

Zeitschrift:	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
Herausgeber:	Association suisse de littérature générale et comparée
Band:	- (2008)
Heft:	39: Die Topographie Europas in der romantischen Imagination = La topographie de l'Europe dans l'imaginaire romantique = The topography of Europe in the romantic imagination
Artikel:	Schlachtfeld, Stimmen (E.T.A. Hoffmann)
Autor:	Simon, Ralf
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1006524

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schlachtfeld, Stimmen (E.T.A. Hoffmann)

I

Dem Archiv der Ursprungsmythen fügt Giovanni Battista Vico in seiner *Scienza Nuova* eine eindrucksvolle Geschichte hinzu.¹ Zu Beginn lebten die ersten Menschen vereinzelt und nomadisierend als archaische Giganten in grossen, sich über die Welt erstreckenden Wäldern. Sie hörten im geschlossenen Blätterdach die Töne der unsichtbaren Vögel, vor allen Dingen aber den Donner der Gewitter. In ihrer Angst mussten sie annehmen, dass über ihnen ein Verhängnis oder eine Schicksalsmacht eine absolute Herrschaft ausügte. Die Situation änderte sich erst, als nach Blitzeinschlägen und daraus folgenden Bränden grössere Teile des Waldes vernichtet wurden. Die Menschen begannen, sich auf den Lichtungen anzusiedeln und Gemeinschaften zu bilden. Sie konnten nun den Himmel sehen und das Wetter deuten. Sie bauten Behausungen und pflanzten ihre Nahrungsmittel an, im ständigen Kampf gegen den vordringenden Wald, der sich sein Terrain zurückholen wollte. In diesem Prozess der Kultivierung besteht ein für Vico wichtiges Datum darin, dass die Menschen begannen, ihre Toten zu beerdigen. Sie vergruben sie in genau der Erde, die als kultivierte nun nicht mehr durch Baumwurzeln verblockt war, sondern zum fruchtbaren Mutterboden geworden ist, dem Himmel zugewandt und der Behausung nahe. Dieser Mutterboden, in dem die Toten lagen, war zugleich die Erde, welche die Nahrung gab. Das Wort *humus* deutet Vico entsprechend als das Humane.² So hat sich in den Ursprung dieser Deutung des Kulturbegriffs eine enge Zirkularität von Todeskult und Nah-

1 Giovanni Battista Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, hg. v. Vittorio Hösle und Christoph Jermann, Hamburg, 1990 (2 Bde.), Bd. 2, S. 159ff.

2 Robert Pogue Harrison, *Wälder. Ursprung und Spiegel der Kultur*, München und Wien, 1992, S. 21.

rungserzeugung eingeschrieben. Die Frucht, die dem Boden entwächst, nährt sich von der Erde, in der die Toten liegen. Sie düngen den Mutterboden und machen seine eigentliche Fruchtbarkeit aus. Gegessen wird in der Textur des Korns ihr Leib, und in dem Saft der zumal roten Früchte trinken die Lebenden das Blut der Toten.

Über die Erde – diesem ungegenständlichen Gegenstand – nachzudenken und ihr eine Theorie abzuringen, ist eine Aufgabe von besonders schwieriger Art.³ Aber jede Idee von Kultur besitzt eine implizite Theorie der Erde, des Mutterbodens. Vicos Geschichte weckt eine archaische Vorstellung, die an den verschiedensten Orten der europäischen Geistesgeschichte hervorbricht, unabhängig von den philologischen Fragen einer nachweisbaren Lektüre der *Scienza Nuova*. Rilke dichtet im 14. seiner *Sonette an Orpheus* die Zirkularität der die Lebenden nährenden und fundierenden Toten:

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
Was wissen wir von ihrem Teil an dem?
Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.⁴

Der Lehm als der zu massive Grund wird von dem “freien Marke” der Toten aufgelockert, so dass es überhaupt erst ihr Tun ist, welches die Erde und ihre Sprache gibt. Vielleicht ist es die Romantik, deren Vorbote in mehrerer Hinsicht Vico, deren Nachfahre Rilke genannt werden kann, die die Erde, nehmend und gebend, in ihr System symbolischer Zirkularitäten in besonderer Weise aufgenommen hat. Die Reise von Novalis’ Heinrich von Ofterdingen führt in das Innere der Erde. Tiecks Märchen meditieren den Wald und die Erde ebenso, wie

3 Olaf Briese, *Erde, Grund*, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hg. von Ralf Konersmann, Darmstadt 2007, S. 92–102. Vgl. auch: *Erde*, hg. v. Bernd Busch. Schriftenreihe Forum/ Bd. 11, Elemente des Naturhaushalts III, Bonn 2002.

4 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Band 1–6, Wiesbaden und Frankfurt a. Main, 1955–1966, Bd. 1, S. 739.

E.T.A. Hoffmann in vielen seiner Erzählungen.⁵ Brentanos *Rheinmärchen*, die zunächst den Zirkularitäten des Wassers nachgehen,⁶ können nicht umhin, als Widerpart des fluiden Elements die Erde als den Inbegriff des Materiellen, gleichwohl eigentümlich Ungegenständlichen zu denken – eine Relation, die deutlich macht, dass die Erde immer auch den Einspruch gegen ihre Verrechnung in Tauschhandlungen, Transformationen, Metamorphosen und Zirkularitäten erhebt. Wesentlich ist ihr, unverrechenbarer Grund zu sein – nicht als *causa*, sondern als grundierender Grund, als unhintergehbares Letztes.⁷ Damit ist die Erde ein primärer Ort der kulturellen Tätigkeit und sie ist nicht nur Gegenstand, sondern auch Akteur der Exegese. Die Erde ist der zentrale Topos der Kultur.

