

Berganza und Der Artushof

Poetische (Un-)Gerechtigkeit bei Lope de Vega, Cervantes
und E.T.A. Hoffmann

MICHAEL MANDELARTZ

Abstract

In this article, a larger concept of poetic justice forms the base for an analysis of Spanish Literature of the early modern age. It turns out that in the works of Cervantes and Lope de Vega, all social groups, including social outsiders, are acknowledged because their existence is legitimized by God as part of reality, and it is necessary for everyone to acknowledge the entirety of reality. Cervantes describes Don Quixote as a fool who fails to do that and therefore excludes himself from society. However, German Romanticism receives Cervantes' work positively in the framework of subjectivity, including its mechanisms of exclusion. The motif of disgust and its connection to anti-Semitism in E.T.A. Hoffmann's *The Artus Court* serves as an example and is closely examined. – Since Literature plays a significant role in forming societies, it can be said that poetic justice in the early modern age contributed to a culture that was tolerant towards ambiguity, while modernity tends to exclude it.

Title: *Berganza* and *The Artus Court*: Poetic (In)Justice in the Works of Lope de Vega, Cervantes and E.T.A. Hoffmann

Keywords: poetic justice; disgust; anti-Semitism; Vega Carpio, Lope Félix de (1562-1635); Cervantes Saavedra, Miguel de (1547-1616); Hoffmann, E.T.A. (1776-1822)

EINLEITUNG

Joseph Addisons Bemerkung, die englischen Tragödienschreiber folgten dem Lehrsatz, »Strafen und Belohnungen gleich einzutheilen, und die poetische Gerechtigkeit ganz unparteyisch zu verwalten« (Addison 1750: 188), bildet bis heute die Grundlage für den literaturwissenschaftlichen Begriff der poetischen Gerechtigkeit. Wolfgang Zachs Standardwerk bestimmt sie als »gerechte Verteilung von Lohn und Strafe in der dargestellten Welt« sowie als »gerechte Sympathieverteilung« (Zach 1986: 36) zwischen guten und bösen Figuren. Werke der Weltliteratur überraschen dagegen oft durch die Konsequenz, mit der sie poetische Gerechtigkeit in diesem Sinne verweigern. Weder werden die Figuren nach den je geltenden sittlichen Maßstäben bestraft, noch wird die Sympathie der Zuschauer besonders auf »positive« Figuren gelenkt. Man könnte etwa die *Perser* des Aischylos anführen, in denen auch die Perser Sympathie genießen, gegen die der Autor selbst ins Feld zog; Goethes *Faust*, in dem der Teufel Mephisto doch ein notwendiger Teil des Ganzen ist; oder auch Shakespeares *Richard III*.

Lessing gesteht zwar dem »Teufel [...] keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst« (Lessing 1996: 596) zu. Dagegen ließe sich aber einwenden, dass der Zuschauer Sympathie mit Richard empfindet, weil seine psychische Verkrüppelung als Kompensation der physischen vorgeführt wird.

Damit ist ein erweiterter Begriff poetischer Gerechtigkeit gewonnen, der weniger auf Sympathieleitung und gerechter Verteilung von Lohn und Strafe als auf der positiven Darstellung *aller* Figuren und gesellschaftlichen Gruppen, auch der ›Bösen‹, der ›Feinde‹ und der Ausgegrenzten, durch Darlegung ihrer Motive, ihrer individuellen und sozialen Voraussetzungen sowie ihrer Funktion im gesellschaftlichen Gefüge beruht. In Anlehnung an den kürzlich von Günther A. Höfler eingeführten Begriff der »kompositorischen Equilibrierung« (Höfler 2015: 193) könnte man von ›funktionaler Equilibrierung‹ sprechen. Poetische Gerechtigkeit in diesem Sinne setzt einen empirisch nicht zu gewinnenden, im Selbstverständnis der Autoren ›objektiven‹ Horizont des Ganzen voraus, innerhalb dessen die einzelnen Gruppen und Figuren ihre Funktion erhalten.

Literatur, die einem solchen Paradigma folgt, ist Interkulturalität eingeschrieben, indem sie sehr unterschiedliche Lebens-, Wissens- und Ausdrucksformen im Rahmen einer Weltkonzeption voneinander abgrenzt und zugleich positiv aufeinander bezieht. Im Mit- und Gegeneinander-Handeln des Personals realisiert sie die »nicht aufzulösende Paradoxie des Kulturbegriffs«, die darin besteht, »dass im Zentrum von Kultur (Substanz) Interkultur (Prozess) lokalisiert ist« (Leggewie/Zifonun 2010: 15). Die von Leggewie und Zifonun gegen Zygmunt Baumanns Kritik der Moderne gerichtete (vgl. ebd.: 27) historische Verortung von Interkulturalität als Aushandlungsprozess im Rahmen des modernen Staates beruht allerdings auf einem fragwürdigen Bild vormoderner Gesellschaften, deren Mitglieder »– idealtypisch gesprochen – eine einzige ›soziale Welt‹ mit einem gemeinsamen Relevanzsystem und geteiltem Wissen« (ebd.: 21) bewohnt hätten. Die Ausdifferenzierung in Stände, Zünfte und weitere Gruppen, die in der Selbstverwaltung bis hin zur eigenen Rechtsprechung und Gesetzgebung (in den freien Städten) ihre je eigene Kultur ausbildeten, ist geradezu das Prinzip vieler vormoderner Gesellschaften inner- wie außerhalb Europas. Die gegenseitige Abhängigkeit der Mitglieder einer arbeitsteiligen Gesellschaft bildete dabei das reale Fundament für die gegenseitige Anerkennung, die dann durch Rückkopplungsprozesse, wie sie etwa Cervantes betrieb, bewusst verstärkt werden konnte.¹ In der Moderne ist der freilich weiterhin wirksame Prozess der »Interkultur« dagegen den kulturellen (einheitliches Schulsystem), ökonomischen

1 | Die Judenfeindschaft des Siglo de Oro mag es als unsinnig erscheinen lassen, gerade die Literatur dieser Zeit als Exempel für allseitige Anerkennung oder, literarisch gefasst, für poetische Gerechtigkeit heranzuziehen. Nach Franzbach (1999) ist insbesondere das Werk Quevedos von Antisemitismus durchzogen. Auch Calderon und Lope de Vega verfassten vereinzelt jüdenfeindliche Werke, während der Fall Cervantes umstritten ist. Franzbach (1999) sieht auch ihn skeptisch, zieht aber S. 49 immerhin die Gegenposition Rehrmanns heran, Cervantes sei (mit Bezug auf Mauren, Zigeuner und Juden) der »Las Casas der peninsularen Minderheiten«. Dem schließe ich mich mit Ver-

(einheitliche Währung), rechtlichen (einheitliches Rechtssystem), oft auch ethnischen Einheitsbestrebungen der Nationalstaaten ausgesetzt. Der moderne Staat greift tiefer in die Lebenswelten seiner Bürger ein, als es eine bloße »Arena für die Moderation gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse« (ebd.: 25) vermöchte.

