

Zur Einleitung

Dass es sich bei E.T.A. Hoffmanns zwischen 1819 und 1821 in zwei Bänden publizierten *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*¹ um einen der bedeutendsten Romane des 19. Jahrhunderts handelt, ist Konsens in der Literaturgeschichtsschreibung.² Auch nach der Selbsteinschätzung des Autors ist der *Kater Murr* sein *magnum opus*: »Was ich jetzt bin und sein kann wird *pro primo* der *Kater* [...] zeigen« (DKV V, S. 914), schreibt Hoffmann am 8. Januar 1821, knapp anderthalb Jahre vor seinem Tod am 25. Juni 1822 (der sich in diesem Jahr zum zweihundertsten Male jährt) an seinen Freund Julius Eduard Hitzig.³ Der Roman lässt sich nicht nur als Summe Hoffmann'scher ästhetischer Axiomatiken und Schreibstrategien lesen, er rekurriert auch auf literarische Traditionslinien, von denen manche bis in die Antike zurückreichen. So verweist die doppelte (Auto-)Biographiestruktur beispielsweise auf die Plutarch'schen Doppelbiographien. Der Text verhandelt Gattungs- und Schreibmuster, die Hoffmann in einer Art spielerischer Traditionszertrümmerung in ihren Funktionsweisen und -mechanismen vorführt. In der Fiktion, die der Roman etabliert, zerreißt Kater Murr, der kluge und literate, arrogante und dünkelfhafte – und dennoch nicht unsympathische – Verfasser seiner Autobiographie eine (wie vom fiktiven Herausgeber gemutmaßt wird) nicht in den Buchhandel gekommene Biographie des Kapellmeisters

1 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: *Sämtliche Werke* in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. 1992, S. 9–458. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

2 Um exemplarisch nur zwei Literaturgeschichten zu nennen: Peter Brenner: *Neue deutsche Literaturgeschichte: Vom »Ackermann« zu Günter Grass*, Tübingen 2013, S. 131; Manfred Heigenmoser: *Bildungsroman, Individualroman, Künstlerroman*, in: Gert Sautermeister (Hrsg.): *Zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, München 1998, S. 151–175, hier S. 163, 166, 168 (= *Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*; Bd. V).

3 Vgl. allgemein zur zeitgenössischen Rezeption des Textes: DKV V, S. 915–925.

Kreisler. Wie der mit »E.T.A. Hoffmann« zeichnende Herausgeber in seinem Vorwort berichtet, verbraucht der schreibende Kater

die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt!

De- und wehmütig muß nun der Herausgeber gestehen, daß das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander lediglich durch seinen Leichtsinns veranlaßt, da er das Manuskript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte. (DKV V, S. 12)

Was als zufälliges, nicht intendiertes Versehen bei der Drucklegung des Buches deklariert wird, entspringt virtuosem ästhetischen Kalkül.⁴ Beide Romanteile sind kontrafaktisch verschlungen, bespielen aus unterschiedlichen Perspektiven analoge Sujets und Themen. Die Kater-Murr- und die Kreisler-Passagen des Romans verhandeln metareflexiv Probleme romantischer Künstlerschaft und Herausforderungen von Autorschaft, thematisieren Politik und Zeitgeschichte, Liebe und Partnerschaft, Intrigen, Verbrechen und Wahnsinn. Während die ältere Forschung ihr Interesse auf den Protagonisten eines der Halbbromane, den Kapellmeister Johannes Kreisler kaprizierte (erst die neuere Forschung verschiebt auch auf der Folie der *literary animal studies* den Fokus auf den Helden des zweiten Halbbromans, auf Kater Murr⁵), stehen seit Mitte des letzten Jahrhunderts das Textarrangement mit seinen Verwerfungen, die – mehr oder weniger verzerrten wechselseitigen – Spiegelungen der beiden Textteile im Fokus