Die Analyse der historischen Semantiken der Erde ist deshalb eine Analyse im Rahmen einer Kulturwissenschaft, als deren methodologische Ermöglichung sich im Folgenden die Literaturwissenschaft verstehen möchte.⁸ Die Suchformel von der Topographie Europas in

- 5 Wenige Hinweise zu E.T.A. Hoffmann sollen an dieser Stelle genügen. In der Erzählung *Ignaz Denner* werden Blut und Wald topographisch verbunden. Im Schlussteil gibt es eine Szene, in der eine Schlucht – die Furche in der Erde – als Handlungsort wichtig wird und in die das Phantasma einer Erzeugung des Geistes aus Blut versenkt wird. Die *Bergwerke von Falun* meditieren die in der Erde geborgene Leiche, sofern sie sich nicht in die Zirkulation aufgelöst hat. – Es scheint so zu sein, dass Hoffmanns Texte intensiv die chthonische Dimension des Menschen bedenken, seine Herkunft aus der Erde und seine Gebundenheit ans Tellurische, während zugleich seine ideale und geistige Dimension in Rede steht. Die Vermittlung beider, das Thema Hoffmanns, wäre im Rahmen einer Semantik der Erde zu bedenken.
- 6 Vgl. den Aufsatz von Alexander Honold, *Zwischen Wasser und Poesie: Brentanos Stromkreislauf*, erscheint im Sammelband *Gabe, Tausch, Verwandlung. Übertragungsökonomien im Werk Clemens Brentanos*, hg. v. Ulrike Landfester und Ralf Simon.
- 7 Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Martin Heideggers späte Überlegungen, die den Terminus Erde zu einem philosophischen gemacht haben. Martin Heidegger, *Das Ding*, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, 1985, S. 157–175, bes. S. 170f.
- 8 Die Formulierung zitiert das Buch von Sigrid Weigel, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte*, München, 2004. Nicht zur Gänze mit dem dort Gesagten übereinstimmend, ist doch die grundsätzliche Initiative zu unterstreichen. Die Möglichkeit der Kulturwissenschaft hängt an der Textmetapher, also daran, Kultur als Text verstehen zu können, um ihre komplexen Zusammenhänge und Performanzen auf die heuristische Logik der Lesbarkeit zurückzuführen. Die Exegeten der kulturellen Texte sind die Literaturwissenschaftler. In diesem Sinne ist ihr Analyseinstrumentarium dasjenige, das den Gegenstand *Kultur* weitgehend

der romantischen Imagination lässt sich als Einschreibung der kulturellen Semiose in den eigentlichen Topos aller Topoi, nämlich als Einschreibung der Imagination in den grundierenden und gründenden Grund der Erde verstehen.

II

Nirgends war sich Europa näher als auf dem Schlachtfeld. Und nirgendwo sonst als dort wurde die Erde intensiver mit dem Blut der Sterbenden getränkt, deren Jammer, Notschrei und Seufzen die vielen Sprachen Europas vereinen. In Hoffmanns Erzählung *Der unheimliche Gast* berichtet der Rittmeister Moritz von R. von einem Schlachtfeld in Spanien, auf das er, unter Wellington gegen die Franzosen kämpfend, geriet. Nachts wird er von einem “schneidenden Jammerlaut”,⁹ der sich als “langer Klagelaut” (ebd.) ein zweites Mal hören lässt, aus dem Schlaf gerissen.

Es war, als schwängen sich die Geister der Erschlagenen von den Schlachtfeldern empor und riefen ihr entsetzliches Weh durch des Himmels weiten Raum. Meine Brust erbebte, mich erfaßte ein tiefes namenloses Grauen. – Was war aller Jammer, den ich jemals aus menschlicher Kehle ertönen gehört, gegen diesen herzerschneidenden Laut.¹⁰

Hoffmanns bei stürmischem Wetter Gespenstergeschichten erzählende Teegesellschaft möchte dem von Moritz berichteten Phänomen sofort domestizierende Deutungen angedeihen lassen und führt die Laute auf Sturmwinde¹¹ oder auf die in südlichen Ländern infolge der Witterung zuweilen vorherrschende atmosphärische Elektrizität¹² zu-

analytisch erschließt. Der literaturwissenschaftliche Blick auf die textualisierte Kultur lässt sich auf diese Weise als Ermöglichungsbedingung der Kulturwissenschaft verstehen.

9 Zitate aus: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder*, hg. v. Walter Müller-Seidel und Wulf Segebrecht, Darmstadt, 1969 [Lizenzausgabe der Hoffmann-Edition des Winklerverlages], S. 603.

10 *Ebd.*, S. 603.

11 *Ebd.*, S. 604.

12 *Ebd.*, S. 604. Bei Galvani ist nachzulesen, dass atmosphärische Elektrizität ähnlich impulsgebend wirkt wie die Elektrisiermaschine. Er spricht deshalb auch von der gewitterhaften elektrischen Wolke. Vgl. Aloisius Galvani, *Abhandlung über die Kräfte der Electricität bei der Muskelbewegung (De Bononiensi Scientiarum et Artium Instituto atque Academia Commentarii. Tomus VII, 1791)*, in: *Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften*, Bd. 52, hg. v. A.J. von Oettingen, Frankfurt a. Main, 21996.

rück. Aber der Text durchkreuzt diesen Rationalisierungsversuch seiner Akteure. Ein fremder, nur dem noch abwesenden Hausherrn bekannter Gast betritt mit einem unabsichtlichen und zum Erschrecken aller führenden Türschlagen den Raum. Seine Nationalität bleibt zunächst unbestimmt, aber er ist „weder ein Deutscher, noch ein Franzose“,¹³ der gleichwohl, als „gebildeter Weltmann“ (ebd.) die Konversation sofort in seinen Hände nimmt und die biederer Deutschen mit ihren Gespenstergeschichten auf diese Weise auf dem Terrain der eigenen Sprache zu den Gästen einer ihnen fremden Be redsamkeit und Weltläufigkeit macht. Die französische Haushälterin zeigt in dieser Handlungssequenz seltsame Verhaltensauffälligkeiten, sie kichert auf Französisch, tänzelt umher, lacht laut auf und muss zur Ordnung gerufen werden – man ist versucht zu sagen: sie verhält sich französisch (jedenfalls nicht deutsch).¹⁴

Schon diese kleine Episode aus der umfangreicherer Erzählung verkoppelt das Schlachtfeld, die Stimmen, den Klagelaut und die Sprachvermischung sowohl auf der Ebene des berichteten Geschehens als auch auf der Ebene der exegetischen Bemühung. Akustische Phänomene, zuerst die Kamineräusche, führen auf Gespenstergeschichten, diese auf Akustisch-Okkultes, dem eine Sprachvermischung korrespondiert, um dann in die anfängliche, das Erzählte kommentierende Erzählebene zu münden, auf der wiederum ein akustisches Signal eine unheimliche Dislozierung auslöst, welche ihrerseits mit den Stimmen und Sprachen verbunden ist. Man kann hier schon sehen, dass das Unheimliche dieser Zirkularitäten nicht nur Gegenstand des Erzählten ist, sondern auch die Erzählinstanz mitsamt ihrer hermeneutischen Kompetenz erfasst.