Interkulturalität wird im Folgenden dezidiert aus der *vormodernen* Literatur hergeleitet, die (bei Cervantes geradezu idealtypisch) die Ambiguitätstoleranz ihrer Gesellschaften systematisch förderte und so zur Stabilisierung der Vielfalt beitrug. Ich schließe damit an Thomas Bauer an, der in seiner instruktiven Studie zum klassischen Islam (10.-16. Jahrhundert) Zygmunt Baumans Begriff der ›Ambivalenz‹ durch den der ›Ambiguität‹ ersetzt (vgl. Bauer 2015: 38-41), Baumans Auffassung der Moderne aber zustimmen würde: »Wenn die Moderne es mit der Erzeugung von Ordnung zu tun hat, dann ist Ambivalenz [bzw. Ambiguität; M.M.] *der Abfall der Moderne.*« (Bauman 2005: 34) Die Vorarbeiten für den Übergang zur Ordnung der Moderne lieferte die (Spät-)Romantik, indem sie die Legitimationsstrategien und die Ausschlussmechanismen für den politisch, ökonomisch und kulturell vereinheitlichten Nationalstaat des 19. Jahrhunderts entwickelte. Goethe antwortete darauf mit der Konzeption der Weltliteratur (vgl. Mandelartz 2017).

An der Fort- und Umschreibung der *Berganza*-Erzählung des Cervantes in E.T.A. Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* lässt sich der Umschlag von (literarischer) poetischer Gerechtigkeit in poetische Ungerechtigkeit, von (gesellschaftlicher) Ambiguitätstoleranz in Ambiguitatsintoleranz ablesen. Da dem romantischen Subjekt kein ›objektiver‹ Rahmen mehr zur Verfügung steht, innerhalb dessen die Funktion gesellschaftlicher Gruppen bestimmt werden könnte, wird die literarische Welt subjektiv-ideal konstruiert und als »*Abfall*« bzw. »Non-Ens« (Hoffmann 1993: 155) ausgeschlossen, was mit dem Ideal nicht vereinbar ist. Den Ekel, den Hoffmann von Beginn an als ästhetisches Schema der Ausschließung nutzt, wendet er später im Anschluss an Achim von Arnim und die Deutsche Tischgesellschaft antisemitisch. Auch an Erzählungen wie dem *Artushof*, die an der Textoberfläche das Judentum kaum thematisieren und daher bislang nicht als antisemitisch wahrgenommen wurden, lässt sich dies zeigen. – Zunächst soll aber an Cervantes und Lope de Vega das literarische Verfahren poetischer Gerechtigkeit vorgeführt werden, das gesellschaftliche Ambiguitätstoleranz systematisch fördert.

POETISCHE GERECHTIGKEIT: ANERKENNUNG DER WIRKLICHKEIT BEI CERVANTES UND LOPE DE VEGA

Als Don Quijote stark lädiert von seiner ersten Ausfahrt nach Hause zurückgebracht wird, fordern seine Nichte und die Haushälterin vom Pfarrer des Ortes, die Ritterromane zu verbrennen, die ihn um den Verstand gebracht hätten. Am

weis auf das *Zwischenspiel vom Wundertheater* an, in dem der Rassismus gegenüber Moriskanen und Juden verspottet wird. Vgl. Cervantes 1970, bes. S. 1199.

nächsten Morgen unternimmt er mit dem Barbier eine Sichtung der Bibliothek. Nur zwei Ritterromane bleiben erhalten: der *Amadis de Gaula*, den man als »einzigartig in seiner Gattung freisprechen« (Cervantes 1964: 74) müsse, sowie die *Engelländische Palme*, deren »Gespräche [...] stets auf die geschickteste und verständlichste Weise Rücksicht auf die Würde des Sprechers« (ebd.: 77) nähmen. Die Episode führt dem Leser zwei Grundsätze vor Augen, die dem frühneuzeitlichen Begriff poetischer Gerechtigkeit zugehören.

Zum einen wird der Literatur Wirkung auf den Geist des Lesers zugesprochen. Don Quijote hat sich zum Narren gemacht, weil er sich in eine fiktive Welt hineingelebt hat, die mit der wirklichen nicht kompatibel ist. Die Narretei Don Quijotes besteht weniger darin, dass er die Personen, Geschehnisse und Ideale seiner Bücher verlebendigt, als dass er massenweise die falschen Bücher liest. Seine Ritterromane versetzen ihn in eine andere Wirklichkeit, weil unsere Auffassung von Wirklichkeit von dem bestimmt wird, was uns ständig umgibt. Das ist für Don Quijote die vergangene, bloß angelesene Welt der Ritter. So wird er relativ zur Wirklichkeit seiner Zeitgenossen zum Narren. Zum zweiten hat Literatur »Rücksicht auf die Würde des Sprechers« zu nehmen. Jede Person ist so darzustellen, dass sie mit ihren Eigentümlichkeiten positiv zur Geltung kommt. Die Sympathie wird nicht »gerecht verteilt«, sondern auf gute wie böse Figuren gleichermaßen gelenkt. Auf diese Weise ergibt sich ein Ganzes, in dem jedes Glied seine ihm zukommende Stelle in der fiktiven Wirklichkeit erhält. Die frühneuzeitliche Ständegesellschaft wird funktional equilibristisch repräsentiert und reproduziert sich, indem die literarische Repräsentation auf die Wirklichkeit zurückwirkt. Sein und Schein gehen wechselseitig ineinander über, solange das eine für das andere eintreten kann. Lösen sie sich dagegen voneinander, so produziert der Schein, wie im Falle Don Quijotes, Wahnsinn.

Lope de Vega führt dieses Wechselverhältnis in dem Stück *Sein ist Schein* vor. Der römische Schauspieler Genesisus reflektiert über seine Kunst:

Das Spiegelbild des Lebens stell ich dar; / denn alles, was Ihr auf der Bühne seht, / es liebt, es hasst, es handelt nur zum Schein, / als ob s ein Stück aus unserm Dasein wäre. / [...] Darstellen oder spielen heisst verkörpern. / Indes, genau so wenig wie ein Dichter / mit echter Glut und innigstem Gefühl / die Liebe feiern kann, wenn sie ihm *fremd*, / genau so wenig kann der Komödiant / Verliebte spielen, wenn ihn selber nie / die Kraft der Liebesleidenschaft durchwühlte. (Vega 1961: 35)

Die Darstellung des Lebens auf der Bühne setzt die Erfahrung seiner Wirklichkeit voraus. Umgekehrt gilt aber auch, dass die Darstellung Wirklichkeit erzeugt. Während der Aufführung eines Stücks über Christen identifiziert sich Genesisus so sehr mit seiner Figur, dass er wirklich zum Christen wird und sich schließlich für seinen Glauben hinrichten lässt. Vor dem Henker wendet er sich an Gott:

Und lasse mich in Deinem ewigen Reich / fortan zu Deinem höchsten Ruhme spielen ... / Was ich bisher getan, war Stümperei, / und was ich selber schrieb,

war würdelos. / [...] Dies ganze Menschendasein ist nur Schein; / das wahre
Sein ... liegt jenseits der Gestirne! / – Nun ist des Lebens Narrenspiel zu Ende!
(Ebd.: 83)

Sein und Schein gehen bei Cervantes und Lope de Vega ineinander über; es kommt »zu wechselseitiger Relativierung von Horizonten« (Gumbrecht 1990: 301), weil die Wirklichkeit und ihre Darstellung in der höheren Wirklichkeit Gottes aufgehoben sind und von dort her ihre Wahrheit erhalten. Der Weg von Gott über die Wirklichkeit zum Schein der Kunst kann unter der Bedingung wieder rückwärts durchlaufen werden, dass der Schein die Wirklichkeit wahrheitsgetreu wiedergibt. Dies ist bei Genesius der Fall, so dass sich sein Wesen durch die eigene Darstellung der Wahrheit Gottes zukehrt.

