



Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.)

E.T.A. Hoffmann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung



J.B. METZLER

E. T. A. Hoffmann

Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Christine Lubkoll /
Harald Neumeyer (Hg.)

Verlag J. B. Metzler

Die Herausgeber/in

Christine Lubkoll und Harald Neumeyer sind Professor/innen
für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-476-02523-4

ISBN 978-3-476-05371-8 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05371-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland

Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler Verlag GmbH 2015

www.metzlerverlag.de

info@metzlerverlag.de

- Orlowsky, Ursula: *Literarische Subversion bei E. T. A. Hoffmann*. *Nouvelles vom ›Sandmann‹*. Heidelberg 1987.
- Pikulik, Lothar: *E. T. A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den Serapions-Brüdern*. Göttingen 1987.
- Preisendanz, Wolfgang: »Eines matt geschliffnen Spiegels dunkler Widerschein.« E. T. A. Hoffmanns Erzählkunst. In: Helmut Prang (Hg.): *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt 1976, 270–291.
- Reuchlein, Georg: *Bürgerliche Gesellschaft, Psychiatrie und Literatur*. München 1985.
- Ringel, Stefan: Hoffmanns Werke im Film. In: *Hoffmann – Jb.* 3 (1995), 84–94.
- Schmidt, Jochen: Die Krise der romantischen Subjektivität. E.Th.A. Hoffmanns Künstlernovelle ›Der Sandmann‹ in historischer Perspektive. In: Jürgen Brummack u. a. (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Tübingen 1981, 348–370.
- Stadler, Ulrich: Der ›Sandmann‹. In: Brigitte Feldges/Ulrich Stadler (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1986, 135–152.
- : Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen. In: *Hoffmann-Jb.* 1 (1992/1993), 91–105.
- Tausch, Harald: »Die Architektur ist die Nachtseite der Kunst«. *Erdichtete Architekturen und Gärten in der deutschsprachigen Literatur zwischen Frühaufklärung und Romantik*. Würzburg 2006.
- Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1972.
- Walter, Jürgen: Das Unheimliche als Wirkungsfunktion. Eine Rezeptionsästhetische Analyse von E. T. A. Hoffmanns Erzählung ›Der Sandmann‹. In: *MHG* 30 (1984), 15–33.
- Weitin, Thomas: Nachtstücke (1816/17). In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York 2010, 161–168.

Britta Herrmann

3.3 Ignaz Denner (1816)

Entstehung und Quellen

Das vor allen anderen verfasste ›Nachtstück‹ *Ignaz Denner* ist einer der wenigen Texte Hoffmanns, von denen auch eine handschriftliche Fassung erhalten ist. Zwar handelt es sich beim überlieferten Manuskript eindeutig nicht um die erste Niederschrift der Ende Mai 1814 entstandenen Erzählung, deren Aufnahme in die *Fantasiestücke* vom Verleger Carl Friedrich Kunz abgelehnt wurde. Jedoch lassen sich daran bedeutsame Änderungen ablesen, die der Autor erst in einer Überarbeitung des Textes Anfang 1816 für die schließlich im ersten Band der *Nachtstücke* abgedruckte Fassung vornahm. Diese betreffen die Titeländerung von *Der Revierjäger* in *Ignaz Denner* sowie eine Neufassung des Schlusses; ferner auch

stilistische und motivische Abweichungen (vgl. Küpper 2013, 33 ff.).

Als Quelle für *Ignaz Denner* gilt August Gottlieb Meißners *Der Hundssattler und der Leinweber* (1796); es finden sich Parallelen, v. a. bezüglich der Handlungskonstellation und der Motivik (vgl. Maassen 1966, 179 ff.). Weiterhin sind Einflüsse aus dem Volksaberglauben (s. Kap. III.10) und der Alchemie (s. Kap. III.1) für die Figur des Kinderfressers erkennbar (vgl. Schmidt 1988); als mögliche Quelle für die 1816 überarbeitete Fassung gilt außerdem Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814) (vgl. Küpper 2013, 36 ff.).