Hoffmanns Erzählwerk kennt eine Stereotypie der Nationalcharaktere.¹⁵ Die südlichen Akteure – Franzosen, Italiener, Spanier – sind hager, gross, tragen meist einen Mantel, haben einen Degen, Hut und Feder, Hakennase, blitzende Augen unter buschigen Brauen, zeichnen sich durch südländisches Temperament aus und sind meist Verbrecher und Betrüger, die Italiener sogar Teufelsbündner, zumal

13 Hoffmann, *Serapionsbrüder*, a.a.O., S. 613.

14 Ebd., S. 613.

15 Vgl. den Aufsatz: Loquai, Franz, *Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in 'Ignaz Denner' und anderen Erzählungen*, in: *Das Land der Sehnsucht*, hg. v. Sandro M. Moraldo, Heidelberg, 2002, S. 35–53.

wenn sie aus Neapel kommen. Ihnen stehen die Deutschen, Polen und Russen gegenüber, deren Biederkeit sich gegen die Verführungsmächte des Südens durchzusetzen hat. Das Kampffeld dieses Konflikts ist in den Erzählungen immer die Familie, besonders aber die junge Frau, die dem Deutschen versprochen ist, aber infolge magnetischer Manipulationen den Einflüssen des Südens zu erliegen droht.

Diese Nationalsemantiken reflektieren zumindest in Teilen die politischen Semantiken der napoleonischen Kriege. Dass der Rittmeister Moritz als Deutscher unter Wellington in Spanien gegen die Franzosen kämpfte, bringt eine tiefgreifende topologische Paradoxie der Nationalsemantiken zum Ausdruck. Die Franzosen kämpften mit einer Nationalarmee gegen europäische Söldnerheere, deren Soldateska international war. Die usurpierten Nationen waren aber in ihrer gerade sich erst konstituierenden Nationalität ideologisch von der französischen Revolution abhängig, so dass sie einen Gegner bekämpften, der ihnen näher stand, als es ihr eigener feudalistisch-internationaler Militärkörper sein konnte. Der Rittmeister Moritz kämpft im falschen Land unter einem nichtdeutschen Befehlshaber. Sein Blut würde in einem südlichen Vaterland den dortigen Mutterboden tränken und seine Stimme wäre über dem Schlachtfeld als deutsche nicht zu entziffern.

Es wird diese verquere Gemengelage sein, die Hoffmanns Erzählungen in ihrer Imagination eines dislozierten Europas antreibt. In einer ersten Deutung entdeckt sich der entsetzliche Klagelaut über dem südlichen Schlachtfeld als die kollektive Stimme derer, die am falschen Ort in die Erde eingehen. Für das Vaterland unter diesen Bedingungen zu sterben, heisst, keinen Mutterboden zu haben, der im Helden Tod die Zirkulation mit der Nation am richtigen Ort gewährleisten würde und so den Toten in die Matrix der nationalen Gemeinschaft einschriebe.

Dass diese Deutung nicht von der Hand zu weisen ist, zeigt ein Blick auf Hoffmanns Erzählung *Das Gelübde*.¹⁶ Die weibliche Hauptfigur, im ersten Teil Cölestine genannt, gebiert unter rätselhaften

¹⁶ Zitate nach: E.T.A. Hoffmann, *Fantasi- und Nachstücke*, hg. v. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Kron, Darmstadt, 1985 [Lizenzausgabe der Hoffmann-Edition des Winklerverlags].

Umständen einen Sohn, der ihr vom heranstürmenden Vater gewaltsam entrissen wird und der während dieser Entführung stirbt. Cölestine ist verschleiert und trägt zudem unter dem Schleier eine Maske; beides nimmt sie selbst während der Entbindung nicht ab. Nichts anderes als den zur Erstarrung versiegelten Mutterboden figuriert diese zur Maske gewordene Mutter, die entweder gar nicht spricht oder tierische Laute von sich gibt. Der zweite Teil der Erzählung gibt die Aufklärung (sofern man dieses Wort hier meint benutzen zu können). Hermenegilda – so heisst sie hier – war mit Stanislaus verlobt. In einem Kreis nationaler Enthusiasten galt dieses Paar aufgrund seiner hervorstechenden Eigenschaften als Symbol der polnischen Freiheitsbestrebungen: „Was war natürlicher, als an die Verbindung dieser beiden zu denken, in deren wunderbaren Talenten das Heil des Vaterlandes emporzukeimen schien.“¹⁷ Hermenegilda nimmt also „den ihr bestimmten Gatten als ein Geschenk des Vaterlandes auf“.¹⁸ Stanislaus zeichnet sich auf dem Schlachtfeld aus, gilt als Held, überlebt verwundet – aber die Polen unterliegen. So kehrt er als Verlierer zurück und wird von der daran zunehmend wahnsinnig werdenden Hermenegilda verstoßen. Die bizarre Logik dieser Sequenz liegt in der strikt durchgeführten Zirkularität. Hermenegilda, die ihre Liebe untrennbar mit dem nationalen Geschick zu identifizieren aufgerufen ist, kann nur einen lebenden Sieger oder einen toten Verlierer zulassen. Der Sieger würde das Vaterland erzeugen, der Tote immerhin den Mutterboden fruchtbar machen. Der erfolglose und nur verletzte Held aber ist innerhalb dieser Logik funktional eine Leerstelle. Die katastrophisch verlaufende Erzählung bringt dies zur Darstellung, indem sie eine Reihe von scheiternden Substitutionen etabliert: den später nur somnambul erlebten Tod des Geliebten, den aufgrund seiner Ähnlichkeit angenommenen Ersatzgeliebten, eine Kleistsche Schwangerung in vollkommener Unbewusstheit und schliesslich die Geburt eines Sohnes, dessen einziger Zweck darin besteht, in einer sinnlosen Entführung zu sterben, um so die Unfruchtbarkeit zu symbolisieren, die die konsequente Folge der unterbrochenen Zirkularitäten sein muss. In dieser Erzählung bleibt Polens Erde hart, die Mutter ist maskiert, verschleiert und verstummt,