Das Wechselspiel zwischen Gott, Wirklichkeit und Schein kann nur funktionieren, wenn die Kunst ihrer Verantwortung gerecht wird, die Wirklichkeit zutreffend darzustellen, und das heißt für die dargestellten Figuren: »Rücksicht auf die Würde des Sprechers« zu nehmen, jedermann die ihm eigentümliche Position in dem Ganzen zukommen zu lassen, das von Gott her seine Legitimität erhält. Diese »Würde der Person« stellt einen Grundzug des Werkes von Cervantes dar. Man könnte sie die fundamentale Form poetischer Gerechtigkeit nennen. Nach dem Verfall des aufklärerischen Konzepts in der frühen Moderne bricht sich diese Form poetischer Gerechtigkeit – freilich ohne noch auf transzendente Instanzen Bezug zu nehmen – im 19. Jahrhundert erneut Bahn, etwa in Flauberts Überzeugung, »die Gerechtigkeit des Dichters sei identisch mit vollkommener moralischer Unparteilichkeit.« (Zach 1986: 30)

In den *Exemplarischen Novellen* des Cervantes wird poetische Gerechtigkeit realisiert, indem den verschiedensten Randgruppen, meist durch Heirat, eine legitime Position innerhalb der spanischen Gesellschaft verschafft wird: Zigeunern (*Das Zigeunermädchen*), Renegaten (*Der edelmütige Liebhaber*), Gaunern, Prostituierten und Zuhältern (*Rinconete und Cortadillo*), Vergewaltigern und Verführern sowie ihren Opfern (*Die Stimme des Blutes*, *Die beiden Jungfern*), unehelichen Kindern (*Die erlauchte Scheuermagd*) und weiteren. Nicht zugehörige Gruppen wie Protestanten und muslimische Türken werden zwar nicht in die *spanische* Gesellschaft integriert, im Rahmen ihrer eigenen Gesellschaft erhalten jedoch auch sie ihre Würde (*Der edelmütige Liebhaber*, *Die englische Spanierin*), so dass sich insgesamt eine *Welt* ergibt, in der die unterschiedlichsten Religionen, Kulturen und Formen politischer Organisation ihren legitimen Platz erhalten. Die Einheit der *spanischen* Gesellschaft ergibt sich aus der Anerkennung aller Gruppen im Rahmen des katholischen Glaubens. Dieser verhilft zuletzt jedem aus dem »verworrenen Labyrinth« (Cervantes 1963: 505) des Lebens zur Klarheit, sofern er seinerseits bereit ist, andere anzuerkennen. Einer der Gauner in *Rinconete und Cortadillo* erläutert das weite Dach der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft: »Ich, mein Herr, mische mich nicht in die Theologie; ich weiß nur, dass jeder in seinem Berufe Gott zum Lobe wirken kann« (ebd.: 248).

In einigen Novellen fehlt es dagegen an »Rücksicht auf die Würde des Sprechers«. Der aus Westindien zurückgekehrte *Eifersüchtige Estremadurer* verwei-

gert seiner jungen Frau den Umgang mit anderen Männern, indem er sich mit ihr und einigen weiblichen Bediensteten einmauert. Er scheitert allerdings kläglich und räumt seiner Frau zuletzt die Freiheit ein, die ihr gebührt. Der junge Rechtsgelehrte Tomás Rodja verweigert in *Der Lizentiat Vidriera* anderen ihre Würde, indem er durchgängig schlecht über sie spricht. Sein Wahn, er bestehe aus Glas (Hoffmann bezieht sich darauf im *Goldenen Topf*, vgl. Hoffmann 1993: 300), und sein Schreien bei jeder Annäherung anderer bilden einen Schutzmechanismus vor der befürchteten Rache. Da er anderen ihre Anerkennung verweigert, bleibt ihm auch nach zurückgekehrter Vernunft nur noch ein einziger Beruf, in dem er seinerseits Anerkennung findet: Er zieht nach Flandern in den Krieg und wird »[n]ach seinem Tode [...] oft noch lobend als kluger, tapferer Soldat genannt.« (Cervantes 1963: 363)

Das Scheitern des Estremadurers und Tomás Rodjas führt dem Leser die Folgen mangelnder »Rücksicht auf die Würde des Sprechers« vor. Die letzte Novelle, das *Zwiegespräch [...] zwischen Cipion und Berganza*, bildet insofern einen Sonderfall, als es schon der Erzähler, der Fähnrich Campuzano, an der geforderten Rücksicht fehlen lässt. In der das *Zwiegespräch* vorbereitenden Novelle *Die betrügerische Heirat* prellen sich Campuzano und seine Geliebte mittels Heirat gegenseitig, was für beide im Unglück endet. Der Sinn der Heirat wird damit umgekehrt: Während sie in anderen Novellen der Integration dient, führt sie hier zur Ausschließung. Indem der betrogene Betrüger Campuzano das *Zwiegespräch* niederschreibt, innerhalb dessen es die beiden sprechenden Hunde wiederum an der geforderten Rücksicht fehlen lassen, handelt es sich bei der letzten Novelle um eine Negation der Negation im Sinne Hegels, als deren Ergebnis sich der Autor Campuzano und sein Leser Peralta dem Leben wieder zuwenden. Unterstrichen wird dieser Charakter durch den Status der Erzählung als Fiktion in der Fiktion (der Hund Berganza erzählt sein Leben innerhalb der Erzählung Campuzanos von seinem Aufenthalt im Hospital) sowie durch die nächtliche Erzählsituation, die den Bezug auf die Wirklichkeit ebenfalls negiert.

