

BENJAMIN SCHLODDER

Rätselhafte Automate

E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate* als Ästhetische Theorie?

»Die Werke sprechen wie Feen in Märchen:
du willst das Unbedingte,
es soll dir werden, doch unkenntlich.«
Theodor W. Adorno¹

Die Rätselhaftigkeit von Hoffmanns 1814² erschienener Erzählung *Die Automate* ist vielfach betont worden.³ Und tatsächlich erweisen sich alle geschilderten Versuche, das Rätsel des in der Erzählung beschriebenen und an Wolfgang von Kempelens Schachspieler orientierten⁴ Automaten zu lösen, als zum Scheitern verurteilt. Der den Automaten bedienende »Künstler« rückt etwa »auf Verlangen« den Sessel, auf dem die Figur sitzt, zur Seite, »um jede Vermutung der Verbindung mit dem Fußboden zu widerlegen«.⁵ Und auch alle übrigen »Vermutungen«⁶ und Untersuchungen führen zu keiner haltbaren Lösung des Rätsels von der Funktionsweise des Automaten, so dass sogar die Mechaniker, die das Innere des Automaten untersuchen, sich auf die Einsicht zurückziehen müssen, »der Teufel möge aus dem wunderlichen Räderbau klug werden«.⁷ Eine mechanische Erklärung für die Fähigkeiten des Automaten jedenfalls ist nicht zu finden. Jede aufgestellte »Hypothese« wird schließlich »vernichtet«,⁸ so dass an dem Automaten etwas »höchst Rätselhaft[e], Wunderbare[s]«⁹ verbleibt – ein »unauflösliches Rätsel«.¹⁰ Claudia Lieb-

¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 191. ² Hoffmann verfasste den Text »zwischen dem 5. und dem 15. Januar 1814«; vgl. Claudia Liebrand: »Die Automate (1814)«, in: *E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Christina Lubkoll / Harald Neumeyer, Berlin 2015, S. 107–110, hier S. 107. Eine auf die Schilderung der Musikautomaten gekürzte Fassung erschien im Februar in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*. Die erste vollständige Fassung erschien dann im April in der *Zeitung für die elegante Welt*. 1819 wurde die Erzählung, eingebettet in die Rahmenerzählung, in den zweiten Band der *Serapions-Brüder* aufgenommen (vgl. Liebrand: »Die Automate«, S. 108). ³ So etwa von Claudia Lieb: »Der gestellte Türke. Wolfgang von Kempelens Maschinen und E.T.A. Hoffmanns Erzählung »Die Automate««, in: *E.T.A. Hoffmann Jahrbuch* 16, 2008, S. 82–97, hier S. 93f.; Lothar Pikulik: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«*, Göttingen 1987, S. 120 oder Liebrand: »Die Automate« (wie Anm. 2), S. 109f. ⁴ Vgl. etwa Pikulik: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler* (wie Anm. 3), S. 117f. ⁵ E.T.A. Hoffmann: *Die Automate*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. v. Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a. M. 2001, S. 396–429, hier S. 396. ⁶ Ebd., S. 397. ⁷ Ebd., S. 398. ⁸ Ebd. ⁹ Ebd. ¹⁰ Ebd., S. 411.

rand hat entsprechend darauf hingewiesen, dass in dieser Erzählung – auch im Hinblick auf andere Erzählungen Hoffmanns wie etwa die ebenfalls Rätsелеlemente aufweisende Erzählung *Der Sandmann* – »der Raum der textlichen Uneindeutigkeiten deutlich vergrößert« sei.¹¹ Es ist nämlich nicht nur der beschriebene Automat rätselhaft, sondern auch die Erzählung selber verrät sich, insbesondere im zweiten Teil, zunehmend. Hinsichtlich des rätselhaften Automaten ist wiederholt der Vergleich zu einem anderen sich mit Kempelens Automaten beschäftigenden Text der Literaturgeschichte gezogen worden, um das Beharren von Hoffmanns Erzählung auf dem Rätselhaften hervorzuheben: In Edgar Allan Poes 1836 veröffentlichtem Essay *Maelzel's Chess Player* geht es Poe ganz im Gegensatz zu Hoffmann um die aufklärerische »Dekonstruktion des Automatenmythos«:¹² »Während Poe [...] den Schwindel zu entlarven trachtet, betont Hoffmann das »Mystische« des Geschehens, um mit seinem Text einen ähnlichen Effekt zu erzielen wie die Maschine selbst.«¹³

Doch worin besteht nun eigentlich das Rätselhafte des von Hoffmann beschriebenen Automaten? Bei dem Automaten handelt es sich um eine »lebensgroße, wohlgestaltete Figur, in reicher geschmackvoller türkischer Kleidung, auf einem niedrigen wie ein Dreifuß geformten Sessel [...]«.¹⁴

»Die ganze Figur war [...] in richtigen Verhältnissen wohlgestaltet, allein vorzüglich war der Kopf gelungen; eine wahrhaft orientalisches geistreiche Physiognomie gab dem Ganzen ein Leben, wie man es selten bei Wachsbildern, wenn sie selbst den charaktervollen Gesichtern geistreicher Menschen nachgeformt sind, findet.«¹⁵

Das eigentlich Geheimnisvolle ist nicht das menschlich-lebendig erscheinende Äußere der Figur – und auch nicht die Fähigkeit, Hand und Kopf zu bewegen, die von der Erzählung ohne weiteres in Verbindung mit der Mechanik im Inneren der Puppe gebracht wird¹⁶ –, sondern vielmehr die Fähigkeit des Automaten zu sprechen:

»Hatte man, wie es gewöhnlich war, dem Türken die Frage ins rechte Ohr geflüstert, so drehte er erst die Augen, dann aber den ganzen Kopf nach dem Fragenden hin, und man glaubte an dem Hauch zu fühlen, der aus dem Munde strömte, daß die leise Antwort wirklich aus dem Innern der Figur kam.«¹⁷

Wäre schon die Fähigkeit zu sprechen allein genug Stoff für das Rätsel,¹⁸ beherrscht Hoffmanns Automat nicht nur die »Erschütterung von Luft«,¹⁹ die Erzeugung von Lauten also, auf die Kempelen die Sprache reduzierte, sondern auch das sinnvolle,