Inhalt und Erzählweise

Das ›Nachtstück‹ erzählt auktorial die Geschichte um den Revierjäger Andres und den Räuberhauptmann und Teufelsbündner Ignaz Denner. In seiner Grundstruktur, bestehend aus einer dichten Haupt-handlung so wie einer im letzten Drittel eingeschobenen Vorgeschichte, beschreibt der Text die sukzessive Verstrickung des frommen Revierjägers mit der kriminell-teuflichen Macht: Nach erster nächtlicher Einkehr Denners im Haus des verarmten Andres und Rettung dessen nach Kindesgeburt todkranker Gattin Giorgina mittels »wundervoller Arznei« (DKV III, 55) stattet der Räuberhauptmann, sich als Kaufmann ausgebend, der Familie eine Reihe von Besuchen ab. Bilden solche Wiederholungen wie auch die vielen Zufälle und Unwahrscheinlichkeiten Hauptmerkmale der Erzählung, so ist auch die Art der Vermittlung dunkler Vorahnung zur Schaffung bedrohlicher Atmosphäre charakteristisch: Obwohl Andres und seine Familie durch Denner zunächst einen »gewissen Wohlstand« (61) erlangen, deutet der Text über eine permanent warnende »innere Stimme« (55, 62) des Andres sowie über das (schon im *Sandmann* zentrale) Motiv der Augen (vgl. 53, 62, 66) stets das Böse – symbolisiert durch ein »Kästchen mit Kleinodien« (59), das Denner zur Verwahrung bei Andres zurücklässt – an, welches sich ins Alltägliche einschleicht, um sich dann in seiner dunklen Pracht zu enthüllen. Denner gibt sich als Anführer einer Räuberbande zu erkennen und erpresst den Revierjäger zur Mithilfe an einem Raubüberfall. In Andres' Abwesenheit verübt Denner zwei Jahre später mit seiner Bande einen weiteren Überfall auf das Schloss des Grafen von Vach, der dabei zu Tode kommt, und ermordet martialisch den neun Monate alten Zweitgeborenen Giorginas um dessen Herzblut willen. Zu Unrecht des

Mordes am Grafen beschuldigt und wie Denner eingekerkert, presst die »Tortur« (89) Andres ein falsches Geständnis aus (s. Kap. III.16).

Nachdem die Hinrichtung in letzter Sekunde durch einen Alibi-Zeugen abgewendet wird, kommt die dunkle Vorgeschichte, serviert im Stil einer schauerromantischen Litanei des Diabolischen, ans Licht: Denner ist nicht nur Giorginas leiblicher Vater, sondern hat sich, wie einst sein Vater, der neapolitanische Wunder-Doktor Trabacchio, dem Satan verschrieben; beide verwenden das Blut ihrer Kinder zur Fertigung einer verjüngenden Arznei. Obwohl Denner abermals zum Tode verurteilt wird, entlässt die Geschichte den Revierjäger noch nicht aus dem dunklen Bann. Verbleibt das Kistchen auch über den Prozess hinweg im Besitz Andres', so ist es nämlich nicht damit getan, dass er Denner erschießt, als dieser einen weiteren Ritualmord am älteren Sohn begehen will. Erst als er das Kistchen »in eine tiefe Bergschlucht« wirft, genießt Andres »eines ruhigen heitern Alters« (109) – ein fragwürdiges Happy End angesichts der langen Liste an Verlusten, die er zuvor erleiden musste.