Zu Beginn der Erzählung fordert der Zuhörer Cipion, getreu dem Prinzip der Anerkennung, vom Erzähler Berganza, er solle »bestimmte Dinge beleuchten, aber niemand dadurch verletzen oder der Ächtung aussetzen, denn die Af terrede ist, wenn sie auch viele lachen macht, schlecht, sobald sie auch nur einen ächtet.« (Ebd.: 619f.) Berganzas Vorsatz, sich in künftigen Fällen in die Zungenspitze zu beißen, hält jedoch nicht lange vor, und bald beginnt er rücksichtslos über die verschiedensten Randgruppen zu »lästern« (ebd.: 628 u.ö.): über »schmier-schmierig[e] Ausländer« (ebd.: 641), Gerichtsdiener und Häscher, Puppenspieler und Bänkelsänger, »Moriskengesindel« (ebd.: 673) und – in Umkehrung der Novelle *Das Zigeunermädchen* – über Zigeuner, die nur daran dächten, »wie sie am besten belügen und betrügen, und wo sie am leichtesten zu stehlen vermöchten« (ebd.: 671). Den Höhepunkt von Berganzas Erzählung bildet sein Bericht über die Spitalmutter und Hexe Cañizares. Sie hatte ihm erzählt, ihre Lehrmeisterin Camacha habe die beiden Kinder ihrer Freundin Montiola bei der Geburt in Hunde verwandelt – eben Berganza und Cipion, deren Fähigkeit zu sprechen sich auf diese Weise erklären würde. Als Cañizares sich eines Nachts

mit einer Flugsalbe einschmiert, um von ihrem Herrn zuverlässigere Auskunft über die Herkunft ihres Schützlings Berganza zu erhalten, schleift dieser die nackte »Vettel« (ebd.: 655) trotz seines »Ekel[s]« (ebd.: 665) im Zustand der Enttückung auf den Hof, wo sie am Morgen dem Spott, der Verachtung und der Demütigung durch die Insassen des Spitals ausgesetzt ist. Um ihrer Rache zu entgehen, muss er fliehen. Indem Berganza Cañizares der öffentlichen Verachtung aussetzt, begibt er sich der Möglichkeit, sich über seine Herkunft aufzuklären, und gibt seine Mutter indirekt dem Spott und der Verachtung preis. Cipion erhebt die Verachtung der eigenen Herkunft gar zum Prinzip, wenn er Montuela, die er nur aus der Erzählung zweiter Hand kennt, »dumm, böseartig und schuftig [nennt], was mit Verlaub gesagt sei für den Fall, dass sie vielleicht doch unsere Mutter wäre« (ebd.: 669).

Im Rahmen der frühneuzeitlichen Ständegesellschaft, in der die Position des Individuums wesentlich durch seine Herkunft bestimmt wird, kommt die Verachtung der Mutter der Vernichtung der eigenen Individualität gleich.² Die beiden abschließenden Novellen führen vor, dass die Vernachlässigung der Achtung anderer zum Verlust der gesellschaftlichen Position führt, der sich im Falle Berganzas als erzwungene Flucht darstellt. Wenn der Leser Peralta zum Schluss äußert, er verstehe »den Vorwand des ›Zwiesgesprächs‹, seine Erdichtung« (ebd.: 686), so eröffnet wie in Lope de Vegas Stück der *Schein* den Weg zurück in die *Wirklichkeit*, der Leser der *Exemplarischen Novellen* wird wie Camuzano und Peralta entlassen: »Gehen wir jetzt zum Espolón [eine Promenade bei Valladolid; M.M.], um uns dort die Augen zu erquicken, nachdem ich mir den Geist erfreut habe.« – »Gut, gehen wir!« sagte der Fähnrich. Und damit gingen sie.« (Ebd.)

POETISCHE UNGERECHTIGKEIT: »ABFALL«-PRODUKTION DURCH EKEL UND ANTISEMITISMUS BEI E.T.A. HOFFMANN

Die Faszination der Romantiker für die Figur des Don Quijote ergibt sich daraus, dass er sich aus der Wirklichkeit hinaus in die phantastische Welt der Ritter versetzt. Er schafft unmittelbar die »neue Mythologie«, die den neuzeitlichen »Zerfall der antiken Mythologie und der natürlichen Bildung« (Brüggemann 1958: 51) kompensieren sollte. Während es aber für Cervantes darauf ankommt, dass der Leser sich nach der Lektüre wieder der Wirklichkeit zuwendet, positivieren die Romantiker die Fähigkeit des Subjekts, sich eine eigene Welt ohne Bezug auf die Wirklichkeit zu schaffen. In Hoffmanns *Serapionsbrüdern* kehren die Freunde nach ihren Erzählungen von mehr oder weniger phantastischen Welten immer wieder in die Wirklichkeit ihrer Gespräche im Berlin um 1820 zurück, dem Einsiedler Serapion jedoch gelingt der Wechsel zwischen der fiktiven und der wirklichen Welt nicht. Er wird daher zwar wie Don Quijote als wahnsinnig bezeichnet, gibt aber doch den Schutzheiligen der Freunde ab. Nur aus lebenspraktischen

2 | Vgl. etwa den Beginn der Rede Albanys zu Goneril in Shakespeares *King Lear*, IV, 2.

Gründen gilt die Maxime, man müsse aus der poetischen in die wirkliche Welt zurückkehren; der konsequente Dichter müsste sich wie Hoffmanns Musiker Johannes Kreisler in der fiktiven Welt einkapseln, in den Wahnsinn zurückziehen. Nur so könnte er eine ideale, in sich konsistente Welt schaffen.

Hoffmanns Poetik – und *grosso modo* die der Romantik – beruht auf dem Entwurf einer Welt, deren Ganzheitlichkeit sich an ihrer Loslösung von der wirklichen Welt bemisst. Die wirkliche Welt erscheint als defizient, weil sie in ihrer empirischen Vielfalt nicht dem Ideal entspricht; Idealität und damit Sinnhaftigkeit ist nur in der entworfenen, der subjektiv konstruierten Welt des Künstlers erreichbar. Bei Cervantes verhält es sich umgekehrt: Die subjektive Welt Don Quijotes ist mangelhaft, weil sie bloß subjektiv im Widerspruch zur Wirklichkeit entworfen wurde, die zwar nicht vollständig erfahrbar ist, aber unter der Ägide Gottes vollkommen geordnet erscheint. Aus diesem Gegensatz zwischen der frühneuzeitlichen und der romantischen Literatur ergibt sich ein weiterer. Während Cervantes die Außenseiter systematisch ›einsammelt‹ und ihnen eine Stelle im Ganzen zuweist, produziert die subjektiv entworfene Welt der Romantik systematisch Ausschuss, den »Abfall« Zygmunt Baumans; wer von der Konstruktion nicht erfasst wird, muss ausgeschieden werden, um die innere Ordnung nicht zu gefährden. Ein Resultat dieses Verfahrens ist der romantische Antisemitismus.

Hoffmanns Antisemitismus ist erst in jüngerer Zeit thematisiert worden. Während Gerhard R. Kaiser die drei Erzählungen *Die Brautwahl*, *Die Irrungen* und *Die Geheimnisse* noch vorsichtig als »antisemitisch gefärbt« (Kaiser 1989: 37) bezeichnet, belegen nach Wolf-Daniel Hartwich »die Werke Hoffmanns in geradezu paradigmatischer Weise den romantischen Antisemitismus« (Hartwich 2005: 121). Typisch für Hoffmann ist ein unterschwelliger Antisemitismus, der zwar (mit Ausnahme der drei genannten Erzählungen) das Judentum kaum explizit thematisiert, sich aber unter Benutzung der zeitgenössischen Stereotype gegen das *assimilierte* Judentum richtet. Die Fortschreibung des *Zwiesgesprächs* des Cervantes in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* (entstanden 1813) gibt nach Hartwich die »narrative Grundkonstellation« (ebd.: 125) für die drei 1819/20 entstandenen antisemitischen Erzählungen ab. Im *Berganza* greife Hoffmann auf Motive zurück, die bei der Entstehung des modernen Antisemitismus in Berlin nach 1800, insbesondere bei der Deutschen Tischgesellschaft um Arnim und Brentano, ausgeprägt wurden: die Legende um den ewigen Juden und die Satire auf die jüdischen Salons. Die Erzählung bleibe aber noch relativ harmlos, weil der Mythos des ewigen Juden positiv gewertet und die Polemik gegen die jüdischen Salons entschärft werde (vgl. ebd.: 133). Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Ekel schon im *Berganza* als absolutes (wenngleich noch nicht antisemitisch gewendetes) Ausschlusskriterium fungiert und zwei Jahre später im *Artushof* (entstanden 1815) mit dem Judentum verknüpft wird, wenngleich das Judentum an der Textoberfläche so gut wie keine Rolle spielt. Wiederum einige Jahre später tritt der Antisemitismus dann in den drei späten Erzählungen offen zutage.

