzip nach dem Titelhelden der ersten Geschichte in den *Serapions-Brüdern*, „Der Einsiedler Serapion“ (Hoffmann 2001: 23–36), welche der Dichter Cyprian zum Besten gibt. Cyprians Figur des Einsiedlers verfügt über außergewöhnlich wirkungsvolle imaginative und poetische Kräfte, zugleich ist sein Anachoret jedoch dem Wahn verfallen, der heilige Serapion zu sein. Aufgrund seiner „feurigen Fantasie“ (ebd.: 25) ist es dem Einsiedler gegeben, seine inneren Visionen mit großer Intensität selbst zu erleben und für andere mitreißend auszudrücken. Dieselbe Einbildungskraft ist aber auch die Ursache für seine Unfähigkeit, Imagination und Wirklichkeit voneinander zu unterscheiden. In der Rahmenhandlung von Hoffmanns Erzählzyklus, in welcher einige Freunde ihre dargebotenen literarischen Bemühungen diskutieren, erklärt der Teilnehmer Lothar den Einsiedler Serapion zum „Schutzpatron“ (ebd.: 69) ihres neugegründeten Dichterkreises.

Allerdings warnt Lothar vor dem Wahnsinn des Einsiedlers: Serapion sei nämlich der „Erkenntnis der Duplizität“ beraubt, „von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist“ (Hoffmann 2001: 68). Lothar erläutert den Begriff der Duplizität folgendermaßen:

Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit [...] zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. (Hoffmann 2001: 68)

Im Gegensatz zu dem wahnsinnigen Einsiedler verliert der wahre Dichter die äußere Welt nicht aus dem Blick, sondern ist sich ihrer als des ‚Hebels‘ bewusst, der seine eigene innere Erfahrung in Gang gesetzt hat. Schreibend bedient sich der Dichter eben jenes äußeren materiellen Hebels, um die Gemüter seiner Leser auf vergleichbare Weise zu bewegen. Dazu ist die Poesie dem Dichter „gleichsam nur das mechanische Instrument“, wie es Novalis formuliert hat (1999: 801). Dies scheint auch Hoffmanns auffallend mechanische Metapher des „Hebels“ mitzubehalten.

Lothar beklagt, dass manches solide Dichterwerk „so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild“, und zwar aus dem Grunde, „daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht“ (Hoffmann 2001: 67). Einem solchen uninspirierten Schreiber stellt Lothar den poetischen Anachoreten als positives Beispiel gegenüber: „Dein Einsiedler, mein Cyprianus, war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt“ (ebd.: 68). Um sich vor „schlechtem Machwerk“

zu bewahren, verständigen sich die Freunde darauf, „als getreue Serapions-Brüder“ dem „Serapiontischen Prinzip“ zu folgen (Hoffmann 2001: 70). Damit verpflichtet sich ein jeder von ihnen, „das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen [...], und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben zu tragen“ (ebd.: 69). Indem das serapiontische Prinzip das innere Erlebnis des Autors zur Voraussetzung für die Wirksamkeit seines Werks macht, entspricht es dem „erlebnisästhetischen Modell“ emotionaler Kommunikation, das im 18. Jahrhundert als eine Alternative zum „rhetorischen Modell“ aufkam (Anz 2007). Serapiontische Poesie kann damit als eine spezielle Fortentwicklung der Novalis'schen ‚Gemütherregungskunst‘ betrachtet werden.

Duplizität bezeichnet eine Doppelheit, ein doppeltes Vorkommen oder Auftreten von etwas. Im Rahmen des serapiontischen Prinzips steht das Konzept der Duplizität für das doppelte Auftreten menschlichen Daseins, nämlich als objektives Sein in einer äußeren und als subjektives Sein in einer inneren Welt. Das Verhältnis der beiden Aspekte bleibt rätselhaft und vielschichtig. Lothar spricht davon, dass wir in der Außenwelt „eingeschachtet“ sind und diese als „Hebel“ wirkt, der unser Innenleben „in Bewegung setzt“ (Hoffmann 2001: 68). Demzufolge erwacht unser Inneres nur durch Eindrücke von außen zum Leben. Das Innere des Menschen erscheint als eine in der Außenwelt ‚eingeschachtete‘ und von ihr abhängige Welt. Das Bild des Schachts lässt die Vorstellung eines physischen Hohlraums entstehen, der die Bildung eines psychischen Innenraums erst ermöglicht. Hoffmanns Begriff der Duplizität kann als ein geradezu materialistisches Konzept aufgefasst werden: In dieser Lesart ist die Innenwelt letztlich eine ‚Einschachtung‘ in der äußeren Welt und befindet sich mit dieser Außenwelt in einem komplexen und beständigen Wirkungszusammenhang.