¹⁷ *Ebd.*, S. 568.

¹⁸ *Ebd.*, S. 569.

der Vergewaltiger und Kindsvater überlebt zuerst sinnlos, um dann in fremden Diensten ebenso sinnlos zu sterben.

Ist die Nation die Zielgrösse dieser nur erhofften Zirkularität von Erde und Zeugung, so führt Hoffmanns Geschichte in konsequenter Negation die komplette Durchstreichung aller dazu notwendigen symbolischen und realen Dispositive durch. *Das Gelübde* bestätigt auf diese Weise die Erzählung *Der unheimliche Gast*. Setzen sich dort die Deutschen in der Schlacht siegreich durch und können sie den italienischen Verführer exorziieren, so kollabiert dieselbe Versuchsanordnung im *Gelübde*. Beiden Texten ist aber das zugrunde liegende Modell gemein. Nur der Sieg in der eigenen nationalen Sache oder der Tod auf heimischer Erde sichern diejenigen Zirkularitäten, in denen die nordischen Nationen den teuflischen Versuchungen der Südländer entgegen treten können.

III

Die Stimmen über dem Schlachtfeld, von denen der Rittmeister in *Der unheimliche Gast* berichtet, tauchen in einem weiteren Text von Hoffmann auf. Sein Traumgebilde *Die Vision auf dem Schlachtfelde in Dresden*¹⁹ lässt das Gejammer der Schlachtopfer zu einer einzigen Anklage gegen den Tyrannen (Napoleon) anschwellen, dessen geisterhafte Erscheinung schliesslich durch einen Rachedrachen besiegt wird, der sich aus einer der Erde entquellenden riesigen Blutwoge bildet. Diese Vision, deren szenische Einfälle an Jean Pauls berühmte *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*²⁰ erinnern, spricht gegenüber den Erzählungen Klartext. Denn es ist unmittelbar der Konnex zwischen den Stimmen und dem Blut, vermittelt durch die Erde, hergestellt. Die Vision entfaltet sich diesseits der nationalen Semantiken und vereint die Gefallenen in ihrem gemeinsamen Protest gegen den Tyrannen, so dass hier nicht auf der horizontalen Ebene des Nationenkonfliktes agiert wird, sondern auf der vertikalen Ebene einer metaphysischen Anklage. Gleichwohl bleibt das Modell

19 E.T.A. Hoffmann, *Nachlese*, hg. v. Friedrich Schnapp, München, 1981, S. 28–31.

20 Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Darmstadt, 2000 [Lizenzausgabe der Jean-Paul-Edition des Hanserverlags], Bd. I/2, S. 270–275.

bestehen, dass es die Erde ist, durch welche das Blut hindurchgehen muss, um gespensterhaften Stimmen Realität zu verleihen.

Es ist auffällig, dass dieses Modell eine strukturelle Analogie zu den basalen Zirkularitäten der Romantik besitzt. Bei Eichendorff rauschen im Grunde die Gewässer und in den Baumwipfeln tönt der Heilige Geist. Nicht anders stellt Achim von Arnim in der *Isabella von Ägypten* die tellurische Sphäre als den gebenden und grundierenden Grund eines theologischen Heilsgeschehens dar. Die Romantik folgt in allen ihren Bereichen dem Phantasma der rekursiv kurzgeschlossenen Aufschreibesysteme und ihrer Zirkularitäten. Es sei nicht behauptet, dass die beschriebene romantische Imagination des Nationalen in der mittleren und späten Romantik eine kausale Verbindung zu den Epistemologien der romantischen Wissenschaften des Politischen unterhält. Vielmehr ist eine Denkform zu unterstellen, welche auf den verschiedensten Feldern zu strukturell analogen Bewegungsmustern führt. Wenn sich Eichendorffs Konserватismus so wunderbar mit derjenigen Engführung verträgt, in der ein heidnisches Rauschen der Erde mit dem Wehen des Geistes vermittelt wird, so zeigt dies an, dass die Romantik an Regelkreisläufen interessiert ist, deren interne Dynamik auf einen Gleichgewichtszustand hinaus will. Schon die Bewegung des Heinrich von Ofterdingen zielte nach dem bekannten Diktum darauf ab, immer nur nach Hause kommen zu wollen.²¹

Eine dynamische Bewegung, die gleichwohl in eine Homöostase münden möchte: diese Strukturformel führt in den Erzählungen und Gedichten evidenterweise in Konflikte. In *Der unheimliche Gast* gibt es die aufschlussreiche Handlungssequenz, in der der verletzte Moritz von einem Franzosen – also eigentlich einem Feind – gerettet und gepflegt wird.²² Die Standessolidarität scheint hier noch über den Nationalhass zu triumphieren. Irgendwann muss aber der dankbare Deutsche feststellen, dass ihm sein französischer Gastgeber den Friedensschluss verschwiegen hat und ihn sowohl als Kranken pflegt wie auch als unwissenden Gefangenen festhält. Es ist deutlich, dass die Erzählung, die jede andere Möglichkeit gehabt hätte, spannungs-

²¹ "Wo gehn wir denn hin? Immer nach Hause." (Novalis, *Schriften*, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 1: Stuttgart, 1960, S. 325.)