Nach Kant kann die Kunst zwar Hässliches in die schöne Darstellung einbeziehen; das Ekelhafte aber schließt er kategorisch aus. Indem ekelhafte Gegenstände sich dem Genuss trotz des subjektiven Abscheus aufdrängten, könne die von der Kunst erzeugte Vorstellung des Ekelhaften nicht mehr vom objektiven Gegenstand unterschieden und also nicht für schön gehalten werden (vgl. Kant 1968: 312). Das Gefühl des Ekels gehört daher nach Menninghaus zwar in das Umfeld ästhetischer Empfindungen, »sprengt« aber zugleich die »Bedingungen der Möglichkeit eines ästhetischen Urteils« (Menninghaus 2002: 12) und wirkt insofern über das bloß ästhetische Urteil hinaus auf lebensweltliche Unterscheidungen wie ›anziehend‹ und ›abstoßend‹ zurück. Ekelhafte Motive implizieren immer auch soziale Ein- und Ausschlussverfahren jenseits der Literatur. Die Zulassung des Ekels widerspricht damit dem frühneuzeitlichen Kriterium poetischer Gerechtigkeit, »Rücksicht auf die Würde des Sprechers« zu nehmen, weil mit ihm immer der Ausschluss bestimmter Gruppen oder Personen verbunden ist. Karl Rosenkranz schließt noch 1853 das Ekelhafte weitestgehend von der Kunst aus. Insbesondere »[e]kelhafte Krankheiten, die auf einem unsittlichen Grunde beruhen, muß die Kunst von sich ausschließen. Die Poesie prostituiert sich selbst, wenn sie dergleichen schildert« (Rosenkranz 2007: 298). Dieses doppelte Kriterium trifft auf Berganzas Beschreibung der Hexe Cañizares zu, bevor er sie an der Ferse auf den Hof zerrt und der Verachtung der Spitalbewohner aussetzt. In der Tat fällt es dem Leser angesichts dieser Szene schwer, das ästhetische Gefühl für Komposition, Ausgleich und poetische Gerechtigkeit, das sich bei der Lektüre der *Exemplarischen Novellen* einstellt, aufrechtzuerhalten. Das Missvergnügen wird jedoch gemildert, indem die Erzählung als Negation der Negation den Weg ins Leben öffnet.

Die entsprechende Szene in E.T.A. Hoffmanns *Berganza* lässt eine Relativierung des Ekelhaften vermissen. Der erzählende Hund wird, anders als bei Cervantes, durchwegs positiv dargestellt. Der Erzähler befreundet sich schnell mit ihm, und seine (im Sinne des Cervantes) ›lästernde‹ Satire auf literarische Salons, Schauspieler usw. wird von seiner Liebe zur Kunst motiviert. Während der Hund bei Cervantes in unmittelbare Opposition zu der ›ekelhaften‹ Hexe Cañizares tritt, ergibt sich der Ekel bei Hoffmann aus einer dreigliedrigen Konstellation: Berganza tritt als Beschützer der »reine[n] Cäcilia« auf, die an den »unsaubre[n] Geist« George verheiratet werden soll, der »unter den höher Gesinnten des Zirkels einigen Abscheu und Ekel erregen mußte.« (Hoffmann 1993: 153) Mit der Heirat wird der literarische Salon der Mutter als bürgerliche Fassade demaskiert: »Madames zerrüttete Vermögensumstände machten die Verbindung mit dem reichen Hause wünschenswert, und all' die hohen Kunstaussichten und Ansichten, von denen man in so vielen wohlgestellten Floskeln und Phrasen gesprochen, gingen darüber zum Teufel!« (Ebd.: 154) Der bürgerliche Kunstdilettantismus scheidet damit als vermittelnde Instanz zwischen dem Ideal und der materiell verfassten Wirklichkeit aus; in Cäcilie und George stehen sie sich unvermittelt als Schönheit und Ekelhaftes gegenüber, und Berganza hat sich in dieser Konstellation als Idealist zu bewähren.

Die »ekelhaften Zärtlichkeiten« Georges veranlassen Berganza schon vor der Schlüsselszene zu einem »tüchtigen Biß nach der Wade«. Ein Mitglied des literarischen Zirkels bemerkt daraufhin, Georges Wade sei »eine Negation, ein Non-Ens, die Sünde dagegen daher unmöglich, ins Nichts könne man nicht hineinbeißen« (ebd.: 154f.). Der Angriff Berganzas wird damit legitimiert, dass der Materialist George selbst gewissermaßen bloße Materie ohne moralische Dignität sei, der kein wirkliches Sein zukomme. »Rücksicht auf die Würde des Sprechers« ist ihm gegenüber nicht zu nehmen. Als der betrunkene Bräutigam, der »in der keuschen engelreinen Braut nur das feile Freudenmädchen« sieht, schließlich in der Hochzeitsnacht »seinen Schlafrock herunterriß und ihr nachwollte« (ebd.: 157), zerrt Berganza ihn am Schenkel auf den Flur, wo er, ganz wie früher die Hexe Cañizares auf dem Hof des Spitals, in seiner Nacktheit den Blicken der Öffentlichkeit preisgegeben ist. Berganza wird wiederum in die Flucht geschlagen, berichtet seine Erlebnisse dem Erzähler und setzt seine Flucht anschließend »wie der ewige Jude« (ebd.: 119) fort. Die Gesellschaft hat sich mit der Vertreibung Berganzas als unfähig erwiesen, der Wahrheit und den Idealen einen Platz einzuräumen; in der Gestalt Cäcilias werden sie der in George dargestellten Rohheit, dem Materialismus und dem Ekelhaften ausgeliefert, während der Hund als Vertreter der »wahren« und »idealen« Dichtung heimatlos durch die Welt irrt. Das Ekelhafte bildet den absoluten Gegensatz zum Ideal; in einer funktionsfähigen Gesellschaft würde, Hoffmanns Poetik zufolge, nicht Berganza, sondern George ausgestoßen.