-
- 4 Tatsächlich kann das, was der Herausgeber im Vorwort als Erklärung für die besondere Faktur des Romans erläutert, nicht stimmen, denn die im Drucktext zu findenden, klärenden Zusätze »M.f.f.« für »Murr fährt fort« und »Mak. Bl« für »Makulaturblatt« hätten schließlich nicht *nach* der Drucklegung des Bandes eingefügt werden können. Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: *Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/1821), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2015, S. 152–160.
- 5 Grundlegend dazu – ohne Rekurs auf die Axiome der *animal studies* – Peter von Matt: *Das Tier Murr*, in: Gerhard Neumann (Hrsg.): »Hoffmanneske Geschichte«. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Würzburg 2005, S. 179–197. Vgl. für einen konzisen Überblick zum Status der Tiere im Werk Hoffmanns: Roland Borgards: *Tiere*, in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann-Handbuch*, S. 311–315. Grundlegend zum *Murr* aus der Perspektive der *animal studies*: Frederike Middelhoff: *Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tiers im langen 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 2020, S. 340–442.

der Untersuchungen.⁶ Die Fragen nach Materialität und Medialität des Textes, die im Roman geradezu versessen verhandelt werden, haben die Hoffmann-Philologie fasziniert, ist doch der *Kater Murr* ein Roman, der seine Verfasstheit als gedrucktes *Buch* offensiv ausstellt, der Schreibszenen (und das Schreiben als zu erlernenden körperlichen Akt) genauso präsentiert wie Leseszenen. Modelliert sind aber auch Hörszenen (ist Kreisler doch Musiker) und Spielszenen (muss doch das aufgeführt werden, was dann zu hören ist). Eine wichtige Rolle spielen theatrale Anordnungen wie auch das Theater im Allgemeinen als ein Modell begriffen werden kann, auf das der Roman wiederholt Bezug nimmt, besonders prominent etwa in der misslingenden (und gerade deshalb faszinierenden) Inszenierung des höfischen Festes in der Exposition des Textes.⁷

Verhandelt wird aber nicht nur eine Fülle an medialen Dispositiven, verhandelt werden auch die Produktionsbedingungen von Literatur,⁸ die gekennzeichnet sind durch die Bearbeitung von tradiertem Material, durch den Rekurs auf Gattungen (auf den Goethe'schen Bildungsroman, auf die Autobiographie, auf den Gesellschaftsroman, auf die Hofsatire etc.), auf Prätexte, auf literarische Formeln, ja auch auf Floskeln. Hoffmanns *Kater Murr* ist deshalb ein Roman für bewanderte und in den großen Nationalliteraturen Europas sattelfeste Leser und Leserinnen, weil er in Teilen – dem hat die poststrukturalistische Rezeption des Romans besonderes Augenmerk gewidmet – wie eine Zitatcollage anmutet. Der Kater ist ein begeisterter Leser *und* ein hemmungsloser Plagiator, der behauptet, seine Individualität literarisch authentisch auszusprechen, ganz dem Seelensprachen-Paradigma der deutschen Klassik und Romantik getreu, das vielleicht am prägnantesten formuliert ist in Schillers Distichon *Sprache*: »Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! / Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr.«⁹ Die Autor-Persona Kater Murr ist nun eine, die auf das Problem, dass das, was die

6 Vgl. zur literaturwissenschaftlichen Rezeption des Textes den Forschungsüberblick in Schmitz-Emans: *Lebensansichten des Katers Murr*, S. 155f.; vgl. dazu auch: Detlef Kremer: *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/1821), in: ders. (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, Berlin/New York 2009, S. 338–356.

7 Vgl. dazu auch die Beiträge von Monika Schmitz-Emans und Claudia Liebrand in diesem Band.

8 Vgl. Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns, Freiburg i. Br. 1996, S. 193–235.

9 Friedrich Schiller: *Sprache*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799, hrsg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner, Weimar 1992, S. 302.