Forschung

Waren schon zeitgenössische Urteile über die Erzählung fast ausnahmslos ablehnend, und zog sich die negative Rezeption vom 19. Jh., dem *Ignaz Denner* als trivial galt, bis ins 20. hinein, so überrascht es kaum, dass der Text von der Forschung lange Zeit vernachlässigt wurde. Dennoch lässt sich der Befund Franz Fühmanns (1980, 117) von einer »hartnäckig missachteten Geschichte« für die neuere Forschung nur noch bedingt aufrechterhalten. Denn obwohl eine »umfassende Einzelanalyse« (Weitin 2010, 186) des Textes noch aussteht, haben sich einige Untersuchungen mit ausgewählten Aspekten auseinandergesetzt: Neben zwei Behandlungen intertextueller Bezüge (vgl. Paul 1998, 133 ff.; Werber 1998, 7 ff.) liegen jüngere Arbeiten zur Kinderfresser-Figur (vgl. Schmidt 1988, 17 ff.), zur Familie (vgl. Imada 1997, 47 ff.), zum Italienbild (vgl. Loquai 2002, 35 ff.), zum Strafvollzugssystem (vgl. Borgards/Neumeyer 2003, 152 ff.) und zur Heterogenität als Gestaltungsprinzip (vgl. Küpper 2013, 21 ff.) vor. Auch wenn *Ignaz Denner* somit weit weniger Forschungsinteresse hervorrief als andere *Nachtstücke*, zeigen die mittlerweile vorhandenen Ansätze eine allmähliche Tendenz, auch diesen Text in seinen tieferen Dimensionen zu erfassen.

Hoffmanns Kinderfresser als Phantasma der Bio-Macht

Eine weitere Dimension des Textes lässt sich auch vor dem Hintergrund der bei Michel Foucault beschriebenen Umbrüche zur »Bio-Macht« aufzeigen: Entgegen alter, feudal-souveräner Machtformen, die auf dem Recht fußen, »sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*,« entwickelt sich, so Foucaults These (1983, 134), ab dem 18. Jh. eine »Macht zum Leben«, der es darum gehe, produktiv »leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.« Ist diese »wesenhaft normalisierende Macht« im 19. Jh. immer »noch neu« (ebd., 139), so ergeben sich als Folie für Hoffmanns Text die ordnungsstiftenden Elemente zweier bei Foucault identifizierter Gesellschaftstypen: einer alten ›Gesellschaft des Geblüts‹ entgegen einer aufkeimenden ›Gesellschaft des Sexes‹ (vgl. ebd., 143 f.), die »das Leben in ihre Hand nimmt, um es zu steigern und zu vervielfältigen« (ebd., 132 f.).

Von Anfang an weist sich *Ignaz Denner* als eine Geschichte vom Leben aus. Eingebettet in die Schauer-Motivik eines ›Nachtstücks‹ – der »Fremde« tritt zu nächtlicher Stunde und bei heulendem Sturm in »ein Haus der Not und des Elends« (DKV III, 52) ein –, exponiert schon Denners erstes Auftauchen eine für den Text zentrale Kontrastierung bedrohten gegenüber geretteten Lebens. Das in der Erzählung dargestellte feudale System um den Grafen zeigt sich dabei – v. a. auch in den Praktiken des Strafvollzugs (vgl. Borgards/Neumeyer 2003) – einer ›Gesellschaft des Geblüts‹ verwandt, folgt aber keineswegs den Imperativen einer Bio-Macht: Die Familie des Andres fällt stets in »Dürftigkeit« (DKV III, 74) zurück, sobald die alte Macht waltet; unproduktives Leben siecht dahin; ja, gerade die Geburt stellt eine Gefahr für das Leben dar. Dieser Ordnung aus »alter längst verfloßner Zeit« stellt der Text aber auch Elemente einer ›Gesellschaft des Sexes‹ gegenüber (50): Erstens wird die Familie als potentieller biologischer Produktionsraum markiert (hier finden Fortpflanzung und Disziplinierung statt); zweitens zeigt sich in *Ignaz Denner* ein biopolitisches Handeln in Bezug auf die Familie (s. Kap. III.12). Denn Denner tritt nicht nur als Spender des Lebens auf, sondern avanciert auch zu dessen Verwalter, wenn es »nun einmal seine Absicht [ist], sie [die Familie] in Wohlstand zu versetzen« (61). Tatsächlich gedeihen die Körper: Giordina ist wieder »munter und kräftig« (61); mit dem zweiten Sohn wird sogar neues Leben produziert. Gerade auch Denners Vorschlag, sich des älteren Sohnes anzunehmen, der »auf das beste erzogen wer-

den« (63) solle, folgt formal einem biopolitisch-disziplinaren Imperativ. Denner und das von ihm in den Familienraum eingeführte »Kistchen«, das mit »Wohlbehaglichkeit und Lebenslust« (109) lockt, repräsentieren insofern nicht nur materiellen Wohlstand, sondern auch eine vervielfältigende Verwaltung des Lebens.