So wie der Dichter benutzt auch der Komponist seine sinnlich in der äußeren Welt in Erscheinung tretende Kunst wie einen ‚Hebel‘, um auf das Innere seiner Zuhörer einzuwirken. In einer seiner für die romantische Musikästhetik wegweisenden Schriften betont Hoffmann: „Beethovens Musik bewegt die Hebel der Furcht, des Schauers, des Entsetzens, des Schmerzes und erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen der Romantik ist“ (Hoffmann 1993: 54). Es ist diese „magische Kraft der Musik“ (ebd.: 52), welche die Tonkunst zu einer ‚Gemütherregungskunst‘ besonderer Art macht. Die emotionale Durchschlagskraft der Musik führte seit Mesmer sogar dazu, dass „Musik und Magnetismus im magnetischen Diskurs aufgrund ihrer nervenschütternden Wirkung als verwandte Phänomene diskutiert“ wurden (Bergengruen/Hilpert 2015: 293). In Übereinstimmung mit dem serapiontischen Prinzip beruht auch die Wirkung eines musikalischen Werks auf dem vorangegangenen inneren Erlebnis seines Schöpfers. Hoffmann insistiert, dass der vortragende Virtuose diese innere Vision des Komponisten begreifen muss, um „alle die herrlichen holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloß, tausendfarbig glänzend ins rege Leben zu rufen“ (Hoffmann 1993: 61). Gelingt dies dem Musiker, so werden diese Eindrücke „den Menschen in lichten funkelnden Kreisen umfassen und seine Fantasie, sein innerstes Gemüt entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen“ (ebd.: 61). Es handelt sich bei diesem ästhetischen Ereignis um einen „hin- und hergehenden Kontakt zwischen Innen- und Außenwelt“ (Japp 1992: 73). Den Gesetzen der Duplizität folgend setzt die Außenwelt den kreativen Vorgang im Inneren des Komponisten in Bewegung. Dieser künstlerische, emotional gefärbte Prozess erhält in den Noten der

Komposition seinen ersten materiellen Ausdruck. Der Interpret verinnerlicht wiederum das musikalische Werk, um es dann durch die Aufführung wieder nach außen zu tragen. Von dort affizieren die Schallwellen über das Ohr die Innenwelt des Hörenden, in der sie eine Vision entzünden, welche mit dem inneren Erlebnis des Komponisten in Beziehung steht.

Eine zentrale Frage, um die sich zahlreiche ästhetische und literarische Texte Hoffmanns drehen, ist folgende: Wenn sich die Musik zwischen Außen- und Innenwelt hin- und herbewegt, welcher dieser beiden Welten gehört sie letztlich an? Ist die Musik eher innerer oder äußerer Natur? In der Tat erscheint die Musik in Hoffmanns Schriften oft durch einen Konflikt gekennzeichnet, nämlich zwischen ihrer objektiven, mathematischen und technischen Seite einerseits und ihrer subjektiven, emotionalen und spirituellen Seite andererseits. In seinen konventionelleren Aussagen zur musikalischen Romantik fordert Hoffmann eine Versöhnung der beiden Gegensätze: „Nur *der* Komponist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüt des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlenproportionen [...] magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen lässt“ (Hoffmann 1993: 60). Diese magische ‚Gemütherregungskunst‘ kann ausgezeichnete Momente einer mystischen Einheitserfahrung heraufbeschwören: „mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekanntenen Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen“ (ebd.). Doch Augenblicke einer solchen Versöhnung des Äußeren mit dem Inneren können jederzeit gestört werden durch die mechanisch-technischen Anforderungen und Einschränkungen der Musik, welche zu Missklängen, Dissonanzen (Keil 1992) und Verstimmungen (Müller-Sievers 1989) führen. Fiktionale Werke Hoffmanns wie *Die Automate* inszenieren implizit diese der Musik innewohnende Differenz und nicht selten konterkarieren sie damit eigene explizite Aussagen zur Musik. Diese Doppeldeutigkeit der Texte lässt Helmut Müller-Sievers davor warnen, Hoffmann „als Advokaten der romantischen Musik“ zu lesen: Hoffmanns „Bewußtsein, daß die Musik je schon auf das Außen verwiesen ist, erinnert vielmehr an unromantische Musik“ (Müller-Sievers 1989: 118). Jedoch spricht mehr dafür, dass es Hoffmann darauf ankam, genau den *Konflikt* zwischen den emotionalen und mechanischen Aspekten der Musik hervorzuheben, ohne einem der beiden Aspekte eindeutig den Vorrang zu geben. Seine literarischen Inszenierungen der Duplizität der Musik sind nicht ‚unromantisch‘, sondern können mit der Ästhetik der Romantik durchaus in Einklang gebracht werden. Schließlich geht es der Romantik nicht um die Erfüllung von Einheit, sondern um die *Sehnsucht* nach dieser Erfüllung. Und die Sehnsucht wird gerade durch diesen Zwiespalt in der Musik angetrieben.