¹¹ Liebrand: »Die Automate« (wie Anm. 2), S. 109. ¹² Ebd., S. 110. ¹³ Lieb: »Der gestellte Türke« (wie Anm. 3), S. 84. ¹⁴ Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 396. ¹⁵ Ebd., S. 396f.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 397. ¹⁷ Ebd. ¹⁸ Claudia Lieb betont, dass bereits Kempelens Schachautomat dadurch beeindruckte, dass die »Maschine sich der Ratio bemächtigt hat«, weil sie »das schwerste aller Spiele, Schach, erlernt [hat]« und schildert im Folgenden, wie Kempelen sich mit seinem Sprachautomaten darum bemühte, den Automaten auch die Sprache beizubringen, dabei allerdings abgesehen von der Erzeugung einzelner Vokale und Konsonanten scheiterte. Vgl. Lieb: »Der gestellte Türke« (wie Anm. 3), S. 85 u. 86f. ¹⁹ Kempelen zit. nach ebd., S. 86.

ja geistreiche Sprechen. Hier, so scheint es, hat sich der Automat endgültig »der Ratio bemächtigt«:²⁰

»Unerachtet der geschmackvollen Einrichtung und des höchst Rätselhaften, Wunderbaren, was in dem ganzen Kunstwerke lag, hätte das Interesse des Publikums daran doch wohl bald nachgelassen, wäre es dem Künstler nicht möglich gewesen, auf eine andere Weise die Zuschauer immer aufs neue an sich zu ziehen. Dieses lag nun in den Antworten selbst, welche der Türke erteilte, und die jedesmal mit tiefem Blick in die Individualität des Fragenden bald trocken, bald ziemlich grob spaßhaft, und dann wieder voll Geist und Scharfsinn und wunderbarer Weise bis zum Schmerzhaften treffend waren. Oft überraschte ein mystischer Blick in die Zukunft, der aber nur von dem Standpunkt möglich war, wie ihn sich der Fragende selbst tief im Gemüt gestellt hatte. Hierzu kam, daß der Türke oft, deutsch gefragt, doch in einer fremden Sprache antwortete, die aber eben dem Fragenden ganz geläufig war, und man fand alsdann, daß es kaum möglich war die Antwort so rund, so in wenigen Worten viel umfassend anders zu geben, als eben in der gewählten Sprache. Kurz jeden Tag wußte man von neuen geistreichen, treffenden Antworten des weisen Türken zu erzählen, und ob die geheimnisvolle Verbindung des lebenden menschlichen Wesens mit der Figur, oder nicht vielmehr eben dies Eingehen in die Individualität der Fragenden und überhaupt der seltene Geist der Antworten wunderbarer sei, das wurde in der Abendgesellschaft eifrigst besprochen, in welcher sich gerade die beiden akademischen Freunde Ludwig und Ferdinand befanden.«²¹

Interessant ist dabei, dass der Automat durch seine – zumindest bisweilen – geistreichen Antworten lebendiger und menschlicher erscheint als die ihm Fragen stellenden wirklichen Menschen:

»Daß der Türke, worunter ich natürlich jenes versteckte geistige Wesen verstehe, sehr selten nötig haben wird, sich mit dem Fragenden in jenen psychischen Rapport zu setzen, versteht sich wohl von selbst. Hundert Fragende werden eben so oberflächlich abgefertigt, als es ihre Individualität verdient, und oft genügt ein witziger Einfall, dem der natürliche Scharfsinn oder die geistige Lebendigkeit des antwortenden Wesens die treffende Spitze gibt, wo von irgend einer Tiefe, in der die Frage aufzufassen ist, nicht die Rede sein kann.«²²

Wie auch im *Sandmann* schärft die Auseinandersetzung mit den Automaten auch den Blick auf die bisweilen steifen und unlebendigen menschlichen Figuren, von denen Hoffmann erzählt. Liselotte Sauer betont entsprechend: Es »erwacht die Angst und der Abscheu vor diesen so perfekten Nachahmungen des Menschen, angesichts derer sich der Betroffene fragen muß, ob er nicht genauso scheinlebendig und -selbständig ist wie diese«.²³ Das Spiel mit der Dichotomie von Mensch und

20 Ebd., S. 85. **21** Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 398f. **22** Ebd., S. 415.

23 Liselotte Sauer: *Marionetten, Maschinen, Automaten. Der künstliche Mensch in der deutschen und englischen Romantik*, Bonn 1983, S. 224.

Maschine²⁴ zählt folglich ein in ein bei Hoffmann immer wieder zu beobachtendes Moment von Aufklärungskritik, dessen Gültigkeit Liebrand auch für *Die Automate* betont:

»Hoffmanns Figuren sind auch in *Die Automate* einem Programm ausgeliefert, das sie sich nicht selbst gegeben haben, sondern das auf unheimliche Weise [...] über sie verhängt ist. Insofern schreibt auch dieser Text Hoffmanns Irritationen in das aufklärerische Modell eines Subjekts ein, das seinen Intentionen folgt und das sich die Welt mit seiner Ratio aufschließt.«²⁵

Diese Konfrontation der aufklärerischen Vorstellung vom Subjekt mit ihren blinden Flecken und Widersprüchen, die Hoffmanns Texte auszeichnet, wird auch im Folgenden wichtig bleiben, wenn die Parallele von Automat und Kunstwerk, die Hoffmanns Erzählung immer wieder aufruft, in den Blick genommen werden soll. Dass angesichts einer Wirklichkeit, mit der konfrontiert menschliches Denken und Handeln tendenziell dem Maschinenhaften angenähert scheint, die Existenz von Kunstwerken alles andere als selbstverständlich ist, kann als Hintergrund der folgenden Überlegungen verstanden werden.

Der Automat als Kunstwerk?