²² Hoffmann, *Serapionsbrüder*, S. 632–635.

fördernd ein verspätetes Eintreffen des Moritz zu begründen,²³ hier eine Reflexion ihrer aporetischen Semantik durchführt. Die nationalen Feinde sind weder persönlich, noch standespolitisch und auch nicht ideologisch verfeindet. Im Gegenteil, der gebildete Deutsche und der gebildete Franzose haben hinsichtlich ihrer Gebildetheit das-selbe kulturelle Grundverständnis. Gleichwohl verteilt sie aber die Nationalitätensemantik an die opponierenden Orte des Kampfes. So kämpft hier eigentlich die Aufklärung gegen sich selbst. Die Semantik der Nationalitäten ist dabei das dynamische Bewegungselement, während die Semantik des gemeinsamen Aufgeklärteins und Kultiviertseins das homöostatische Element ist. Beide Semantiken stehen aber zueinander im Widerspruch. Die Nationalitätsforderung und die kosmopolitische Universalismusforderung geraten hinsichtlich ihrer jeweils scharfen Formierung in eine Opposition, die das Verhältnis von Bewegung und Gleichgewicht grundlegend stört. E.T.A. Hoffmann deckt genau diese Konfliktlatenz der romantischen Imagination des Politischen und des Nationalen auf. Zwar wird Moritz grosszügig von seinem nationalen Feind gerettet, aber zugleich ist diese Rettung eine Gefangennahme. Zwar ist Stanislaus ein tapferer Krieger, aber hinsichtlich der geforderten Zirkularitäten versagt er strukturell. Zwar ist der unheimliche Gast ein Vertreter der europäischen Kultiviertheit, aber genau dies macht ihn nationalitätensemantisch unbestimmbar, so dass seine Ortlosigkeit im Textsystem als teuflische Manipulation kodiert wird. Zwar ist Hermenegilda die symbolische Mutter der Nation, aber als Cölestine ist sie das Bild schlechthin einer Frau, die nur zum Tod Bestimmtes gebären kann.

So treibt E.T.A. Hoffmann systematisch eine starke Dynamisierung und eine ebenso starke Homöostase in die resultierende Aporie. Es ist letztendlich die Aporie der Erde selbst: Ist sie nur totes Gestein oder Matrix aller Entstehung?

23 Moritz musste als tot gelten, um die Heirat seiner Angelika mit dem unheimlichen Gast möglich zu machen und er musste zu letzter Gelegenheit auftauchen, um die Eskalation der Handlung bis zum Punkt des Umschlags zu provozieren. Aber diese narrativen Notwendigkeiten können auf vielfältige Weise motiviert werden. Die Geschichte, die wir lesen, ist angesichts der konstruktiven Erfordernisse eine seltsame Digression, die geradezu danach ruft, zusätzlich exegetisch, und nicht nur fabelkonstruktiv gelesen zu werden.

IV

Die romantische Sprachpolitik kennt zumindest bei Hoffmann, an- satzweise aber auch bei Arnim und Brentano ein frei flottierendes Imaginarium der Sprachtöne: französisch trällern, italienisch als Magnetiseur Teufelswerk beschwören, redlich deutsch Gespenster- geschichten erzählen. Sind auch dies Verwandlungen der zugrunde liegenden Dynamik des einen europäischen Ortes, des Schlachtfeldes? Ist Hoffmanns romantische Imagination eines dislozierten Europas als Poesie des Schlachtfeldes zu lesen? *Der unheimliche Gast* und *Das Gelübde* formulieren dieses Modell in der glückenden Abweisung des unheimlichen Gastes und via negationis in der Versiegelung des Muttermundes der für die Nation stehenden Gebärerin, welche nichts anderes zur Welt bringen kann, als das infolge unterbrochener Zirkulation zum Tode bestimmte Kind. Der Krieg zeigt sein doppeltes Antlitz als Vater aller Dinge²⁴ und als Tötungsmaschine. Er ist für die Nationalitätensemantik in Hoffmanns Poesie der Grund der Zirkulation, und dieser Grund wird dort, wo er zum Ort wird – auf dem Schlachtfeld – zur Erde.

Der Grund ist in einem doppelten Sinne zu verstehen. Einerseits meint Grund zunächst: *causa*. In diesem Sinne bildet die romantische Poesie Hoffmanns die politische Semantik Europas im Kontext der napoleonischen Kriege ab. Der Grund für die romantische Symbolpolitik des Nationalen ist also die Paradoxie, dass Nationalität ideologisch als autochthone Emergenz erscheinen muss, aber durch die napoleonische Eroberungspolitik als Usurpation auftritt, so dass ein systematischer *double-bind* entsteht. Die Franzosen bringen und entziehen die Nation. Die Deutschen, indem sie gegen die Franzosen kämpfen, agieren für und wider ihre Interessen. Es gibt zwischen dem unmöglichen Sieg (im Sinne der Französischen Revolution zu siegen) und der reinen Niederlage (das Blut dem Mutterboden zu geben) keine weitere mögliche Position. So wird Hoffmanns Poesie von in falschen Heeren kämpfenden oder in richtigen Heeren scheitern- den Helden bevölkert. Ihnen sind wartende Geliebte oder Mütter

²⁴ „Krieg ist aller Dinge Vater, aller Dinge König. Die einen macht er zu Göttern, die anderen zu Menschen, die einen zu Sklaven, die anderen zu Freien.“ (Heraklit aus Ephesus, *Fragmente*, in: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, Berlin, 4¹⁹²², Bd. 1, S. 88).

gekoppelt, welche ihre Funktion der Reproduktion des Oikos mangels Vaterland und Mutterboden in die Zwischenzeit des ideologischen Interregnums stellen müssen und deshalb für Magneti-seure und Teufelsbündner anfällig werden. Dem Schlachtfeld draussen gesellt sich ein zweites, nun internes Feld, das der romantischen Geschlechterpolitik.