Andererseits enthält das »Kistchen« auch das Werkzeug, mit dem Denner seine mörderischen Rituale (s. Kap. III.18) durchführt. Hoffmann weicht dabei von den Vorlagen der Kinderfresser-Figur dreifach ab: Erstens wird die »Alchimistenküche« zwischengeschaltet; es geht nicht mehr darum, das Kinder-Herz direkt zu verspeisen, sondern um Gewinnung zu bearbeitenden Blutes (vgl. Schmidt 1988, 18). Zweitens bedarf es möglichst direkter Nachkommen, die im Alter von neun Tagen, Wochen, Monaten, oder Jahren zu schlachten sind (vgl. DKV III, 104). Und drittens besteht eine Neuerung des Stoffs bei Hoffmann darin, dass die Kinder »dem Laboranten freiwillig anvertraut sein müssen« (104). Liegt das Hauptziel der Prozedur zudem in der »geglückte[n] Selbstreproduktion« (Schmidt 1988, 19), so lässt sich vor dem Hintergrund biopolitischer Umbrüche letztlich auch eine ganz andere Dimension im Kinderfresser lesen, nämlich das »träumerische Schwärmen von einem höheren Blut« (Foucault 1983, 144), die Idee der reinen Rasse. Der Kinderfresser wird zum Phantasma einer ursprungs- und reinheitsfixierten Bio-Macht: Die ersten beiden Abweichungen machen kenntlich, dass Denner/Trabacchio durch die Prozedur letztlich ihr *eigenes* Blut reproduzieren – frisches, aus »temporärer Verunreinigung« destilliertes, reines Blut ist der Quell der »Lebenskraft« (DKV III, 104) des Elixiers. Die »Neun« weist in diesem Zusammenhang auf den notwendigen Minimal-Anteil rückgängig gemachter biologischer Fortpflanzung hin, der aber – die Schwangerschaft wird »umgekehrt« – dem Reinheitsgedanken untergeordnet wird. Dass das Gelingen darüber hinaus von der freiwilligen Gabe des Kindes abhängt, rückt die Figur noch weiter in die Nähe subversiver Machttechniken, die sich eines Lebend-Materials sanft verwaltend annehmen.

Als Phantasma reiner biologischer Rasse vermag die Kinderfresser-Figur Widersprüche und Gefahren einer ursprungsfixierten »Macht zum Leben« aufzuzeigen. Zum einen spiegelt sich in der Leerstelle um die Installierung von Erben – es wird nie geklärt, warum Trabacchio Denner *nicht* (wie dessen Vorgänger) tötet – das Paradoxon um das Bio-Material einer auf das reine Leben der Rasse gerichteten

Macht: Der Wunsch nach Reinheit des Blutes und der nach Nachkommen sind unvereinbar; die Erfüllung letzteren Wunsches in der Beziehung Trabacchio/Denner verdeutlicht, dass »frisches« Leben immer »vermisches« ist. Andererseits führt der Text darüber hinaus exzessiv die zerstörerische Perversion vor, die subversiv von einer auf das Leben gerichteten Macht ausgehen kann. Das Subversive des Zerstörerischen vermittelt sich dabei auch über die narrative Struktur, im Spiel mit dem (Nicht-)Wissen um die Familienverhältnisse: Ist Denner zunächst der Gast, der sich biopolitisierend im Familienraum verankert, um im Anschluss zum Feind ins Außen der Familie kriminalisiert zu werden, so wird der Leser dieses scheinbar eindeutigen Wissens um Gut und Böse zuletzt wieder beraubt. Denn die Vorgeschichte markiert den Keim des Zerstörerischen als von Anfang an aus der Familie selbst stammend; sie macht das biopolitisierende Element als Ursprung des Tötens aus. Letztlich spielt der Text somit nicht nur mit Elementen verschiedener gesellschaftlicher Ordnungsprinzipien einer Umbruchsphase zur Bio-Macht, sondern betont, dass dieser Macht, die scheinbar den Imperativen einer Lebensproduktion folgt, unterschwellig immer schon die destruktive Phantasia eigenen reinen Lebens inhärent ist.