In einem Brief an Friedrich Rochlitz, den Herausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, vom 16. Januar 1814, mit dem er diesem das Manuskript von *Die Automate* übersendet, schreibt Hoffmann:

»[S]o wenig auch Anfangs die Automate der Tendenz der M[usikalischen] Z[eitung] zu entsprechen *scheinen*, so glaube ich doch, daß sie für diese Zeitschrift passen, weil ich Gelegenheit gefunden mich über alles was Automat heißt auszusprechen, und also auch *musikalische Kunstwerke* der Art ganz vorzüglich beachte [...].«²⁶

Hoffmann bezeichnet die in *Die Automate* beschriebenen Musikautomaten als Kunstwerke, wie es auch die Erzählung selber, sowohl im Hinblick auf die Musikautomaten des Professor X, als auch im Hinblick auf den »redenden Türken« tut.²⁷ Freilich ist auch die zu Recht vorgebrachte Einschränkung Pikuliks ernst zu nehmen,

24 Lieb betont, dass Hoffmanns Erzählung schon vor dem Hintergrund einer »Dichotomie von lebendigem Organismus und toter Maschine« zu verstehen ist, die um 1800 das »Maschinenmodell des menschlichen Körpers« ablöst: »Diese Denkfigur, die dem Begriff der ›Maschine‹ alle Merkmale des Lebendigen abspricht, wird sich sowohl in der medizinischen als auch in der allgemeinen Begriffsverwendung durchsetzen.« Lieb: »Der gestellte Türke« (wie Anm. 3), S. 82 u. 83. **25** Liebrand: »Die Automate« (wie Anm. 2), S. 110. **26** E.T.A. Hoffmann an Friedrich Rochlitz, 16.1.1814, in: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: *Späte Prosa, Briefe, Tagebücher und Aufzeichnungen, Juristische Schriften, Werke 1814–1822*, hrsg. v. Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2004, S. 11f., hier S. 11. Hervorhebung durch den Autor. **27** Vgl. etwa Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 396f. u. 412.

der nahelegt, dass die Verwendung des Wortes ›Kunstwerk‹ »hier noch in der traditionellen, bis weit ins 18. Jahrhundert üblichen Bedeutung von ›Kunsthandwerk‹, ›Künstler‹ entsprechend in der Bedeutung von ›Kunsthandwerker‹ verwendet wird«. ²⁸ Doch deutet auch sonst einiges darauf hin, dass hier eine Parallelisierung der Automaten – insbesondere des »redenden Türken« – mit ästhetischen Gebilden vorgenommen wird. Zum einen betont Hoffmann in seinem Brief an Rochlitz, dass die am Anfang der Erzählung beschriebenen Automaten den Themen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nicht zu entsprechen *scheinen*, was nahelegt, dass sie in Wahrheit durchaus eine Beziehung zur Musik bzw. zur Ästhetik aufweisen. Zum anderen kann die Erzählung als eine Art Fortsetzung einer früheren Erzählung gelesen werden, in der die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand bereits auftauchen: Schon in *Der Dichter und der Komponist* (1813) sprechen die beiden über das Verhältnis von Musik und Dichtung, die Auseinandersetzung mit ästhetischen Themen wird dann in *Die Automate* fortgesetzt. In *Der Dichter und der Komponist* aber hieß es bereits über die von Ludwig komponierte Symphonie:

»das Werk [sollte], wie Beethovens Kompositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen, romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; *ja es sollte selbst, wie eines jener Wunder in das beengte dürftige Leben treten.*« ²⁹

Es spricht viel dafür, dass der dann in der zweiten Erzählung von Ludwig und Ferdinand auftretende Automat genau eine solche Realisation des ästhetischen Wunders im »dürftige[n] Leben« ist. Dass hier nämlich der Begriff des Kunstwerks für mehr steht als für das Produkt von Kunsthandwerk, baut die Erzählung über ihren gesamten Verlauf hinweg auf, indem sie den Widerspruch zwischen Kunstwerken und Spielereien an verschiedenen Stellen betont, ein Gegensatz, der sich nahezu durch die gesamte Erzählung zieht: Gleich zu Beginn wird hinsichtlich des »redenden Türken« betont, bei ihm handele es sich nicht etwa um eine der »ähnlichen Tändeleien, wie sie wohl öfters auf Messen und Jahrmärkten gezeigt werden«, ³⁰ sondern vielmehr um ein in Opposition dazu gestelltes »Kunstwerk«. Auch wenn Ludwig, zur Verteidigung seines Freundes trotz besseren Wissens, den »redenden Türken« in die Nähe eines »überaus zierlichen künstlichen Nußknackers« ³¹ bringt und ihn in eine Reihe mit den »Spielereien« des »Danziger Arsensals« ³² stellt, spricht dies nicht gegen die vorher vom Erzähler eingenommene Position, es handele sich beim redenden Türken tatsächlich um ein ›Kunstwerk‹ im heutigen Sinne. Denn zum einen positioniert sich Ludwig hier durch seine Rede öffentlich gegen sein besseres Wissen. Zum anderen ist seine Aussage schon als Teil der später zu

28 Pikulik: *E. T. A. Hoffmann als Erzähler* (wie Anm. 3), S. 119. **29** E. T. A. Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4: *Die Serapions-Brüder* (wie Anm. 5), S. 94–122, hier S. 95. Hervorhebung durch den Autor. **30** Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 396. **31** Ebd., S. 409. **32** Ebd., S. 409f.

betrachtenden Diskussion des Automaten als Kunstwerk zu sehen, dreht sich bereits um die in der Erzählung ebenfalls verhandelte Dialektik von Dinglichkeit und Geist. Auch im Folgenden wird zwischen den Freunden der Gegensatz zwischen wirklichen Kunstwerken und »kleinliche[m] Spielzeug« und »kindischem Spielwerk«³³ diskutiert, wodurch die eingehende Feststellung, beim »redenden Türken« handele es sich um ein Kunstwerk, eben ein ästhetisches Gebilde, an Kraft gewinnt.

Auch Claudia Lieb betont die Parallele zwischen den beschriebenen Automaten und dem – bei ihr literarischen – Kunstwerk: »Dass sich hinter der ›geistreichen Physiognomie‹ des Türken, hinter seiner exotischen Kleidung und dem ›wunderlichen Räderbau‹ in seinem Inneren auch die Hüllen des Textes und die innere Mechanik der Literatur verbergen, deutet Hoffmanns Erzählung mehr als einmal an.«³⁴ Lieb betont im Folgenden die »Analogie« des Textes »zu den zeitgenössischen Automaten«³⁵ und stellt dann fest, dass sich auch der Text selber als Rätsel verstehe:

»Hoffmanns Text gibt sich von seinem Ende her, im abschließenden Rahmengespräch, forciert als Rätsel, dessen ›Aufklärung‹ noch aussteht [...]. Diese Konstellation des rätselhaften Rahmens, der ein zu enträtselndes und schließlich enträtseltes Inneres umschließt, entspricht in unserer Kulturgeschichte der Wahrnehmung des Mediums Schrift: Die Schrift ist eine Hülle, in der sich Inhalte verbergen, die es zu entschleiern gilt. [...] Automat und Text spiegeln sich gegenseitig. ›Die Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist, diese Erkenntnis legt Hoffmann Ludwig in den Mund. Er bringt damit das poetische Programm der Erzählung auf den Punkt.«³⁶