Aber Grund hat noch eine zweite Bedeutung. Nicht als *causa* einer historischen Semantik, welche die Textsemantiken steuert, sondern als Grundierung der textuellen Sujetereignisse dient der Grund einer genuin ästhetischen Funktion.²⁵ In der Ölmalerei wird der Malgrund als Unterlage für das Gemälde zubereitet, um den Farben Leuchtkraft zu geben. Der Goldgrund wird bei Cennino Cennini als *campo d'oro* bezeichnet. Oft wird eine Grundierungsschicht aus Kreide und Leim aufgetragen und nicht selten wird die Ölfarbe selbst in vielfacher Übermalung auf die Leinwand gebracht, um dem, was man am Ende des Malprozesses sehen wird, eine Grundierung zu bieten. Über oder auf dieser Grundierung erscheint das gemalte Sujet, also Vorder- und Hintergrund. Es sind drei Ebenen zu unterscheiden: Grundierung, Hintergrund, Vordergrund.

Wollte man einen terminologischen Transfer *in aestheticis* versuchen, so wäre die *causa* der politischen Semantik der Hintergrund für das bei Hoffmann im thematischen Vordergrund des Textes zu Lessende. Gleichwohl, auch dieser Hintergrund ist von thematischer Natur, nur manifestiert er sich nicht als textuell zusammenhängender Komplex, sondern bedarf einer Rekonstruktion, einer Bastelei im Terrain der historischen Semantik. Viel komplexer ist aber die Frage, ob poetische Texte eine exegetisch manifest zu machende Grundierung besitzen. Diese Frage hängt mit dem Schlachtfeld zusammen. *Campo* ist nicht nur kunsttheoretisch die Bezeichnung für die Grundierung des Gemäldes sowie manchmal für den Hintergrund, der in

25 Die folgenden Bemerkungen zum Malgrund und zur damit zusammenhängenden Begriffsgeschichte von "Grund" verdanke ich einem internen Papier, das Matteo Burioni im Rahmen der Basler Bildkritik vorgestellt hat. Vgl. zu diesem Thema auch die betreffenden Passagen in: Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin, 2008. – Eine Tagung der Basler Bildkritik, ebenfalls von Matteo Burioni initiiert, wird das Thema vertiefen: "Der Grund. Das Feld des Sichtbaren" (Basel, Januar 2009 – später durch einen Tagungsband dokumentiert).

nicht wenigen historischen Gemälden eben das Schlachtfeld darstellt, sondern ebenfalls der Name für das Feld der Ehre. Das Wort steht in einer Verbindung mit frz. *champ* oder *fonds*, dt. Feld oder Grund – auch hier spielt immer die Bedeutung des Kriegsschauplatzes mit. Es scheint, als würde die Malgrundierung in ihrem Schichtungsprozess, Farbauftag über Farbauftag zu legen, in einer ganz materiellen Art und Weise denjenigen Prozess widerspiegeln, der in Vicos Ursprungsmyste der Kultur der Schichtung der Erde zum Humus entspricht. Das Gemälde wiederholt in dieser Sichtweise eine kulturelle Basisfunktion. Nicht selten ist es genau das Gewimmel und die Durchkreuzung des Schlachtgetümmels, welches den Hintergrund für die Heldendarstellung aus der Grundierung emporsteigen lässt. Die Grundierungsarbeit, also die Bewegung des Pinsels als blosser Verteilung der Materialität der Farbe, ist eine Arbeit, deren Gestaltungswille zur Figürlichkeit drängt. Aus der flächigen Fundierung, die die Vertilgung und Zudeckung der Gestalten vollzieht, tritt am Ende doch das dionysische Sichdurchkreuzen der Gestalten in der Schlacht hervor. Die Gestalten treten aus dem Grund einer vorher schon mehrfachen Negation und Tötung des Gestaltungswillens in die Sichtbarkeit. Sie treten nach vorne wie bei E.T.A. Hoffmann die Stimmen aus der Erde des Schlachtfeldes oder die zum Drachen sich formende Blutwoge.

Man wird zweifelsohne versucht sein, den Pinsel und das Schreibgerät zu analogisieren, um zum *campo* der Poesie, zu ihrer Materialität zu kommen. Aber die entscheidende Differenz ist und bleibt, dass die Materialität der Poesie immateriell ist. Zwischen Zeichen und Bezeichnetem steht diejenige Arbitrarität, die im Pinselzug kontinuierlich vom puren Materialauftrag hin zur erkennbaren Formung überdeckt wird. Die Äquivalenzen der Poesie spielen z.B. als Rekurrenz der phonetischen Substanz im Reim immer schon auf der Ebene der sekundären Motivation und ihrer intendierten Realisierung. So wird die Frage nach der Grundierung des poetischen Textes nicht auf die Beobachtung einer immer auch handwerklichen Materialität rekurrieren können. Bleibt man bei der romantischen Dichtung und bei der hier erörterten Motivik, so öffnet sich ein anderer Weg.

Jean Paul, das grosse Vorbild E.T.A. Hoffmanns, hat in der humoristischen Ballonfahrt des Luftschiffers Giannozzo eine Schlachtsszene geschrieben, die, verbindet man sie mit der *Rede des toten Christus*, welche Hoffmanns Dresdener Schlachtfeldvision grundierte,

einen anderen Grund hörbar macht, als nur den metaphorischen der intertextuellen Grundierung. Giannozzos Ballonfahrt instrumentiert eine komplexe, polyphone Rhythmisierung. Der Blick von oben auf die Welt als Narrenhaus ist der Blick des bitter lachenden Humoristen. Es ist aber auch derjenige Blick, der eine extramundane Perspektive ermöglicht. Sie ähnelt der des toten Christus und damit einer solchen, die den *horror vacui* des nachkopernikanischen Weltbildes und seines Zentrumsverlustes zu realisieren hat. Giannozzo hängt metaphysisch im Nichts, seine Erhöhenheit ist keine Erhabenheit, sondern nur eine Position im dezentrierten Kosmos wie eine jede andere auch. Und schliesslich: Die Rhythmisierung von Flug und Landung, von Beobachtung der Welt und Interaktion in ihr ist auf einer metaphorischen Ebene die Rhythmisierung des Schreibens, materiell in der Bewegung des Stiftes, mental im Wechsel von Denken und Schreiben – so wie Giannozzos Fluglinie eine Figur in die Landschaft einzeichnet und Geo-Graphie im eigentlichen Sinne ist.