Die zwei Jahre später entstandene Erzählung *Der Artushof* wendet das Ausschließungsschema des Ekels auf das Judentum an. Zu Beginn der Erzählung steht der junge, vermögende Kaufmann Traugott im Begriff, nach dem Eintritt in das Geschäft des Börsenhändlers Elias Roos dessen Tochter Christina zu heiraten und damit den letzten Schritt in die bürgerliche Gesellschaft zu vollziehen. Die Geschäfte, bei denen Traugott seinem künftigen Schwiegervater an die Hand geht, werden im Danziger Artushof am Langen Markt abgewickelt, einem gegen Ende des 15. Jahrhunderts für die gehobene Bürgerschaft erbauten Festsaal, der seit 1742 als Börse genutzt wurde. Für den erfahrenen Händler Roos hat der Saal lediglich die Bedeutung des Handelsplatzes, während Traugott noch nicht vollständig sozialisiert und daher offen für die ökonomisch nicht verwertbaren historischen Ausstattungsstücke ist. Die Lebenswelt des Börsenhändlers Roos ist durch die drei Orte Kontor, Börse und Haus bezeichnet, seine Phantasie beschäftigt sich dementsprechend mit Hauptbüchern, Wechseln und der Heirat seiner Tochter Christina. Deren Lebenswelt bildet der Haushalt, und ihr gehen nur der Kanarienvogel, die Wäsche, der Speiseplan und die bevorstehende Heirat durch den Kopf. Die Bestimmung der Phantasie durch die Lebenswelt scheint bei Hoffmann zunächst ganz soziologisch gedacht zu sein. Es mischen sich jedoch starke antisemitische Untertöne in die Darstellung Rooses.

Seit Clemens Brentanos und Achim von Arnims Reden vor der Deutschen Tischgesellschaft im Frühjahr 1811 war der Antisemitismus in den führenden Berliner Kreisen eingeführt. In deutlicher Absetzung von der aufgeklärten Berliner Salonkultur und in Opposition gegen die preußischen Reformen seit 1807,

die auch die Emanzipation der Juden bringen sollten, richtete sich die Verachtung der romantischen Schriftsteller v.a. gegen diejenigen Juden, die nach der Assimilation in der bürgerlichen Gesellschaft aufgestiegen waren. Arnim nimmt in seiner Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums* die antisemitischen Motive Brentanos auf und führt sie bis zu Vernichtungsphantasien weiter, deren ›wissenschaftliche‹ Ausgestaltung nach dem Muster chemischer Analyse und Synthese heutzutage Assoziationen an die Vernichtung der europäischen Juden während des Nationalsozialismus heraufruft (vgl. Arnim 2008: 124f.). Im Zentrum der Rede steht die Vorstellung von der Camouflage der Juden: Während die Philister an ihrem »Schneckenhaus« leicht zu erkennen seien, hätten Juden »eine seltene Kunst sich zu verstecken« (ebd.: 109). Durch das Motiv der Camouflage erhält die Wiedereinführung traditioneller antisemitischer Motive den spezifisch rassistischen Charakter: Emanzipation und Assimilation führten seit der Aufklärung viele Juden zur Konversion und ermöglichten ihnen den Aufstieg in der bürgerlichen Gesellschaft. Der traditionelle, religiös motivierte Antisemitismus verlor damit seinen Gegner und wird nun von Arnim rassistisch umgedeutet. Die ›Camouflage‹ der Juden als Christen und Bürger nötigt den Antisemiten zur Einführung ›wissenschaftlicher‹ Kennzeichen, um seine Opfer durch alle Tarnung hindurch entdecken zu können. Nienhaus schreibt dazu: »[D]er antisemitische Blick, der den Juden ihr Fremdsein erst wieder anheftete, sollte auf den Versammlungen der Tischgesellschaft geschult werden.« (Nienhaus 2005: 195)

Die preußischen Reformer verfolgten die Absicht, die noch vielfach abgestuften Stände in ein ›Staatsvolk‹ zusammenzufassen und die Bürger gegenüber dem Gesetz gleichzustellen. In diesem Rahmen sollten mit dem Emanzipationsedikt vom 11. März 1812 auch die Juden im Austausch gegen die Assimilation gleiche Rechte erhalten. Wilhelm von Humboldt formulierte als Ziel, »dass jeder, der nicht in religiöser Hinsicht danach zu fragen hat, ungewiss bleibe, ob jemand Jude sey oder nicht« (zit. n. Bering 1992: 52). Eben diese Ungewissheit wird von Arnim als Resultat der ›Verstellung‹ gedeutet, hinter der der Jude zu ›entdecken‹ sei, die aber als Assimilation an die bürgerlichen Verhaltensweisen nun auch den Kern des Philistrismus bildet. E.T.A. Hoffmann betreibt in seinem Werk breitenwirksam die von Arnim propagierte ›Schulung des antisemitischen Blicks‹: Die jüdischen Figuren werden in der Regel nicht offen als solche eingeführt, sondern erhalten nur einige verstreute Merkmale, die sie dem ›geschulten‹ Blick kenntlich machen. Mit zunehmendem zeitlichem Abstand zum damaligen Diskurs wird es für den Leser schwierig, Hoffmanns Antisemitismus zu durchschauen, so dass er lange Zeit nicht thematisiert wurde.³ Einen Leitfaden gibt aber Hoffmanns poetische Ungerechtigkeit, sein auffallender Mangel an Solidarität mit vielen seiner Figuren ab. Es gibt wohl wenige Schriftsteller von einigem Rang, die ihre Figuren so üppig mit Attributen wie ›widerwärtig‹, ›ekelhaft‹ u.Ä. ausgestattet haben wie Hoffmann.⁴ Indem er solche Figuren als klein,

3 | Ähnlich zur *Brautwahl* auch Och 2009: 71.

4 | Für eine Auswahl sehe man Hoffmann 1993: 111, 122, 153f., 210, 306; Hoffmann 2001: 678, 708.

verwachsen, umherspringend, schmutzig, in gebildeter Gesellschaft schreiend usw. beschreibt, ruft er beim Leser die entsprechenden Gefühlsreaktionen hervor. Der Philister ist in der romantischen Literatur das der Idealisierung widerstrebende, das zwar nicht kunstfähige, aber doch gesellschaftlich tolerable Wesen. Hoffmanns »ekelhafte« Figuren dagegen sind gesellschaftlich inakzeptabel. Sie nehmen nur irrtümlich am gesellschaftlichen Leben teil, gehörten richtigerweise nicht dazu und sind eigentlich ein »Non-Ens« oder, wie Traugott in einer üblen Laune Elias Roos entgegenwirft: »nichts, gar nichts!« (Hoffmann 2001: 199) Traugott schwankt zwischen dem Bedürfnis nach bürgerlicher Anerkennung durch Geschäftseintritt und Heirat einerseits und den antisemitischen Affekten gegenüber seinem künftigen Schwiegervater andererseits. Sinnfälligen Ausdruck findet das in der regelmäßigen Flucht aus dem Kontor: »Traugott [...] verdammte sich selbst zur Rückkehr ins Comtoir, und arbeitete bei dem Herrn Elias Roos, ohne des Ekels zu achten, der ihn oft so übernahm, daß er schnell abbrechen und hinauslaufen mußte ins Freie.« (Ebd.: 187)