Lieb parallelisiert im Folgenden die »Automatenrede« mit der »literarische[n] Rede« und sieht den Schlüssel der Geheimnisse in den die »Worte des Türken«³⁷ Auslegenden einerseits und den Lesern von Hoffmanns Erzählung andererseits. Sie zieht die Parallele von Automat und Kunstwerk also in hermeneutischer Hinsicht und deutet Hoffmanns Erzählung entsprechend als »Kampfansage an die klassische Rhetorik« und »die Regelpoetiken des 18. Jahrhunderts«.³⁸

Statt dieser Fokussierung auf die Hermeneutik soll hier ein anderer Aspekt der Parallelisierung von Automaten und Kunstwerken in den Blick genommen werden: die Parallelisierung der Eigenschaften der ästhetischen Gebilde mit denen der rätselhaften Figur des »redenden Türken«. Auffällig ist nämlich, dass der »redende Türke« nicht nur als Kunstwerk bezeichnet wird, sondern ihm im Lauf der Erzählung auch allerlei Eigenschaften eines Kunstwerkes zugesprochen werden. Gleich zu Beginn ist von der »geistreiche[n] Physiognomie« die Rede, die »dem Ganzen ein Leben [gab], wie man es selten bei Wachsbildern, wenn sie selbst den charaktervollen Gesichtern geistreicher Menschen nachgeformt sind, findet«.³⁹ Nicht nur wird der »redende Türke« hier wieder gegen minderwertigere Nachformungen menschlicher Körper abgegrenzt, auch wird ihm als vom Menschen geschaffenen

33 Ebd., S. 423. 34 Lieb: »Der gestellte Türke« (wie Anm. 3), S. 94. 35 Ebd. 36 Ebd., S. 95.
37 Ebd. 38 Ebd., S. 96. 39 Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 396f.

Gebilde trotzdem ein »Leben« zugesprochen, wie es sonst wohl nur in der Rede von Kunstwerken geschieht. Die Beschreibung fährt fort:

»Ein leichtes Geländer umschloß das Kunstwerk und wehrte den Anwesenden das nahe Hinzutreten, denn nur *der*, welcher sich von der Struktur des Ganzen, so weit es der Künstler sehen lassen konnte, ohne sein Geheimnis zu verraten überzeugen wollte, oder der eben Fragende durfte in das Innere und dicht an die Figur treten.«⁴⁰

Zum einen wird hier das Kunstwerk als nach außen abgeschlossenes Gebilde gezeichnet (das freilich trotzdem Verbindungen nach außen unterhält), zum anderen wird die bewusst angelegte »Struktur des Ganzen«, die dem Entwurf eines Künstlers entspringt und von ihm bewusst angestrengt ist, benannt. Es ist darüber hinaus »wie ein ganz für sich bestehendes Wesen«.⁴¹

Die weiteren Parallelisierungen des Automaten mit dem Kunstwerk nun stehen im Zusammenhang mit der bereits erwähnten Diskussion der Dialektik von Dinglichkeit und Geist, die sich durch die Erzählung zieht und als unmittelbare Anknüpfung an die aus *Der Dichter und der Komponist* zitierten Stelle zu verstehen ist, in der es ja um die Frage ging, wie es sein könne, dass ein Kunstwerk, das ja dem Reich des Geistes und der Fantasie entsprungen sein soll, in der prosaischen Realität existieren könne. Es ist Ludwig, der dieses Problemfeld in einer Figurenrede im Hinblick auf den »redenden Türken« auf den Punkt bringt:

»So meine ich denn nun«, sagte Ludwig: »daß unser Automat, so sehr ich heute auch das Gegenteil zu behaupten schien, wirklich zu den merkwürdigsten Erscheinungen gehört, die man jemals sah, und Alles beweiset, daß dem, der als Dirigent über dem ganzen Kunstwerke schwebt, tiefere Kenntnisse zu Gebote stehen, als die wohl glauben, welche nur so etwas leichtsinnig begaffen, und sich über das Wunderbare nur wundern. Die *Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung*, aber es ist *nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist*, da das ganze Ansehen und auch die Bewegungen des Automats dazu geeignet sind, *die Aufmerksamkeit zu Gunsten des Geheimnisses zu fesseln*, und vorzüglich *den Fragenden auf gewisse Weise nach dem Zweck des antwortenden Wesens zu spannen*. In der Figur kann kein menschliches Wesen stecken, das ist so gut als erwiesen, daß wir daher die Antworten aus dem Munde des Türken zu empfangen glauben, beruht sicherlich auf einer akustischen *Täuschung*; wie dies bewerkstelligt ist, wie die Person, welche antwortet, in den Stand gesetzt wird, die Fragenden zu sehen, zu vernehmen und sich ihnen wieder verständlich zu machen, ist und bleibt mir freilich ein *Rätsel*; allein es *setzt nur gute akustische und mechanische Kenntnisse und einen vorzüglichen Scharfsinn oder auch vielleicht besser gesagt eine konsequente Schlaueit des Künstlers* voraus, der kein Mittel unbeachtet ließ, *uns zu täuschen*, und ich muß gestehen, daß mich die Auflösung *dieses* Geheimnisses weniger interessiert, als es von dem nur allein höchst merkwürdigen Umstande

⁴⁰ Ebd., S. 397. ⁴¹ Ebd., S. 398.

überwogen wird, daß der Türke oft die Seele des Fragenden zu durchschauen, ja, wie du schon, noch ehe es dir selbst bewiesen wurde, bemerktest, in die tiefste Tiefe des Gemüts zu dringen scheint. Wie wenn es dem antwortenden Wesen möglich wäre, sich durch uns unbekannte Mittel einen psychischen Einfluß auf uns zu verschaffen, ja sich mit uns in einen solchen *geistigen Rapport* zu setzen, daß es unsere *Gemütsstimmung*, ja *unser ganzes inneres Wesen* in sich auffaßt, und so, wenn auch nicht das in uns ruhende Geheimnis deutlich ausspricht, doch wie in einer Extase, die eben der Rapport mit dem *fremden geistigen Prinzip* erzeugte, die Andeutungen alles dessen, was in unserer eigenen Brust ruht, wie es hell erleuchtet dem Auge des Geistes offenbar wird, hervorruft. Es ist die psychische Macht, die *die Saiten in unserm Innern*, welche sonst nur durch einander rauschten, anschlägt, daß sie vibrieren und ertönen, und wir den reinen Akkord deutlich vernehmen [...].⁴²