Wie verhält es sich nun mit der Rolle der Musik in *Die Automate*? Die Erzählung enthält bemerkenswerte Passagen über Musik, welche die bisher angesprochenen Gesichtspunkte erwartungsgemäß vertiefen und ergänzen. Was den Text allerdings besonders interessant macht, ist die Art und Weise, wie die Äußerungen über Musik durch das rätselhafte Ende erschüttert werden, ohne dass die Ambiguität aufgelöst würde. *Die Automate* ist nach *Der Dichter und der Komponist* (Hoffmann 2001: 94–118) die zweite Geschichte, die der ‚Serapions-Bruder‘ Theodor über den Dichter Ferdinand und den Komponisten Ludwig erzählt. Der erste relevante Textabschnitt über Musik in der Erzählung enthält bereits deren eindringlichste Beschreibung der ästhetischen und emotionalen Wirkungsmacht der Musik als ‚Gemütherregungskunst‘. Ferdinand vertraut seinem Freund Ludwig, „das zarte Geheimnis [s]eines Herzens“ an (ebd.: 407). Er tut

dies unter dem Schock, dass unmittelbar zuvor der „redende Türke“ (Hoffmann 2001: 396), ein für seine unheimlich zutreffenden Orakelsprüche berüchtigter Androide, „in [s]ein Innerstes gegriffen“ (ebd.: 403), sein Geheimnis erraten und eine ungünstige Zukunft prophezeit hat. Bei dem Geheimnis handelt es sich um Ferdinands idealische Liebe zu einer unbekanntem Sängerin, deren „herrliche, göttliche Stimme“ (ebd.: 405) ihn einst während eines Hotelaufenthalts vom Nebenzimmer kommend in einen Zustand ekstatischer Einheitserfahrung versetzte. In diesem „höchsten Moment [s]eines Lebens“ (ebd.: 407) fühlte er, „wie [s]ein Selbst unterging“ (ebd.: 405) und mit dem Sinneseindruck der Musik eins wurde: „meine ganze Seele, mein ganzes Gemüt war nur Ohr“ (ebd.). Die Duplizität der Innen- und Außenwelt war für Ferdinand in diesem erhabenen Augenblick dionysischer Entgrenzung vorübergehend aufgehoben.