Auf seiner letzten Ballonfahrt erblickt er ein Schlachtfeld:

Der Donner rollet immer lauter und voller heran, und doch stehen die weißen Wettergebürgen noch so niedrig im Himmel. – O Teufel, er kommt aus einer Schlacht! – Soldatenhaufen sprengen über Hügel – Landleute rennen – ein Dorf brennt als Wachfeuer – in einem Garten seh' ich tote Pferde, und ein Kind trägt einen abgerissenen Arm fort. [...] O Gott! – der Schmerz ging drunten auf und ab und trat unsere Gesichter mit Füßen und begrub den Toten nur unter Sterbende – mein Herz dröhnte – da hört' ich das Wiehern der guten, unschuldigen Pferde – Jetzt wurd' ich auch von der Wut gepackt, denn ich bin ja auch einer von denen drunten, und schleuderte grimmig und gerade alle Steine, die ich hatte, auf die ringende, vom Erdbeben eines bösen Geistes zum Kampf-Wahnsinn untereinander geschüttelte Masse – – Mög' ich nur kein unschuldiges Pferd getroffen haben! – Da hob mich der Gewicht-Verlust plötzlich ins hohe Blau hinauf.²⁶

Jean Pauls Schlachtszene buchstabiert eine Implosion. Die Schlacht wird in der Regel in der Horizontalen erlebt. Hier fliegt Giannozzo über die Kämpfenden hinweg und wirft aus Wut Steine auf sie herab, jene Gewichte, deren Fehlen ihn am Ende in das tödliche Gewitter emporreissen werden. Für die Kämpfenden wird damit, im apokalyp-

26 Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, in: J.P., *Sämtliche Werke*, hg. v. Norbert Miller, Darmstadt, 2000 [Lizenzausgabe der Jean-Paul-Edition des Hanser-Verlags], Bd. I/3, S. 1006ff.

tischen Regen der Steine, die Schlacht zusätzlich vertikal. Sie verliert ihre räumliche Topographie ebenso wie die Ballonbewegung das Impliziertsein des Schreibers in seinen Gegenstand nach sich zieht. So kann die Schlacht nicht einfach nur Hintergrund sein, sie ist in einem gewissen Sinne totalitär geworden, der grundierende Grund desjenigen Zorns, der das Schreiben antreibt und es richtet. Dieses Totalitär-gewordensein wird bei Jean Paul mit der nachkopernikanischen Kosmologie verbunden. In der *Rede des toten Christus* spricht sich die Verzweiflung über den Verlust der definierenden Welt und über die Orientierungslosigkeit angesichts einer unendlichen Zahl von Welten aus.

Genau dies ist, so die These, die Grundierung von E.T.A. Hoffmanns intramundaner Zirkulation zwischen Blut, Erde, Stimme und Magnetismus. Die romantische Poesie Hoffmanns entwirft eine Sinnfigur, in der der Tod fürs Vaterland auf dem Mutterboden sinnvoll sein könnte, wenn die politischen Verhältnisse es zuließen. De facto wird diese Sinnfigur bei E.T.A. Hoffmann negativ gewertet. Aber dies ändert nichts an der Tatsache, dass sie als solche überhaupt vorhanden ist und somit Sinnverhandlungen zulässt. Die intramundane Zirkulation ist aber, so die These, ihrerseits schon eine Reaktion auf eine extramundane Gefahr. E.T.A. Hoffmanns Sinnmodell liest sich demgemäß als Bewältigungsversuch von Jean Pauls nachkopernikanischem *horror vacui*. Giannozzo hat es mit der metaphysischen Verzweiflung zu tun; da ist es fast schon tröstlich, dass sich sein Leser E.T.A. Hoffmann nur mit der europäischen Verzweiflung herumplagt.

Es entsteht eine Tiefenstaffelung. Im Vordergrund lesen wir E.T.A. Hoffmanns Geschichten von Magnetiseuren, südlichen Teufelsgestalten und biederem Deutschen: ein europäisches Gendertheater. Im Hintergrund lesen wir bei E.T.A. Hoffmann das Zirkularitätsmodell des Schlachtfeldes als Humus Europas: die politische Semantik als Grund (*causa*) für die poetische Maskerade. Aber dahinter, die Grundierung betreffend, lesen wir E.T.A. Hoffmanns Archiautor Jean Paul, der das Schlachtfeld von der europäischen Horizontale in die metaphysische Vertikale stellt. Die Erde, der ungegenständliche Gegenstand, entzieht sich hier in den grundierenden Grund der poetischen Imagination der Welt.

Aus dieser Perspektive auf die Romantik erscheint sie als vergeblicher Sinngebungsversuch eines Nihilismus, der mit Jean Paul schon

längst vorhanden war, bevor ihn das 19. Jahrhundert erneut erfinden musste. Gewiss, diese Perspektive blickt einseitig mit E.T.A. Hoffmann auf die Romantik; es sind zweifelsohne andere Perspektiven möglich. Aber die Frage nach einer spezifisch von der Romantik entworfenen Imagination Europas wird, will sie nicht nur thematische Textbenennungen europäischer Orte und Ereignisse verhandeln, Europa in der Tiefenstruktur der Imagination aufzusuchen müssen. Dies getan haben zu wollen, war die Absicht der vorgelegten Überlegungen.

V. Epilog

Wie sieht das Schlachtfeld aus und wie hören sich seine Stimmen an, wenn sowohl die romantische Sinnfigur der Erde als Zirkulationsmedium als auch die metaphysische Grundierung abhanden kommen? Die faschistische Blut-und-Boden-Ideologie zeigt auf, welche Gefahren entstehen, wenn derlei romantische und metaphysische Modelle geschichtsabstrakt zu Ideologien werden. Deshalb ist es notwendig, die Dekonstruktion dieser Modelle zu beobachten. Sie wird, wie stets, von der Literaturgeschichte vorgenommen.