Das in der Erzählung am »redenden Türken« inszenierte Konzept von ästhetischen Gebilden ist, wie die hier verwendete Metaphorik, aber auch Hoffmanns eingangs zitierte Argumentation Rochlitz gegenüber nahelegt, Hoffmanns Verständnis vom musikalischen Werk nachgebildet. Carl Dahlhaus hat darauf hingewiesen, dass »E. T. A. Hoffmann [...] als erster von Musik als ›Struktur‹ sprach«,⁴³ wie nun im Hinblick auf den »redenden Türken« von einer »Struktur des Ganzen«⁴⁴ die Rede ist. In seiner Rezension zu Beethovens Fünfter Symphonie vertritt Hoffmann die These, dass, »wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, [...] immer nur die Instrumental-Musik gemeint sein [sollte]«.⁴⁵ Wenn Hoffmann dann Beethovens »Besonnenheit« betont, die vom »wahren Genie«⁴⁶ nicht zu trennen sei, dann liegt diese gerade in der Fähigkeit des Komponisten, »als unumschränkter Herr« über das »innere Reich der Töne« zu gebieten und seinen Werken eine »innere Struktur«⁴⁷ zu verleihen, die nur durch eingehende Kunstbetrachtung zu erkennen sei. Ganz ähnlich heißt es in *Die Automate*, »daß dem, der als Dirigent über dem ganzen Kunstwerke schwebt, tiefere Kenntnisse zu Gebote stehen, als die wohl glauben, welche nur so etwas leichtsinnig begaffen, und sich über das Wunderbare nur wundern«.⁴⁸ Das, was Ferdinand und Ludwig ebenso wie der Musikrezensent Hoffmann am jeweiligen Gegenstand ihrer Untersuchungen zu erkennen versuchen, ist also ein erst auf dem Wege der Versenkung in den Gegenstand Aufgehendes. Entsprechend wertet Ferdinand die Bedeutung der äußeren Erscheinung des »redenden Türken« ab:

»Seine, nach der Beschreibung aller, die ihn sahen, höchst ansehnliche, ehrwürdige Figur ist etwas ganz Untergeordnetes, und sein Augenverdrehen und Kopf-

⁴² Ebd., S. 413f. Hervorhebungen durch den Autor (vorletzte Zeile auf S. 13, »dieses Geheimnisses«: Hervorh. im Orig.). ⁴³ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 13.

⁴⁴ Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 397. ⁴⁵ Ders.: »Beethoven: 5. Sinfonie«, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 1: *Frühe Prosa, Briefe, Tagebücher, Libretti, Juristische Schriften, Werke 1794–1813*, hrsg. v. Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 532–552, hier S. 532.

⁴⁶ Ebd., S. 535. ⁴⁷ Ebd. ⁴⁸ Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 413.

wenden gewiß nur da, um unsere Aufmerksamkeit ganz auf *ihn*, wo gerade der Schlüssel des Geheimnisses *nicht* zu finden ist, hinzulenken.«⁴⁹

Der Automat selber, das körperlich Anwesende des Phänomens wird reduziert auf »die Form der Mitteilung«, hinter der das eigentlich »antwortende Wesen« stehe. Die gesamte Einrichtung des Automaten sei zu keinem anderen Zweck erdacht, als das Publikum zu täuschen, ihm ein Rätsel aufzugeben und es so »nach dem Zweck des antwortenden Wesens zu spannen«,⁵⁰ also für dieses empfänglich zu machen. Die in der Realität errichtete Apparatur des »redenden Türken« verleiht einem diffus im Inneren der Rezipienten Wirkenden Form, macht aus den durcheinanderrauschenden Saiten einen »reinen Akkord« und so das Diffuse fassbar, weil die Rezipienten nun »die innere Stimme durch ein fremdes geistiges Prinzip geweckt außer [sich] verständlicher vernehmen und verworrene Ahnungen, in Form und Weise des Gedankens fest gebannt, nun zu deutlichen Sprüchen werden«.⁵¹ Zwar auch in der Wirklichkeit existierend, unterscheidet sich der »redende Türke« von der von Ludwig in Stellung gebrachten »Strumpfmaschine«⁵² wesentlich. Wie im Kunstwerk erfolgt in ihm die Vermittlung des Geistigen mit der materiellen Welt: In Form gegossen realisiert sich ein Geistiges. Mit zweckmäßig arrangierten Mitteln der Täuschung lässt sich in der Realität ein Geistiges verwirklichen, lässt sich durch ein in der Wirklichkeit existierendes Objekt ein Zugang zur Welt der Fantasie öffnen. Wie der »redende Türke« oder das geheimnisvolle Kästchen in Goethes *Die neue Melusine*, auf das Theodor in der Rahmenhandlung zu Ende der Erzählung anspielt,⁵³ sind die Kunstwerke dingliche Erscheinungen, die zugleich über die Dinglichkeit hinausweisen, indem sie dem, der sich mit ihnen beschäftigt, eine neue Welt jenseits der dinglichen aufschließen. Theodor W. Adorno hat das in seiner *Ästhetischen Theorie* folgendermaßen gefasst:

»Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. Die Bestimmung von Kunstwerken durch den Geist ist verschwistert der, sie seien Phänomen, ein Erscheinendes, nicht blinde Erscheinung. Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist. Er macht die Kunstwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen als Dinglichem, während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen, nicht durch ihre Lokalisierung in Raum und Zeit sondern durch den ihnen immanenten Prozeß von Verdinglichung, der sie zu einem sich selbst Gleichen, mit sich Identischen macht. Sonst könnte von ihrem Geist, dem schlechterdings Undinglichen, kaum die Rede sein.«⁵⁴

49 Ebd., S. 400. 50 Ebd., S. 413. 51 Ebd., S. 414. 52 Ebd., S. 419. 53 Ebd., S. 428.

54 Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 1), S. 134.