In der nächsten Szene über Musik erfährt das Thema eine Wendung in die entgegengesetzte Richtung. Zutiefst beunruhigt über den unerklärlichen Einblick des weissagenden Androiden in Ferdinands innerstes Seelenleben, besuchen die beiden Freunde den Physiker und Chemiker Professor X., welcher der führende Kopf hinter dem wundersamen Automaten sein soll. Der Professor zeigt ihnen bereitwillig seine Sammlung von Musikautomaten, darunter einige „der bekanntesten Androiden, die bis zur Zeit Hoffmanns konstruiert worden sind“ (Wittig 1997: 74), und führt mit diesen ein kleines Konzert für die Freunde auf. Dieses Automatenkonzert, das sich mit der „größten rhythmischen Genauigkeit“ (Hoffmann 2001: 417) abspielt und in einem ohrenbetäubenden Crescendo endet, bildet gewissermaßen die Antithese zum Zauber der Frauenstimme in der Hotelzene. Die Freunde können „den Mechaniker und seine Maschinen“ (ebd.: 418) nicht schnell genug verlassen. Der Musiker Ludwig ist aufgebracht. In scharfem Kontrast zu der einst durch den Frauengesang bewirkten Gemütsverückung Ferdinands wird der Effekt der Automatenkunst von Ludwig als körperliche Misshandlung charakterisiert: „Ich bin von all der Maschinen-Musik [...] ordentlich durchgewalkt und durchgeknetet, daß ich es in allen Gliedern fühle und lange nicht verwinden werde“ (ebd.: 418). Die Automatenmusik des Professor X. ist somit als ‚Gemütherregungskunst‘ ein vollständiger Misserfolg.

Veranlasst durch dieses ästhetische Fiasko, vertiefen sich die Freunde in ein Gespräch über Maschinenmusik und andere technologische Innovationen in der Musik. Ludwig widmet sich der Frage, warum nur die von Menschenhand erzeugte Musik einen starken Gefühlseffekt haben kann. Seine Erklärung ist die folgende: Es liege am Inneren des Menschen, am Gemüt, das den Maschinen fehlt. Seine Mutmaßungen über die emotionale Wirkungskraft der Musik sind wahrhaft serapiontisch: „Ist es nicht vielmehr das Gemüt, welches sich nur jener physischen Organe bedient, um das, was in seiner tiefsten Tiefe erklingen, in das rege Leben zu bringen, daß es andern vernehmbar ertönt und die gleichen Anklänge im Inneren erweckt [...]?“ (Hoffmann 2001: 419). Um das Gemüt erregen zu können, muss die Musik ein psychisches Erlebnis ausdrücken. Das technische und musikalische Potential seines Instruments dient dem Musiker bei diesem Vorgang lediglich als Mittel, nämlich als Hebel im serapiontischen Sinne. Da Automaten über kein Inneres verfügen, das sie ausdrücken könnten, muss ihre Musik ästhetisch und emotional enttäuschen: „Durch Ventile, Springfedern, Hebel, Walzen [...] musikalisch wirken zu wollen, ist der unsinnige Versuch, die Mittel allein das vollbringen zu lassen, was sie nur durch die innere Kraft des Gemüts belebt [...] ausführen können“ (ebd.).

Das „Tote, Starre der Maschinenmusik“ (Hoffmann 2001: 420) verurteilend diskutieren die Freunde die Möglichkeit einer alternativen, „höhere[n] musikalische[n] Mechanik“ (ebd.: 421). Deren Aufgabe sieht Ludwig in der „Auffindung des vollkommensten Tons“ (ebd.). Dieser Ton sei „desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist“ (ebd.). Ludwig zufolge haben bestimmte Naturlaute wie die „Luftmusik“, ganz im Gegensatz zur Maschinenmusik, eine „tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüt“ (ebd.: 422). Neue Instrumente wie die Harmonika, welche diese bewegenden Naturtöne besonders authentisch nachahmen, betrachtet Ludwig als ähnlich eindringlich in ihrer Wirkung und daher als Schritte auf dem Weg zu einer höheren Mechanik der Musik.