Tiecks 1826 veröffentlichter, radikal verstörender Text *Der Aufruhr in den Cevennen*²⁷ totalisiert den Krieg und zerstört damit die romantische Sinnfigur. Dargestellt wird der religiös motivierte Bürgerkrieg infolge des Widerrufes des Edikts von Nantes. Die Hugenotten kämpfen in einer Partisanenstrategie, indem sie in den engen Gebirgstälern der Cevennen die Unbeweglichkeit der königlichen Heere ausnutzen. Ihr Kampf ist von religiösem Gesang begleitet. Das Schlachtfeld ist als ebener Platz nicht mehr vorhanden und die Stimmen werden zur Waffe, vor der die Katholiken angsterfüllt fliehen.

Der Text vollzieht im Gegenzug auf die Zurücknahme des Schlachtfeldes eine perfide Erzählstrategie, durch die der Bürgerkrieg gleichsam in die Köpfe der Leser einwandert. Jede Figur, selbst eine anfangs positiv gezeichnete, wird immer auch von der Seite der

²⁷ Ludwig Tieck, *Romane*, in: ders., *Werke in vier Bänden. Nach dem Text der »Schriften« von 1828–1854, unter Berücksichtigung der Erstdrucke*, hg. v. Marianne Thalmann, Bd. 1–4, München, 1963–1966, Bd. 4, S. 7–203.

Kriegsgegner charakterisiert und ebenfalls durch die Selbstdarstellung der eigenen fehlerhaften Lebensgeschichte in ein Zwielicht gestellt. Es zeigt sich im Verlaufe der Erzählung, dass selbst die verwerflichsten Mörder einmal friedliche Bürger waren und erst durch traumatisierende Kriegserfahrungen zur Gewaltausübung gezwungen wurden. Gegen Ende des fragmentarisch gebliebenen Textes ist der Leser überzeugt, dass der Weg zu einer integren Persönlichkeit nur über die Verarbeitung lebensgeschichtlich gemachter Fehler gehen kann. Dieses Programm wäre als solches kein neues, es handelt sich um das Grundmodell der Wielandschen Aufklärung, von dessen perspektivischem Erzählen in *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen* Tieck seine Erzählstrategie abgeschaut hat. Aber unter den Bedingungen des Bürgerkriegs können Verfehlungen und falsche Parteinahmen sofort tödliche Folgen haben, und der Roman führt genau dies vor. In diesem Panoptikum der Gewaltspiralen ist das Schlachtfeld in den jeweiligen Akteur hinein gewandert. Die Metaphysik ist zum hysterischen Erweckungserlebnis verkommen, die Stimmen werden zu den die Morde der Hugenotten begleitenden Psalmgesängen. Das romantische Modell, das trotz E.T.A. Hoffmanns negativer Anthropologie doch eine Sinngebung des Krieges und seiner Tode diskutierte, wird bei Tieck auf der Textebene aller Zirkularitäten beraubt und in die Leser verlegt. Dass Tieck dies gerade in der Adoption des Wielandschen Aufklärungsmodells durchspielt, lässt sich als radikale Geste sowohl der Aufklärungskritik als auch der Romantikkritik lesen. Nicht umsonst hat dieser Text bislang keine Interpretation gefunden.

Ein anderer Text, geschrieben gegen Ende des 19. Jahrhunderts, führt den Namen eines Schlachtfeldes im Titel: Raabes 1888 erschienener Roman *Das Odfeld*.²⁸ Eine Liquidierung des romantischen Modells wird auch hier vorgenommen. Die Stimmen, die hier über dem Schlachtfeld zu hören sind, sind die der Raben, in die der Autor seinen Namen einschreibt. Die Handlung besteht in dem Versuch einer Gruppe von Flüchtenden, dem Kampfgeschehen auszuweichen. Tatsächlich werden sie durch die Truppenbewegungen im Kreisgang um das Odfeld herum genötigt, um am Ende, in einer sinnlosen Bewegung, wieder am nunmehr zerstörten Ausgangspunkt anzukommen,

²⁸ Wilhelm Raabe, *Sämtliche Werke. Braunschweiger Ausgabe*, hg. v. Karl Hoppe, Bd. 17, Göttingen, 1966, S. 5–220.

an dem ein Rabe von der zerfetzten Bibliothek der Hauptfigur Besitz ergriffen hat.²⁹ Die realistische Metonymie des Kreisganges unterwandert das Metaphorein der Romantik und das Rabengekrächz usurpiert das Aufschreibesystem, das die romantischen Zirkularitäten mit ihren Übersetzungen erst ermöglichte.

So zeigt sich an diesen beiden Texten, dass schon das 19. Jahrhundert die prekäre Romantik E.T.A. Hoffmanns in allen Dimensionen dekonstruiert hat. Dass sie, derart doppelt falsch, in der Blut- und Boden-Ideologie des Nationalsozialismus strukturell wiederholt wurde, verdichtet erneut zur Gewissheit, dass die durch die Literaturgeschichte kritisierten Modelle nur um den Preis ihres Ideologisch-werdens wiederkehren können.

²⁹ Vgl. die luzide Analyse von Albrecht Koschorke, *Der Rabe, das Buch und die Arche der Zeichen. Zu Wilhelm Raabes apokalyptischer Kriegsgeschichte 'Das Odfeld'*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, 1990 (64), S. 529–548.

Abstract

The article deals with the scene of the battlefield in E.T.A. Hoffmann, Jean Paul, Tieck and Raabe. In Hoffmann's works, the soldier who does not die on native ground or who returns as the loser from a battle is excluded from the circularities of national semantics and condemned to a ghostly existence. The implications of this figure are reflected: the battlefield as the ground of European identity, the theory of earth, the circularity of blood and ground and the deconstruction of this circularity, the relation between grounding, background and foreground.