Rätselcharakter

Was Adorno Geist nennt, dürfte ziemlich genau der von Hoffmann hervorgehobenen durch die Besonnenheit des Komponisten geschaffenen Struktur des Kunstwerks entsprechen. Und auch darüber hinaus entspricht Adornos Vorstellung von ästhetischen Gebilden der Hoffmann'schen in vielerlei Aspekten. Wenn im Folgenden eine Parallelisierung des in *Die Automate* sich äußernden Verständnisses von den Kunstwerken und ästhetischen Überlegungen Adornos vorgenommen werden soll, dann zum einen, weil die Verwandtschaft der Adorno'schen Ästhetik, die ihre Überlegungen ja zentral auf das musikalische Kunstwerk und seine Struktur gründet, mit der der Romantik in den Blick genommen werden kann, zum anderen, weil gerade Adornos Begriff vom Rätselcharakter der Kunstwerke dazu dienen kann, die von Hoffmanns Erzählung aufgegebenen Rätsel als Bestandteil einer gerade in ihnen sich ausdrückenden ästhetischen Theorie zu erweisen. Auf welche Weise es nämlich den Kunstwerken gelingt, eine Welt jenseits der Dinglichkeit aufzuschließen, ist, so hat es Theodor W. Adorno gefasst, Teil ihres Rätselcharakters, mit dem das Rätselhafte von Hoffmanns Erzählung ebenso wie des in ihr beschriebenen Automaten im Folgenden parallelisiert werden soll. Genau deswegen nämlich sprechen »[d]ie Werke [...] wie Feen«, weil sie in der gegenständlichen Welt ein Nichtgegenständliches, Adorno nennt es an dieser Stelle »das Unbedingte«,⁵⁵ zugänglich machen, das der diskursiven Erkenntnis nicht zugänglich ist:

»Unverhüllt ist das Wahre der diskursiven Erkenntnis, aber dafür hat sie es nicht; die Erkenntnis, welche Kunst ist, hat es, aber als ein ihr Inkommensurables. [...] Der Block indessen, der nach der Kantischen Doktrin den Menschen das An sich versperrt, prägt es in den Kunstwerken, ihrem einheimischen Reich, in dem es keine Differenz von An sich und Für uns mehr geben soll, zu Rätselfiguren: als Blockierte gerade sind Kunstwerke Bilder des Ansichseins.«⁵⁶

Der »redende Türke« ist zwar auch ein Objekt der gegenständlichen Welt wie die Strumpfmachine, er ist aber eben auch ein Kunstwerk, wie die Erzählung in ihrer Abgrenzung gegenüber anderen, als »Spielereien« abgetanen Automaten immer wieder betont. Auch Adorno betont im Zusammenhang mit dem Rätselcharakter diese Differenz der Kunstwerke zu anderen Objekten:

»Am Ende lebt im Rätselcharakter, durch den Kunst dem fraglosen Dasein der Aktionsobjekte am schroffsten sich entgegensetzt, deren eigenes Rätsel fort. Kunst wird zum Rätsel, weil sie erscheint, als hätte sie gelöst, was am Dasein Rätsel ist, während am bloß Seienden das Rätsel vergessen ward durch seine

55 Ebd., S. 191. 56 Ebd.

eigene, überwältigende Verhärtung. Je dichter die Menschen, was anders ist als der subjektive Geist, mit dem kategorialen Netz übersponnen haben, desto gründlicher haben sie das Staunen über jenes Andere sich abgewöhnt, mit steigender Vertrautheit ums Fremde sich betrogen. Kunst sucht, schwach, wie mit rasch ermüdender Gebärde, das wiedergutzumachen.«⁵⁷

Ferdinand beschreibt die Interaktion mit dem »redenden Türken« dahingehend, dass »eine fremde Macht feindselig in [s]ein Inneres gedrungen«⁵⁸ sei, und auch an anderen Stellen der Erzählung wird die Fremdheit des hinter dem Automaten vermuteten Wesens betont – während zugleich ein positiver Bezug auf Transzendenz hergestellt wird.⁵⁹ Vor allem aber geschieht dies am Ende der Erzählung, wo im Zuge der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* der Erzähler Theodor das Fragmentarische der Erzählung verteidigt:

»Nichts ist mir mehr zuwider als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.«⁶⁰

Das »Reinkehren« und »Abfinden«, zwei typische Begriffe aus der Welt der »Aktionsobjekte« und der prosaischesten Dinglichkeit, werden von Theodor hier der »fantastische[n] Welt« und den Tiefen der Seele entgegengesetzt. Das Bild vom Blick »hinter die Gardinen« ähnelt dem von den Feen, das Adorno für die rätselhafte Sprache der Kunstwerke verwendet. Wie der »redende Türke« die Saiten im Inneren des Publikums anschlägt, so soll auch durch die fragmentarische Erzählung *Die Automate*, so beschreibt Theodor die Absicht hinter dem Fragmentarischen, »die Fantasie des Lesers oder Hörers [...] nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen«.⁶¹

Auch Adorno stellt eine Verbindung zwischen dem Rätselcharakter der Kunstwerke und dem Fragmentarischen her. Für ihn nämlich ist

»[d]as Rätselhafte der Kunstwerke [...] ihr Abgebrochensein. Wäre Transzendenz in ihnen zugegen, sie wären Mysterien, keine Rätsel; das sind sie, weil sie als Abgebrochene dementieren, was sie doch sein wollen. [...] Die Analogie zum astrologischen Aberglauben, der ebenso auf einem angeblichen Zusammenhang beruht wie ihn undurchsichtig läßt, ist zu nachdrücklich, als daß sie behend abzutun wäre: der Makel der Kunst ist ihre Querverbindung zur Superstition. Allzugern wertet sie ihn irrationalistisch in ihren Vorzug um. Die beliebte Vielschichtigkeit

57 Ebd. **58** Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 407f. **59** Etwa hinsichtlich des Professor X, der den beiden Freunden letztlich doch als »künstlerischer«, also der Transzendenz zugewandter erscheint, als es angesichts seines Automatenkabinetts und seines mechanischen Klavierspiels (vgl. ebd., S. 418) zunächst den Anschein hatte (vgl. ebd., S. 424f.). **60** Ebd., S. 428. **61** Ebd., S. 427f.

ist der falsch positive Name für den Rätselcharakter. [...] Durch ihr Fallissement vor dem ihnen eigenen Moment von Rationalität drohen die Kunstwerke abzustürzen in den Mythos, dem sie prekär sich entragen. Vermittelt aber zum Geist, jenem Moment von Rationalität, ist Kunst dadurch, daß sie, mimetisch, ihre Rätsel herstellt – so wie der Geist Rätsel sich ausdenkt –, nur ohne daß sie der Lösung mächtig wäre; im Rätselcharakter, nicht in Intentionen ist der Geist am Werk.«⁶²