Ludwigs Überlegungen zu den Naturlauten lassen die Duplizität der Musik in einem neuen Licht erscheinen. Es entsteht der Eindruck, die Naturtöne vermögen das Innere des Menschen zu ergreifen, weil sie ein Inneres der Natur ausdrücken. Ludwig zeichnet ein anschauliches Bild von „jener Urzeit“, als die Natur den Menschen „mit heiliger Musik“ umfing „und wundervolle Laute [...] die Geheimnisse ihres ewigen Treibens“ verkündeten (Hoffmann 2001: 421). Dieses Treiben kann als die unermüdliche Tätigkeit der *natura naturans* interpretiert werden, welche dem Kreislauf des Lebens und des Todes zugrunde liegt. So wie die Musik des Menschen das Geheimnis seines Innersten ausdrückt, drückt sich in der ‚heiligen Musik‘ der Naturtöne das innerste Geheimnis der Natur aus, die *natura naturans*. In dieser romantischen Musikauffassung Ludwigs verspricht die Musik, einen „gnostische[n] und affektive[n] Ausdruck“ (Achermann 2009: 552) zu erfüllen. Dabei handelt es sich um keine bloße Analogie. Ludwigs Theorie legt nahe, dass die menschliche Musik in der natürlichen Musik ihren Ursprung hat. Dies erinnert an die Ausführungen des ‚Serapions-Bruders‘ Lothar, laut denen die Außenwelt, in der unser Inneres „eingeschachtet“ ist, „als der Hebel wirkt“, der unsere innere Welt „in Bewegung setzt“ (Hoffmann 2001: 68). Ludwigs Spekulationen stellen einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Naturlauten und der Musik des Menschen her: „Kann denn [...] die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen [...] ertönt?“ (ebd.: 423). Das innere Musikerlebnis des Menschen und die Klänge der Natur werden in dieser rhetorischen Frage gleichgesetzt. Die Ineinssetzung von Menschen- und Naturmusik impliziert, dass Innen- und Außenwelt, Menschen- und Naturgeheimnis ineinander verwoben sind. Es ist, als ob das Band, welches den Menschen mit der Natur verbindet, der Topologie eines Möbiusbands folgte: Man kann letztlich nicht zwischen Innen und Außen unterscheiden.

Versunken in ihr Gespräch entfernen sich die Freunde immer weiter vom Wohnsitz des Professor X. und kommen bei ihrem Spaziergang unversehens an einer Gartenanlage vorbei. Dort machen sie, wie eingangs erwähnt, eine ästhetische Erfahrung, die nicht nur ihre Gemüter, sondern auch ihre Vorstellungen von den eingeschränkten Möglichkeiten der zeitgenössischen Maschinenmusik zutiefst erschüttert. Von „innerm Schauer ergriffen“ hören sie den anschwellenden Ton einer Harmonika, der „zur tiefklagenden Melodie einer weiblichen Stimme“ wird (Hoffmann 2001: 424). Es handelt sich um die Stimme der Sängerin, die dasselbe Lied singt, das Ferdinand schon im Hotel über alle Maße entzückt hat. Doch anstelle der Sängerin sehen die Freunde mit „innere[n] Grausen“ (ebd.) Professor X. im Garten auf und nieder schreiten und Töne aus den „Büschen und Bäumen“ (ebd.: 425) emporlocken,

die von synästhetischen Lichteffekten begleitet werden: Die Klänge „strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Innerste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahnungen entzündend“ (ebd.). Dieses Konzert entspricht nicht nur den Anforderungen Ludwigs an eine „höhere musikalische Mechanik“ (ebd.: 420), es geht weit darüber hinaus und simuliert sowohl Menschen- als auch Naturmusik auf grandiose Weise. Anders als das Maschinenkonzert, stellt sich daher das Gartenkonzert des Professor X., welches auf Magnetismus und einer undurchschaubaren Technologie zu beruhen scheint, als ungeahnt mächtige ‚Gemütherregungskunst‘ heraus.

Auf Ferdinand und Ludwig hat das eindringliche Gartenkonzert des Professors allerdings keine positive, sondern eine äußerst verstörende Wirkung. Es übertrifft ihre schlimmsten Befürchtungen: Professor X. scheint nicht nur der Drahtzieher hinter dem hellsichtigen Androiden zu sein, der um Ferdinands Liebe zu der Sängerin wusste. Offenbar ist der Professor auch der heimliche Urheber der „göttliche[n] Stimme“ (Hoffmann 2001: 405) und ihres ergreifenden Gesangs, welcher Ferdinand einst den bedeutungsvollsten Augenblick seines Lebens beschert hat. Entsprechend bestürzt reagiert Ferdinand: „ach ich fühle es ja, daß eine fremde Macht in mein Inneres gedrungen, und alle die im Verborgenen liegenden Saiten ergriffen hat, die nun nach ihrer Willkür erklingen müssen“ (ebd.: 425). Der unmittelbare Effekt auf die Psyche Ferdinands ist verheerend. Er ahnt, dass sein Innenleben nicht mehr sein eigenes ist und ihm ein Ichverlust droht. Nicht nur, dass man „in [s]ein Innerstes gegriffen“ (ebd.: 403) und das Geheimnis seiner Liebe zu der Sängerin erraten hat, man hat ihn die ganze Zeit schon manipuliert und dieses Geheimnis überhaupt erst dort eingepflanzt. Auch die längerfristigen Folgen des Vorfalls sind besorgniserregend. Ferdinand muss unmittelbar danach die Stadt verlassen. Erst Monate später erhält Ludwig einen Brief von Ferdinand, aus dem er „nur zu deutlich seinen zerrütteten Seelenzustand“ ersehen kann (ebd.: 427). Indem die höhere musikalische Mechanik des Professor X. Ferdinands Gemüt in einer solch schädigenden Weise erregt und verletzt hat, erweist sie sich als eine negative Form der ‚Gemütherregungskunst‘.