Der Börsenhändler wird als assimilierter Jude gezeichnet, dessen stereotyp »jüdische Geldgier« sich durch den bürgerlichen Anstrich hindurch Bahn bricht: Als Traugott statt des verlangten Avisos zwei Figuren von einem altertümlichen Fries auf das Blatt zeichnet, »schlug Herr Elias Roos die Fäuste über den Kopf zusammen, stampfte erst ein klein wenig, dann aber sehr stark mit dem rechten Fuße und schrie, dass es im Saale schallte: ›[...] Ew. Edlen sind wohl ganz des Teufels? – Der Aviso – der Aviso o Gott! die Post!«« (ebd.: 179), und wenig später weint er um das verlorene Geld. Gleich viermal empfiehlt der Erzähler Rooses »runde Perücke« (ebd.: 180f., 196) der Aufmerksamkeit des Lesers. Sie dürfte als transformierte Kippa zu deuten sein. Hoffmann übernimmt das Motiv aus Arnims Rede *Ueber die Kennzeichen des Judenthums*. In dem eingelagerten Spottgedicht tarnt sich der »Jude Katz« als Christ, um sich unerkannt unter die Zuschauer eines Ritterturniers zu mischen: »Der Jud läßt sich den Bart absengen / Und setzt ein blond Perückchen auf« (Arnim 2008: 115). Aus Arnims »Perückchen« wird in Hoffmanns *Sandmann* die »kleine Perücke« (Hoffmann 1985: 15) des Coppelius und im *Artushof* die »runde Perücke« des Elias Roos. Sie ersetzt dem assimilierten Juden die gleichgeformte Kippa, von der er sich nicht trennen kann, dient damit der »Camouflage« und wird gerade deshalb zum »Kennzeichen« des Juden.

In dieselbe Richtung deutet Hoffmanns Namenswahl. Im Emanzipationsedik� von 1812 waren die Juden verpflichtet worden, im Austausch gegen die Erklärung zum Staatsbürger Familiennamen anzunehmen, die bis dahin nicht durchgängig üblich waren. Die Namenswahl für Vor- und Familiennamen war ihnen im Sinne des Emanzipationsziels, dass »ungewiss bleibe, ob jemand Jude sey oder nicht«, freigestellt worden. Zahlreiche Juden hatten ihre Namen beibehalten, da sie zu diesem Zeitpunkt noch keine Nachteile befürchten mussten. Auf dem Wiener Kongress konnten sich Hardenberg und Wilhelm von Humboldt allerdings nicht mit ihrer Forderung durchsetzen, die Gleichberechtigung festzuschreiben. Die Rücknahme der Emanzipation erfolgte dann über zwei Jahrzehnte in einer »Schritt-für-Schritt-Revokation« (Bering 1992: 64) im

Rahmen einer Auseinandersetzung innerhalb der preußischen Administration. Friedrich Wilhelm III. befahl dem Innenminister am 29. August 1816, »daß den Juden Kindern überhaupt ohne Taufe keine bloß christliche Taufnamen beygelegt werden sollen« (ebd.: 68). Hardenberg übergibt diesen und ähnliche Befehle mehrfach, bis sich der König 1836 in dieser Frage doch noch durchsetzen konnte. Es ging ihm dabei um »die Sicherstellung der Erkennbarkeit [...], genau um das Gegenteil dessen, was Wilhelm von Humboldt als Zielpunkt der Emanzipation angegeben hatte« (ebd.: 71).

Hoffmanns *Artushof* entstand im Februar und März 1815, wenige Wochen nach der Festversammlung der Deutschen Tischgesellschaft vom 24. Januar 1815, die er wahrscheinlich besuchte (vgl. den Kommentar in Arnim 2008: 253). Arnim verlieh bei dieser Gelegenheit erneut seiner »Verachtung [...] gegen das Judenthum« (ebd.: 205) Ausdruck. Da der Anteil höherer Beamter unter den Mitgliedern recht hoch war, liegt es nahe anzunehmen, dass auch die Auseinandersetzungen um die Namensfrage zur Sprache kamen. Jedenfalls fügen sich die Namen in Hoffmanns Erzählung in die damalige Konstellation. Der Vorname ›Elias‹ war jüdisch markiert und wurde bei Konversionen häufig abgelegt (vgl. Bering 1992: 239). Roos hat ihn behalten und bleibt so als Jude erkennbar. Seiner Tochter hat er dagegen im Sinne der Assimilation den prononciert christlichen Namen ›Christina‹ gegeben. Mit ihrer Heirat wäre die Assimilation der Familie Roos abgeschlossen, ihre und Traugotts Kinder wären nicht mehr als Juden erkennbar. Eben solche Fälle sollten die wiederholten Ordres Friedrich Wilhelm III. ausschließen.

Die Verachtung, die Elias Roos von Seiten Traugotts trifft, bezieht sich auf die unterstellte Selbstverleugnung des assimilierten Juden. Indem er seine Zugehörigkeit zum Judentum ›camouffiert‹, distanziert er sich wie der Hund Berganza des Cervantes von seiner Herkunft und verachtet gewissermaßen sich selbst. Diesen Mangel an Selbstachtung wendet Roos in der Verachtung der Ostjuden nach außen. Den wahnsinnigen Maler Berklinger, bei dem Traugott anschließend in die Lehre geht, hält er »schlechtweg für einen polnischen Juden, und rief schmunzelnd: ›Dumme Bestie, verkauft jetzt das Papier, und bekommt in acht Tagen wenigstens 10 Prozent mehr.« (Hoffmann 2001: 189) Das Judentum zerfällt damit in die beiden Gruppen der assimilierten, die der Ekel und die Verachtung treffen, und der nichtassimilierten Juden, die als Vertreter einer alten, fremden Kultur den Künstler inspirieren. Bei dem einen kann sich Traugott kaum des »Ekels« (ebd.) erwehren, der andere führt ihn aus dem bürgerlichen Dasein zur Kunst. Der eine steht im Zentrum der ökonomischen Transformation, der andere am Rande der Gesellschaft. Beide werden jedoch ausgeschieden. Während Traugott sich in Italien auf der Suche nach Felizitas befindet, der idealisierten Tochter Berklingers, erfüllt sich an ihrem Vater die alte Prophezeiung, er müsse sterben, wenn seine Tochter sich verliebe. Für den nichtassimilierten Juden bedeutet die Verbindung der Tochter mit einem Christen den Tod; der assimilierte Jude Roos betreibt dagegen gerade die Heirat seiner Tochter mit einem Christen. Dennoch stirbt auch Roos während Traugotts Italienaufenthalt. Erst das Ausscheiden der beiden alten Juden ermöglicht im Gegensatz zu Hoff-

manns *Berganza* zwei praktikable Lösungen. Auf der einen Seite entfaltet Felizitas ihren wahren Charakter und wird durch Heirat zur bürgerlichen »Kriminalrätin Mathesius« (ebd.: 205); auf der anderen Seite verbindet sich Traugott in Italien mit der nichtidealisierten Malertochter Dorina. Felizitas bleibt ihm, losgelöst von ihrem »wirklichen« Charakter, »als ein geistig Bild, das er nie verlieren, nie gewinnen könne. Ewiges geistiges Inwohnen der Geliebten – niemals physisches Haben und Besitzen.« (Ebd.: 202) Der Tod des alten Malers übernimmt damit die positive Funktion, das körperlich vorgestellte Ideal in Transzendenz und die künstlerische Anlage Traugotts in praktische künstlerische Tätigkeit zu überführen.