Claudia Liebrand hat nun im Vergleich mit Poes Essay *Maelzel's Chess Player* nicht zu Unrecht darauf hingewiesen, dass »Hoffmanns Text auf Mystifikation setzt«.⁶³ Und auch sonst nehmen Hoffmanns Texte ja bisweilen gern »astrologischen Aberglauben« in sich auf. Gerade *Die Automate* aber zeigt eindrücklich, dass Hoffmanns Werke deswegen nicht zum Aberglauben oder zum Mythos tendieren. Das Fragmenthafte, das *Die Automate* ins Extrem treibt, findet sich auch an den übrigen Stellen, an denen Hoffmann mit den Arkanwissenschaften auf Tuchfühlung geht. Nie erhält die Superstition endgültigen Erklärungsanspruch, ihr Wahrheitsgehalt bleibt stets eines: rätselhaft. Darüber hinaus optiert Ludwig in den sich deziert mit der Frage der Maschinenmusik beschäftigenden Teilen der Erzählung gerade für die Bedeutung des naturbeherrschenden Geistes, Rationalität: Dreht sich sein Gespräch mit Ferdinand nach dem Besuch bei Professor X schließlich um die »Naturaute«,⁶⁴ dann vor allem ja in dem Zusammenhang, dass es dem Instrumentenbau darum gehen solle, diese Laute der Natur für den menschlichen Musiker beherrschbar zu machen, anstatt sich auf das mechanische Nachahmen »menschlicher Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne«⁶⁵ zu konzentrieren:

»Sollte es aber nicht die höhere musikalische Mechanik sein, welche die eigentümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnende Töne erforscht und welche dann diese geheimnisvolle Musik in irgend ein Organon fest zu bannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt und in seiner Berührung erklingt.«⁶⁶

Ebenso also, wie an anderer Stelle gerade die innere Struktur als das Wesentliche des Kunstwerks – oder eben des »redenden Türken« – ausgemacht wurde und Hoffmann gerade Beethovens Gebieten über das »Reich der Töne« »als unumschränkter Herr«⁶⁷ betont, argumentiert Ludwig hier nun im Sinn von Naturbeherrschung: Wissenschaft und Instrumententechnik sollen die Naturlaute beherrschbar und somit zugänglich für die Komposition musikalischer Kunstwerke, der durch Geist geschaffenen Struktur, machen.

Indem aber auch der Besuch bei Professor X, die sich anschließenden musikästhetischen Überlegungen und die weitere Handlung um Ferdinands geheimnisvolle Geliebte dem Leser nur weitere Rätsel aufgeben – die Erzählung also einer-

⁶² Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 1), S. 191f. ⁶³ Liebrand: »Die Automate« (wie Anm. 2), S. 110. ⁶⁴ Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 422. ⁶⁵ Ebd., S. 419. ⁶⁶ Ebd., S. 420.

⁶⁷ Hoffmann: »Beethoven: 5. Sinfonie« (wie Anm. 45), S. 535.

seits das Rätsel des »redenden Türken« nicht löst und andererseits durch ihre Struktur, etwa die unaufgelöste Binnenerzählung um Ferdinand, die Geliebte, Professor X und den russischen Offizier, sich selber verrätselt –, lässt die Erzählung den Leser ratlos mit der Frage zurück, die Adorno als für den Rätselcharakter der Werke zentral begreift:

»In oberster Instanz sind die Kunstwerke rätselhaft nicht ihrer Komposition sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach. Die Frage, mit der ein jegliches den aus sich entläßt, der es durchschritt – die: *Was soll das alles?*, rastlos wiederkehrend, geht über in die: *Ist es denn wahr?*, die nach dem Absoluten, auf die jedes Kunstwerk dadurch reagiert, daß es der Form der diskursiven Antwort sich entschlägt.«⁶⁸

Der »redende Türke« ist ein Phänomen, das durch seine Rätselhaftigkeit genau letztere Frage wiederholt aufwirft. Ludwig spricht von einer »akustischen Täuschung«⁶⁹ und betont, dass der für den Automaten verantwortliche Künstler »kein Mittel unbeachtet ließ, uns zu täuschen«. Und doch entlarvt die Erzählung den »redenden Türken« gerade nicht als Täuschung, wie Poes Essay es tut. Was Liebrand als ein Setzen auf »Mystifikation« bezeichnet, ist schlicht das Abbrechen der Erzählung, das Offenlassen der Frage: »*Ist es denn wahr?*«

»Die äußerste Gestalt, in welcher der Rätselcharakter gedacht werden kann, ist, ob Sinn selbst sei oder nicht. Denn kein Kunstwerk ist ohne seinen wie immer auch ins Gegenteil variierten Zusammenhang. Der aber setzt, durch die Objektivität des Gebildes, auch den Anspruch der Objektivität von Sinn an sich. Dieser Anspruch ist nicht nur uneinlösbar, sondern Erfahrung widerspricht ihm. Der Rätselcharakter blickt aus jedem Kunstwerk verschieden, doch so als wäre die Antwort, wie die der Sphinx, immer dieselbe, wenngleich einzig durchs Verschiedene, nicht in der Einheit, die das Rätsel, täuschend vielleicht, verheißt. Ob die Verheißung Täuschung ist, das ist das Rätsel.«⁷⁰

Der »redende Türke«, dem können Ludwig und Ferdinand sich nicht entziehen, ist da. Er hat – zumindest für die Figuren der Erzählung – objektive Realität und den von dieser Realität aufgeworfenen Fragen kann nicht ausgewichen werden. Ludwig meint an verschiedenen Stellen täuschende Momente zu entlarven. Ferdinand hingegen betont das Sinnhaltige der Figur, das sich für ihn gerade aus dem Rätselhaften begründet:

»Daß noch niemand, selbst unter unsern geschickten Mechanikern, auch nur im mindestens auf die Spur gekommen, wie jene Verbindung [die vom Automaten mit dem Fragenden; Anm. d.A.] wohl hergestellt sein kann, zeigt, daß des Künstlers Mittel sehr sinnreich erfunden sein müssen, und so verdient von dieser Seite sein Kunstwerk allerdings die größte Aufmerksamkeit.«⁷¹

68 Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 1), S. 192f. Hervorhebungen durch den Autor. **69** Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 414. **70** Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 1), S. 193.

71 Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 400f.