Seele sprechen mag, nur in konventionelle Rede überführt werden kann, so radikal wie denkbar antwortet. Wenn es keine individuelle Seelensprache gibt, dann kann man sich die Worte gleich aus der literarischen Tradition ›leihen‹, kann man abkupfern, kopieren, Fremdes als Eigenes ausgeben. Der Kater verhält sich parasitär zur literarischen Tradition (und stellt damit nur ostentativ etwas aus, was für alle Schreibenden gilt: Alle sind Traditionslinien verpflichtet, auch wenn sie sich als ›Originaldichter‹ verstehen). Die Kater-Aufzeichnungen (und nicht nur die: auch die Kreislerteile des Romans sind durchsetzt von Zitaten aus der Weltliteratur und von Selbstzitaten Hoffmanns) verweisen auf die Herausforderung, der sich jeder literarische Text stellen muss: zu sprechen und sich dabei des Formelvorrats, der nun einmal etabliert ist, bedienen zu müssen.¹⁰ So perspektiviert erscheint der Kater nicht als frecher Plagiator, sondern als Virtuose im Spiel mit Intertexten.¹¹ Für diesen positiven Blick auf Murr als Protagonisten spricht nicht zuletzt die Entscheidung des Autors, den Kater im Titel des Romans an erster Stelle zu setzen und – mithin als *cover cat* – auf die Umschläge beider Bände zu heben. Darüber hinaus ist mit Murrs räuberischer Textproduktion *auch* eine ästhetische Strategie des Autors Hoffmann selbst beschrieben, der die Texte, an denen er sich für seine Tierfiguren bedient hat – Cervantes im Falle des Hundes Berganza, Tieck im Falle des Katers Murr –, ganz offen nennt. Dabei hat der Autor des 19. Jahrhunderts die Literaturtheorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf seiner Seite, wurde dort doch unter dem Schlagwort der ›Intertextualität‹ mit der Vorstellung des genuin aus sich heraus schöpfenden Künstlers aufgeräumt: Texte entstehen aus Texten, jedes literarische Werk schreibt sich bewusst oder unbewusst, implizit oder explizit von anderen Werken her. Insofern ist Murrs Produktionstechnik nicht der Ausnahme-, sondern der Normalfall.

Tatsächlich fällt es schwer, Gewissheiten in Bezug auf Hoffmanns komplexes Romanunternehmen zu formulieren. So gilt es inzwischen zwar als ausgemacht, dass die ›nachträgliche‹ Separierung der einzelnen Textteile (des Kater-Strangs und des Kreislerteils), wie sie etwa Hans von Müller zu Beginn des 20. Jahrhunderts unternommen hat, ein philiströses Verbre-

¹⁰ Vgl. von Matt: Das Tier Murr.

¹¹ Liebrand, Claudia: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisl in zufälligen Makulaturblättern*. »Litterarischer Vandalismus«, in: Günter Saße (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen. Interpretationen, Stuttgart 2004, S. 212–236.

chen an der Gestalt des Textes ist.¹² Festzuhalten ist aber freilich auch, dass Hoffmann selbst im Oktober und November 1819 die ersten drei Partien des Murr-Teils separat, *nicht* unterbrochen durch die Kreisler-Teile, als Vorabdruck in der Hamburger Zeitschrift mit dem schönen Titel *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie* publizierte. Erst einen Monat später, im Dezember 1819, erschien der erste Band des *Kater Murr* bei Ferdinand Dümmler in Berlin – vordatiert auf das Jahr 1820; von Sommer 1821 bis Ende des Jahres schrieb Hoffmann dann den zweiten Band, der noch im Dezember des Jahres, wieder vordatiert, diesmal auf das Jahr 1822, publiziert werden konnte. Die Schlüsselwörter im Zeitschriftentitel der Erstpublikation – »Wahrheit«, »Kunst«, »Laune« und »Phantasie« – geben tatsächlich Blickwinkel vor, die sich als Kommentare sowohl des Murr-Halbromans wie auch des Gesamttexts der *Lebens-Ansichten* lesen lassen. So erscheint dissonant zum Projekt, das die autobiographischen Murr-Teile darstellen, gleich das erste Wort des Zeitschriftentitels, stellen doch die Textergüsse Murrs »Originalien« schon deshalb nicht dar, weil sie abgeschrieben, plagiiert sind (andererseits ist die Idee eines schreibenden Katers wenn auch nicht literarisch voraussetzungslos, so doch zweifellos originell). Mit der angeführten »Wahrheit« wiederum ist ein Zentralbegriff im Kontext des Genres Autobiographie aufgerufen. In Selberlebensbeschreibungen gilt es, das eigene Leben wahrheitsgemäß zu schildern. Nach Philippe Lejeunes maßgeblicher Konzeption schließt der Autor mit seinen Lesern einen Pakt, der diesen versichere, nicht Erfundenes werde ausgebreitet, nicht Fiktion werde dargeboten, sondern das eigene, individuelle, wahre Leben durch den Autobiographen geschildert.¹³ Anspruch auf Wahrhaftigkeit gehört also zu den konstitutiven Merkmalen der Autobiographie. Was die Murr-Teile der *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* allerdings deutlich machen, ist einerseits die Verfehlung des Wahrheitsanspruchs aufgrund der narzisstischen Grundierung jedes autobiographischen Unternehmens sowie die Bezogenheit autobiographischen Schreibens auf die Genre-Muster nicht nur der Autobiographie, sondern vor allem auch des Bildungsromans. Die Geschichte, die der Kater erzählt, ist abhängig von den Matrizen, die

12 Übersehen wurde dabei schließlich die Pointe des Romans, die gerade darin liegt, tierische Autobiographie und menschliche Biographie als *einen* Text zwischen zwei Buchdeckeln zu fassen.