Vom Judentum bleibt nach dem Tod der beiden Alten nur die Idee der Vollkommenheit, die in der Moderne den Charakter des Fremden und Unverständlichen annimmt. Sie manifestiert sich zum einen im »wiedergewonnene[n] Paradies« (ebd.: 191) des jüdischen Malers Berklinger, der in der Weigerung, sich zu assimilieren, wahnsinnig wurde. Das Bild zeigt nur die weiße Leinwand, das Bild der Vollkommenheit hat sich ins Innere zurückgezogen. Zum anderen trägt auch der aus der neugebildeten Nation ins ferne Italien exilierte Maler Traugott das Idealbild von Berklingers Tochter nur noch als Inspirationsquelle in sich. Reale Juden werden dagegen ausgeschieden: Weder Berklinger noch Roos überleben die erfolgreiche Assimilation ihrer Töchter, und deren Kinder werden nicht mehr als Juden erkennbar sein. Hoffmanns *Artushof* wäre demnach zunächst unter eine Ästhetik des Verlusts zu rubrizieren, die der Vielfalt des alten Ständestaats nachtrauert, in dem (wie bei Cervantes) alle Gruppen, einschließlich der Juden, mit ihren je eigenen Traditionen ihren Platz fanden. Die Verbindung des assimilierten Juden Roos mit dem Motiv des Ekels, die Aufnahme und Weiterführung des Arnim'schen Motivs der Camouflage und die damit verbundene Einübung des Lesers in den »antisemitischen Blick« geben der Erzählung aber einen starken antisemitischen Einschlag. Die poetische Ungerechtigkeit von Hoffmanns Text markiert den Beginn einer Moderne, die im Streben nach substanzlosen Idealen die Ambiguitäten der Wirklichkeit nicht mehr erträgt und daher ausscheidet.

LITERATUR

- Addison, Joseph (1750): [ohne Titel]. In: Der Zuschauer. Erster Theil. Leipzig, XL. St., S. 187-192.
- Arnim, Ludwig Achim von (2008): Ueber die Kennzeichen des Judenthums. In: Ders.: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 11: Texte der deutschen Tischgesellschaft. Hg. v. Stefan Nienhaus. Tübingen, S. 107-128.
- Bauer, Thomas (⁴2015): Die Kultur der Ambiguität. Eine andere Geschichte des Islams. Berlin.
- Bauman, Zygmunt (2005): Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg.

- Bering, Dietz (1992): *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933.* Stuttgart.
- Brüggemann, Werner (1958): *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik.* Münster.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1963): *Exemplarische Novellen.* In: Ders.: *Gesamtausgabe.* Hg. u. aus dem Span. v. Anton Maria Rothbauer. Bd. 1. Stuttgart, S. 85-686.
- Ders. (1964): *Don Quijote de la Mancha.* In: Ders.: *Gesamtausgabe.* Hg. u. aus dem Span. v. Anton Maria Rothbauer. Bd. 2. Stuttgart.
- Ders. (1970): *Das Zwischenspiel vom Wundertheater.* In: Ders.: *Gesamtausgabe.* Hg. u. aus dem Span. v. Anton Maria Rothbauer. Bd. 4. Stuttgart, S. 1193-1215.
- Franzbach, Martin (1999): *Zwischen Verdrängung und Verunglimpfung. Die Juden in der Literatur des Siglo de Oro.* In: Norbert Rehrmann/ Andreas Koechert (Hg.): *Spanien und die Sepharden. Geschichte, Kultur, Literatur.* Tübingen, S. 43-50.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur.* Bd. 1. Frankfurt a.M.
- Hartwich, Wolf-Daniel (2005): *Romantischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner.* Göttingen.
- Hoffmann, E.T.A. (1985): *Nachtstücke.* In: Ders.: *Sämtliche Werke.* Bd. 3. Hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M., S. 9-345.
- Ders. (1993): *Fantasiestücke in Callot's Manier.* In: Ders.: *Sämtliche Werke.* Bd. 2/1. Hg. v. Hartmut Steinecke. Frankfurt a.M.
- Ders. (2001): *Die Serapions-Brüder.* In: Ders.: *Sämtliche Werke.* Bd. 4. Hg. v. Wulf Segebrecht u. Ursula Segebrecht. Frankfurt a.M.
- Höfler, Günther A. (2015): *Aspekte der poetischen Gerechtigkeit als einer Konstituente des literarischen Erwartungshorizonts.* In: Christian Hiebaum/Susanne Knaller/Doris Pichler (Hg.): *Recht und Literatur im Zwischenraum. Aktuelle inter- und transdisziplinäre Zugänge.* Bielefeld, S. 189-206.
- Kaiser, Gerhard R. (1989): *Illustration zwischen Interpretation und Ideologie. Jozséf von Divékys antisemitische Lesart zu E.T.A. Hoffmanns Klein Zaches genannt Zinnober.* In: *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft.* H. 35, S. 21-48.
- Kant, Immanuel (1968): *Kritik der Urteilskraft.* In: Ders.: *Werke.* Akademie Textausgabe. Bd. 5. Berlin, S. 165-485.
- Leggewie, Claus/Zifonun, Dariuš (2010): *Was heißt Interkulturalität?* In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1, H. 1, S. 11-31.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1996): *Hamburgische Dramaturgie.* In: Ders.: *Werke.* Hg. v. Herbert G. Göpfert, Karl Eibl u. Helmut Göbel. Bd. 4. Darmstadt, S. 229-720.
- Mandelartz, Michael (2017): *Weltübersicht durch Weltliteratur. Goethes Rettung der »Pyramide [s]eines Daseyns«.* Erscheint demnächst im Dokumentationsband zur Asiatischen Germanistentagung (Seoul, 23. bis 26. August 2016).
- Menninghaus, Winfried (2002): *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung.* Frankfurt a.M.
- Nienhaus, Stefan (2005): *Grattenauer, Brentano, Arnim und andere. Die Erfindung des antisemitischen Nationalismus im frühen neunzehnten Jahrhundert.* In: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 65, S. 183-199.

- Och, Gunnar (2009): Literarischer Antisemitismus am Beispiel von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Brautwahl*. In: Mark H. Gelber (Hg.): *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Tübingen, S. 57-71.
- Rosenkranz, Karl (2007): *Ästhetik des Häßlichen*. Hg. v. Dieter Kliche. Stuttgart.
- Vega Carpio, Lope Félix de (1961): *Sein ist Schein*. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Aus dem Span. v. Hans Schlegel. Bd. 2. Darmstadt, S. 1-84.
- Zach, Wolfgang (1986): *Poetic Justice. Theorie und Geschichte einer literarischen Doktrin*. Begriff – Idee – Komödienkonzeption. Tübingen.