Die herkömmliche Automatenmusik des Professors steht in starkem Kontrast zur innovativen Musiktechnologie, die im Gartenkonzert zum Einsatz kommt. Kurze Zeit nach Ferdinands Abreise erfährt Ludwig, dass Professor X. seine hochentwickelten Erfindungen in der Musik vor der Welt geheim hält und nur in der Abgeschlossenheit seines Gartens, der ihm als Laboratorium dient, erprobt (Hoffmann 2001: 426). Der Unterscheidung von konventioneller und höherer musikalischer Mechanik sowie von beklagenswert defizitärer und hochwirksamer automatisierter ‚Gemütherregungskunst‘ kommt eine Schlüsselbedeutung im Text zu. In der Forschung erhält diese Differenzierung jedoch wenig Beachtung. So unterscheidet Katherine Hirt in ihrer umfangreichen Studie nicht klar zwischen den unzulänglichen Musikautomaten im Hause des Professors und der vorzüglichen Musiktechnologie, derer er sich in seinem Garten bedient. Daher tendiert Hirt dazu, die konventionelle Maschinenmusik in Hoffmanns Texten überzubewerten. Das zeigt sich insbesondere in ihrem Versuch, das Singen des Automaten Olimpia in *Der Sandmann* mit dem erhabenen Gesang der geheimnisvollen Stimme in *Die Automate* auf eine Stufe zu stellen (Hirt 2010: 57–58).

Wie lässt sich Hoffmanns *Die Automate* zu den verschiedenen Topografien des Gefühls (Scheer 2011) und dem Konzeptionswandel, der sich in ihnen abzeichnet, in Beziehung

setzen? Zunächst bleibt festzuhalten, dass Hoffmanns serapiontisches Prinzip auf einem weiten Gemütsbegriff fußt, der das Innere überhaupt einschließlich der Imagination umfasst. Die Topografie des Emotionalen, die dem serapiontischen Prinzip und der Theorie der Duplizität zugrunde liegt, entspricht weitgehend der noch um 1800 vorherrschenden Idee eines dynamischen Austausches der Emotionen *zwischen* Innen- und Außenwelt. Hoffmanns ästhetische Überlegungen zur Literatur und Musik basieren genau auf einem solchen emotionalen und affektiven Zwischenraum, den dieses Konzept eines offenen und aktiven Gemüts voraussetzt. Für die Rolle der Musik bedeutet dies, dass sie – Mesmers Magnetismus vergleichbar – als Medium zwischen Innen und Außen dient. Auf der Produktionsebene ist die Musik emotionale ‚Herausbewegung‘ und damit Gefühlsausdruck. Auf der Rezeptionsebene bewirkt sie durch die äußere Einwirkung der Schallwellen Affekte und ist ‚Gemütherregungskunst‘. Die Musik kann, wie die Emotionen, nicht statisch im Innen oder Außen ‚verortet‘ werden, sondern ist stets in Bewegung *zwischen* den beiden Bereichen.