Literatur

- Borgards, Roland/Neumeyer, Harald: Familie als Exekutionsraum. E. T. A. Hoffmanns »Ignaz Denner« und die Debatten um Verhör, Folter, Todesstrafe und Hinrichtung. In: *IASL* 28/2 (2003), 152–189.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M. 1983 (frz. 1976).
- Fühmann, Franz: *Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann* [1979]. Hamburg 1980.
- Imada, Jun: Funktion und Rolle der Familie in E. T. A. Hoffmanns Novelle »Ignaz Denner«. In: *Hoffmann-Jb.* 5 (1997), 47–53.
- Küpper, Achim: »Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken«. E. T. A. Hoffmanns Nachtstück »Ignaz Denner« als poetologische Erzählung. In: *Hoffmann-Jb.* 21 (2013), 21–41.
- Loquai, Franz: Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E. T. A. Hoffmanns »Ignaz Denner« und anderen Erzählungen. In: Sandro M. Moraldo (Hg.): *Das Land der Sehnsucht*. Heidelberg 2002, 35–53.
- Maassen, Carl Georg von: E. T. A. Hoffmanns Nachtstück »Ignaz Denner« und sein Vorbild. In: Ders. (Hg.): *Der grundgescheute Antiquarius I* [1922]. Frechen 1966, 168–179.
- Paul, Jean-Marie: Der Teufel und das Diabolische in E. T. A. Hoffmanns »Ignaz Denner« und in Jeremias Gotthelfs

- ›Die schwarze Spinne‹. In: *Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft* 61 (1998), 133–152.
- Schmidt, Hans-Walter: Der Kinderfresser. Ein Motiv in E. T. A. Hoffmanns ›Ignaz Denner‹ und sein Kontext. In: *MHG* 29 (1988), 17–30.
- Weitin, Thomas: ›Ignaz Denner‹. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York ²2010, 186–189.
- Werber, Niels: Gestalten des Unheimlichen. Seine Struktur und Funktion bei Eichendorff und Hoffmann. In: *Hoffmann-Jb.* 6 (1998), 7–27.

Matthias Klestil

3.4 Die Jesuiterkirche in G. (1816)

Entstehung, Themen, Quellen

Über die Entstehung der Erzählung ist nichts weiter bekannt, als dass E. T. A. Hoffmann sie eigens für den ersten Band der *Nachtstücke* verfasste, in dem sie im September 1816 erschien. In Thematik und Erzählweise zeigt sie gleichwohl auch einen engen werkgenetischen Zusammenhang zu den *Fantasiestücken in Callot's Manier* und dem Roman *Die Elixiere des Teufels*. Ich-Erzähler ist der aus den *Fantasiestücken* bekannte ›reisende Enthusiast‹, dem im rationalistischen Jesuitenprofessor Walter ein gesellschaftlicher Widerpart zum kontroversen Austausch von Kunstauffassungen beigelegt wird. Wie in der ersten Erzählung, an deren poetologisches Konzept der Untertitel der *Nachtstücke* explizit anknüpft, bestimmen Grundsatzfragen zum prekären Weltverhältnis der Kunst und des Künstlers in der Spannweite von Künstlerweihe bis zum Wahnsinn (s. Kap. III.19) die Erzählung. Mit dem zuvor erschienenen Roman verbindet die Erzählung der Problemkomplex der unkontrollierbaren Macht der Bilder im Verhältnis von Urbild und Abbild, Einbildung und Abbildung samt deren verhängnisvollen Verwechslungen und ihrem traumatischen Ursprung in einer Urszene der visionären malerischen Inspiration (s. Kap. IV.6). Auch das verschachtelte und multiperspektivische, die Textkonstitution über eingeschobene Manuskripte ausstellende Erzählprinzip (s. Kap. IV.7) ähnelt dem der *Elixiere*. In beiden Künstlergeschichten wird die Biographie des Malers über eine Manuskriptfiktion als zeitlich zurückliegende Binnengeschichte in die Erzählgegenwart eingefügt und an sie herangeführt.