Weil aber das Rätsel nicht aufgelöst werden kann, bleibt die Frage bestehen, ob man es hier mit einem faulen Zauber oder einer tatsächlichen sich über die Alltagswelt erhebenden fantastischen Macht zu tun hat, die – Ferdinand empfindet das durchaus als »feindselig«⁷² – in das Innere der Protagonisten einzudringen vermag. Indem diese Frage ungelöst bleibt, verbleibt der »redende Türke« in der Erzählung als Sinnbild für das zwangsläufig Rätselhafte an den Kunstwerken, die den sie Betrachtenden ebenfalls als eine solche objektive Wirklichkeit gegenüberreten, weswegen sie die Frage nach dem »Ist es denn wahr?« und nach ihrem »Wozu?« so unausweichlich stellen:

»Das Rätselbild der Kunst ist die Konfiguration von Mimesis und Rationalität. Der Rätselcharakter ist ein Entsprungenes. Kunst bleibt übrig nach dem Verlust dessen an ihr, was einmal magische, dann kultische Funktion ausüben sollte. Ihr Wozu – paradox gesagt: ihre archaische Rationalität – büßt sie ein und modifiziert es zu einem Moment ihres An sich. Damit wird sie rätselhaft; wenn sie nicht mehr da ist für das, was sie als ihr Zweck mit Sinn infiltrierte, was soll sie dann selbst sein? [...] Insofern ist der Rätselcharakter der Werke nicht ihr Letztes, sondern jedes authentische Werk schlägt auch die Lösung seines unlösbaren Rätsels vor.«⁷³

Im Fall der *Automate* scheint die Lösung des unlösbaren Rätsels in einer Affirmation der Kunst zu bestehen. Der Rahmenerzähler Theodor nutzt die Erzählung im Rahmen des Gesprächs im Kreis der Freunde und Dichter ja gerade zur Illustration eines ästhetischen Programms: der Affirmation des durch die Kunst ausgelösten »unbeschreiblichen Zauber[s]«.⁷⁴ Gerade im Zusammenhang der Erzählsammlung *Die Serapions-Brüder* und durch die hier erfolgende Einbettung in die Rahmenhandlung mit den Verweisen auf Goethes *Das mußbraune Mädchen* (1815) und *Die neue Melusine* (1816), die ähnliche Erscheinungen verhandeln wie die des »redenden Türken«, wird Hoffmanns Erzählung damit tatsächlich lesbar als ein Stück literarisierte ästhetische Theorie. An der Konfrontation der beiden mit ästhetischen Fragen ja durchaus befassten Figuren Ludwig und Ferdinand mit dem rätselhaften Automaten illustriert Hoffmann sein Kunstverständnis. Er tut dies allerdings nicht auf dem Weg diskursiver Erkenntnis, sondern durch die literarische Konstruktion des »redenden Türken« als »eines jener Wunder«, die »in das beengte dürftige Leben treten«.⁷⁵

⁷² Ebd., S. 407. ⁷³ Adorno: *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 1), S. 192. ⁷⁴ Hoffmann: *Die Automate* (wie Anm. 5), S. 428. ⁷⁵ Ders.: *Der Dichter und der Komponist* (wie Anm. 29), S. 95

Abstract

Rätselhafte Automate. E. T. A. Hoffmanns Erzählung »Die Automate« als Ästhetische Theorie?

E. T. A. Hoffmanns *Die Automate* aus dem Jahr 1814 ist eine rätselhafte Erzählung über einen rätselhaften sprechenden Automaten. Ausgehend von der These, dass Hoffmann in der Erzählung anhand der rätselhaften Sprechmaschine sein Konzept ästhetischer Gebilde inszeniert – der Automat weist zahlreiche Merkmale von Kunstwerken auf und wird wiederholt als ein solches bezeichnet –, und durch die Parallelisierung des so dargestellten Verständnisses von der Form ästhetischer Gebilde mit den ästhetischen Überlegungen Theodor W. Adornos erweist sich nicht nur die Verwandtschaft der Hoffmann'schen Ästhetik mit derjenigen Adornos, sondern es zeigt sich auch, inwiefern gerade Adornos Begriff vom Rätselcharakter der Kunstwerke dazu geeignet ist, das Rätselhafte von Hoffmanns Erzählung, das – im Gegensatz etwa zu Edgar Allan Poes Essay *Maelzel's Chess Player* von 1836 – bewusst nicht aufgelöst wird, als Bestandteil eben dieser Ästhetik aufzuweisen. So zeigt sich die Lösung des unlösbaren Rätsels der fragmentarischen Erzählung in der in der Rahmenhandlung der *Serapionsbrüder* vorgenommenen Affirmation der Kunst und des durch sie möglichen Aufschließens einer Welt jenseits der Dinglichkeit. Vor diesem Hintergrund wird E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate* lesbar als ein Stück literarisierte ästhetische Theorie.

Enigmatic Automata. E. T. A. Hoffmann's Tale »The Automata« as Aesthetic Theory?

E. T. A. Hoffmann's *The Automata* (1814) is a mysterious tale about an enigmatic talking machine. Starting from the thesis that Hoffmann uses the uncanny speaking automaton to stage his concept of aesthetic constructs – the automaton displays numerous characteristics of a work of art and is repeatedly referred to as such – and by drawing parallels between this portrayal of aesthetic form and the aesthetic theories of Theodor W. Adorno, the affinity between Hoffmann's aesthetics and Adorno's becomes apparent. Furthermore, Adorno's notion of the enigmatic character of artworks proves particularly apt for interpreting the mystery of Hoffmann's tale – a mystery that, unlike in Edgar Allan Poe's essay *Maelzel's Chess Player* (1836), remains deliberately unresolved – as an integral part of the story's aesthetic. The resolution of this unsolvable riddle appears in the frame narrative of *The Serapion Brethren*, through an affirmation of art and the access it grants to a world beyond materiality. In this light, Hoffmann's *The Automata* becomes readable as a piece of literary aesthetic theory.

Autor

Benjamin Schlodder hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin studiert, wo er mit einer Arbeit über Adalbert Stifters späte Texte auch promoviert wurde. Er macht Literatúrausstellungen – etwa als Kurator der Ausstellung »Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022« in Berlin, Bamberg und Frankfurt a. M. – und ist freier Autor.

Benjamin Schlodder studied comparative literature and political science at Freie Universität Berlin, where he also completed his PhD with a dissertation on Adalbert Stifter's late texts. He curates literary exhibitions – most recently as curator of the exhibition »Unheimlich Fantastisch – E. T. A. Hoffmann 2022« in Berlin, Bamberg, and Frankfurt am Main – and works as a freelance author.