Zugleich finden sich in *Die Automate* auch Elemente der beiden anderen grundlegenden Topografien des Gefühls, d. h. seiner Verinnerlichung und Veräußerlichung. So lässt sich im Text ein prononcierter Diskurs der Innerlichkeit und Tiefe ausmachen. Das Innere wird oft zum ‚Innersten‘ gesteigert und es ist von der „tiefste[n] Tiefe des Gemüts“ (Hoffmann 2001: 414) die Rede. Die von Scheer beschriebene „Passivierung und Romantisierung“ eines „in sich geschlossenen“ Gemüts (Scheer 2011: 43), die epochengeschichtlich überwiegend dem Biedermeier und nicht der Romantik zuzuordnen sind, haben ihre Spuren in der Erzählung hinterlassen. Wenngleich die Handlung demonstriert, dass das Innerste des Menschen gerade kein geschlossenes System ist, treten doch Motive einer solchen Geschlossenheit auf: Ferdinand hat seine Liebe als ein tief in seinem Innersten verschlossenes Geheimnis betrachtet und geradezu mit seinem eigenen Selbst identifiziert. In seiner Rolle als Opfer des Professors erscheint sein Gemüt überdies als passiv. In *Die Automate* wird die Idee eines in sich geschlossenen Gemüts, in welchem Wesenskern und Geheimnis des Menschen tief verborgen liegen, an der Natur und ihrem innersten Geheimnis gespiegelt. Innerstes Menschen- und Naturgeheimnis sind miteinander verwoben. Das Reich der Töne und der Musik hat eine besondere Affinität zu beiden. Daher erweisen sich Musik und Naturklänge als besonders wirkungsvoll in ihrem Vermögen, Inneres auszudrücken und das Gemüt zu erregen.

Die Vorstellung eines tief verschlossenen Kerns im Inneren des Menschen und der Natur wird allerdings schwer erschüttert. Dem Naturwissenschaftler Professor X. gelingt ein „tiefes Eindringen“ (Hoffmann 2001: 426) in das Innerste der Natur und des Menschen. So findet ein doppelter Geheimnisraub statt. Im Stil eines machtvollen Magnetiseurs gebietet der Professor mit seiner höheren musikalischen Mechanik über den Klangkörper der Natur und „die im Verborgenen liegenden Saiten“ (ebd.: 425) in Ferdinands Gemüt. Hier kommt die dritte Topografie des Emotionalen zum Tragen: Hoffmann nimmt in *Die Automate* die moderne naturwissenschaftliche Externalisierung und Mechanisierung der Gefühle vorweg. Die geheimen „Erfindungen des Professors in der Musik“ (ebd.: 426) erlauben es ihm, auf das Innere des Menschen einzuwirken und auf ihm wie auf einer Klaviatur zu spielen. Er bedient mächtige ‚Hebel‘, aber diese sind nicht serapiontisch: Die Musik seiner höheren Mechanik ist ‚Gemütherregungskunst‘, aber kein Ausdruck eines Inneren. Sie ist lediglich *Simulation* eines Gefühlsausdrucks: Die Freunde erschauern beim Klang der „tiefklagenden Melodie“, doch

„inneres Grausen“ (ebd.: 424) durchdringt sie bei der Entdeckung, dass die gefühlvollen Töne gar nicht von einer Sängerin erzeugt werden.

Diese Externalisierung des Inneren stellt einen klassischen Fall des Unheimlichen dar. In seiner maßgebenden Interpretation des Unheimlichen als „das Heimliche-Heimische“ (Freud 1999: 259) hält Sigmund Freud in Anlehnung an Schelling fest: „Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist“ (ebd.: 236). Der organische Zusammenhang von Mensch und Natur wird durch das naturwissenschaftliche Eindringen des Professors gestört. Im Gegensatz zur Menschen- und Naturmusik hat seine musikalische ‚Gemütherregungskunst‘ einer höheren Mechanik keine heilsame Wirkung, sondern wird zu einem schädlichen Eingriff in das Innerste. Sein Spielen mit den Gefühlen Ferdinands lässt erahnen, dass unsere innersten Gefühle mit ihrer physiologischen Grundlage auf einer fundamentalen Ebene auch mechanischer und automatischer Natur sind. Dem Seelenleben ist sein biologischer Unterbau als etwas, das es im Alltag normalerweise verdrängt, doch auf eine unheimliche Weise vertraut. Unter dem Einfluss des Professors erlebt sich Ferdinand gewissermaßen als Automat einer ‚fremde[n] Macht‘, die ‚in [s]ein Inneres gedrun-gen‘ ist (Hoffmann 2001: 425). Er muss fürchten, dass das Geheimnis seiner Liebe ihm nie gehört hat, sondern ein Erzeugnis der höheren Mechanik des Professors war. Sein Inneres bleibt ‚entkernt‘ zurück und wird ihm zum grausigen Abgrund.