Doch dürfen diese werkgenetischen Bezüge zu den früheren Texten und insbesondere zu den *Fantasiestücken* die programmatische Zugehörigkeit der

Erzählung zu den *Nachtstücken* nicht verkennen lassen. Die zeitgenössische Rezeption hat diesen Zusammenhang mit der Poetik der Erzählungssammlung ignoriert, die Erzählung aus ihrer Kritik am gespensterhaften Dämonenwesen der *Nachtstücke* ausgeblendet und damit die Grundlage für eine Rezeptionsgeschichte geschaffen, in der die *Jesuiterkirche* als aus ihrem Publikationskontext gelöste Künstlergeschichte eine Vorbildfunktion für die Entwicklung der Gattung im 19. Jh. einnehmen konnte. Entgegen dieser idealisierenden Rezeptionsgeschichte als tragische Geschichte einer an der Realität der Liebe gescheiterten künstlerischen Passion haben erst jüngere Lektüren die Erzählung als programmatisches ›Nachtstück‹ erkannt.

So wird mit den im malerischen Hell-Dunkel gehaltenen nächtlichen Malszenen und dem Verweis auf die Schauer erregende Bildästhetik der Landschaften Salvator Rosas (1615–1673) ein expliziter Bezug zur intermedialen Herkunft des Begriffs aus der Malerei gegeben (vgl. Apel 1998, 113 ff.; Schmidt 2006, 135 ff.). Auch die übertragene Bedeutung des Nächtlichen im Sinne der Nachtseiten der menschlichen Seele liegt auf der Hand. Das visionär geschaute überirdische Ideal im Kopffinnern des Künstlers ist anfällig für optische Täuschungen, pathologische Verzerrungen und narzisstische Syndrome und führt in diesen leiblich-triebhaften Verstrickungen zu Verwirrung, Wahnsinn und Verbrechen (s. Kap. III.18). Wie in den übrigen *Nachtstücken* trügen die optischen Medien (s. Kap. III.14) – hier als visionäre Erscheinungen und gemalte Bilder –, mit denen sich die Protagonisten ihrer Mission vergewissern wollen, und werden zum Einfallstor für manipulative Beeinflussungen oder affektive Selbsttäuschungen. So ist die Erfahrung fremdbestimmter Heteronomie – »das Klirren der Sklavenkette« (DKV III, 116) – für den Maler Berthold dieselbe wie für Nathanael im *Sandmann*. Ist das *Nachtstück* der *Jesuiterkirche* mit dem Eingangsstück *Der Sandmann* über das Motiv des belebten Frauenideals durch narzisstische Projektion (s. Kap. III.7) und poetologisch zudem über die Reflexion der Darstellung innerer Bilder im künstlerischen Medium verbunden (vgl. DKV III, 25 ff.), so steht es als eine von zwei Künstlergeschichten in einem kontrafaktischen Verhältnis zum letzten *Nachtstück* der Sammlung *Das Sanctus*, mit dem es denselben, als der ›reisende Enthusiast‹ gekennzeichneten Ich-Erzähler teilt. Wirkt in der Malergeschichte das göttliche Ideal auf den Künstler pathologisierend und persönlichkeitszerstörend mit tragischem Ausgang für alle Beteiligten, so setzt der Enthusiast ein