Die narrative Strategie des offenen Endes von *Die Automate* besteht darin, „die Fantasie anzuregen“ (Hoffmann 2001: 428). Nicht „Aufklärung“ (ebd.: 427), sondern romantische Ironie und Ambiguität behalten die Oberhand. Antinomien, die sich aus dem unergründlichen Verhältnis von Menschen- und Naturmusik, konventioneller und höherer musikalischer Mechanik ergeben, bleiben unaufgelöst. Inszenierungen des ‚Außen‘ der Gefühle ziehen die subjektive Erfahrung unseres Innenlebens in Zweifel, ohne sie doch in Abrede zu stellen. Die äußere körperliche Grundlage des menschlichen Seelenlebens wird in Hoffmanns Text auf zweifache Weise dargestellt: einerseits, der romantischen Naturmystik entsprechend, als eingebettet in das Gewebe des Makrokosmos, dessen Wirken ein geheimnisvolles Inneres der Natur und des Menschen hervorbringt; andererseits, der schaurigen ‚schwarzen Romantik‘ (Praz 1994) entsprechend, als Objekt naturwissenschaftlicher Forschung, der sie zum externalisierten Räderwerk wird. Die Konfrontation des Menschen mit seiner inneren Mechanik erweist sich als verstörende Erfahrung des Unheimlichen.

Literatur

- Achermann, Eric (2009): Text-Musik-Relationen. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: de Gruyter, 546–552.
- Anz, Thomas (2007): Emotional Turn? Beobachtungen zur Gefühlforschung. In: *Literaturkritik.de*. <https://literaturkritik.de/id/10267> [14.07.2020].
- Bergengruen, Maximilian / Hilpert, Daniel (2015): Magnetismus/Mesmerismus. In: Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 292–297.

- Freud, Sigmund (1999): Das Unheimliche. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917–1920. Frankfurt a. M.: Fischer, 227–268.
- Frevert, Ute (2011): Gefühle definieren: Begriffe und Debatten aus drei Jahrhunderten. In: Ute Frevert et al. (Hg.): *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 9–39.
- Frevert, Ute (2016): *Vergängliche Gefühle* (3. Aufl.). Göttingen: Wallstein.
- Gammerl, Benno (2012): Emotional Styles – Concepts and Challenges. In: *Rethinking History*. 16 (2), 161–175.
- „GEMÜT, n.“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G07731> [18.02.2021].
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998): Epirrhema. In: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Bd. 1. München: C.H. Beck, 358.
- Gregg, Melissa / Seigworth, Gregory J. (Hg.) (2010): *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke UP.
- Hirt, Katherine (2010): *When Machines Play Chopin: Musical Spirit and Automation in Nineteenth-Century German Literature*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1993): Beethovens Instrumental-Musik. In: Ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier, Werke 1814*, hrsg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, (=Sämtliche Werke Bd. 2,1), 52–61.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (2001): *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (=Sämtliche Werke, Bd. 4).
- Hustvedt, Siri (2016): The Delusions of Certainty. In: Siri Hustvedt: *A Woman Looking at Men Looking at Women: Essays on Art, Sex, and the Mind*. New York: Simon & Schuster, 135–340.
- Japp, Uwe (1992): Das serapiontische Prinzip. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. Sonderband. München: Edition Text + Kritik, 63–75.
- Keil, Werner (1992): Dissonanz und Verstimmung: E.T.A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik. In: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch*. 1, 119–132.
- Müller-Sievers, Helmut (1989): Verstimmung. E. T. A. Hoffmann und die Trivialisierung der Musik. In: *Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 63 (1), 98–119.
- Novalis (1999): *Das philosophisch-theoretische Werk. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2, hrsg. von Hans-Joachim Mähl. Darmstadt: WBG.
- Praz, Mario (1994): *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik* (4. Aufl.). München: dtv.
- Scheer, Monique (2011): Topografien des Gefühls. In: Ute Frevert et al. (Hg.) (2011): *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 41–64.
- Siebenpfeiffer, Hania (2009): Romantische Psychologie. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin: de Gruyter, 58–64.
- Wittig, Frank (1997): *Maschinenmenschen. Zur Geschichte eines literarischen Motivs im Kontext von Philosophie, Naturwissenschaft und Technik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.