13 Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt, Frankfurt a. M. 1994, S. 14.

die Gattungsgeschichte vorgibt. Nicht der Leitgröße »Wahrheit« ist sein Text verpflichtet, sondern den Erzählweisen und -konventionen, die die Tradition etabliert hat. Ohnehin subvertiert bereits die Besetzung des Autobiographen mit einem *Tier* sowie das Genre der *fiktiven* Autobiographie das Wahrheitspathos, das mit der Gattung aufgerufen wird.

Die »Kunst«, die der »Wahrheit« im Zeitschriftentitel folgt, spielt bekanntlich in Hoffmanns Texten, auch in den Murr-Teilen der *Lebens-Ansichten*, immer eine Hauptrolle. Der Kater, der Gegen- und Parallelfigur des Künstler-Protagonisten Kreislers ist, reflektiert deren Bedingungsgefüge. Er verhandelt nicht nur die in Hoffmanns Modellierungen noch einmal radikalisierte romantische Kunstästhetik, sondern rekurriert auch auf andere Kunstdogmatiken (so ist er etwa auch ein *poeta doctus*) und philosophische Strömungen, in die er sich versenkt, die er aber gleichzeitig vom Blickwinkel eines ironischen Materialismus aus kritisch kommentiert. So erkennt er sehr bald, dass die Liebe neben den körperlichen und seelischen Vergnügungen, die sie bereitet, auch ein Produktionsapparat zur Herstellung von Literatur ist. Die Liebe ist ein Sujet, das sich trefflich bedichten lässt. Dabei verschiebt Murrs Blick allerdings die Perspektive auf Konzeptualisierungen von Liebe. Dafür findet sich gleich im ersten Murr-Teil des Romans ein Beispiel. Der Kater schildert hier einen nächtlichen Streifzug, der in dem Aufeinandertreffen mit einem verführerischen Gegenüber gipfelt:

O Natur, heilige, hehre Natur! wie durchströmt all' deine Wonne, all' dein Entzücken, meine bewegte Brust, wie umweht mich dein geheimnisvoll säuselnder Atem! – [...] – die Wolken ziehen – eine einsame Taube flattert in bangen Liebesklagen girrend um den Kirchturm! [...] Ich fühle wunderbar es sich in mir regen, ein gewisser schwärmerischer Appetit reißt mich hin mit unwiderstehlicher Gewalt! – O käme sie die süße Huldin, an mein liebeskrankes Herz wollt ich sie drücken, sie nimmer von mir lassen – ha dort flattert sie hinein in den Taubenschlag, die Falsche und läßt mich hoffnungslos sitzen auf dem Dache! – Wie selten ist doch in dieser dürftigen, verstockten, liebeleeren Zeit wahre Sympathie der Seelen. (DKV V, S. 18f.)

Perfekt imitiert der schreibende Kater hier den Duktus literarischer Texte seiner Zeit. Komisch wird all dies, weil das »wunderbar[e]« Gefühl, das sich im Kater regt, der »Appetit« ist, obwohl doch im Text alle Fragmente einer Sprache der Liebe aufgerufen werden. Murr aber fühlt nicht Liebe, sondern Hunger, keine Himmelsmacht treibt ihn um, sondern irdische Gelüste. Das ist komisch, keine Frage. Der eigentliche Witz der Passage liegt aber darin, dass die Erzählung des Katers den Blick auf Texte, die

in ähnlichem Ton gehalten sind, aber eben von Menschen handeln, radikal verändert. Murrs *Lebens-Ansichten* machen deutlich, wie Liebe über Sprache hergestellt werden muss und wie sehr diese Herstellung auf die Nutzung von Floskeln angewiesen ist. Und sie zeigen dies gerade dadurch, dass es ein Kater ist, der dieses Sprechen imitiert. Es ließe sich gar die Frage stellen, ob die Rede über die Liebe als Himmelsmacht, um die die Literatur seit Jahrhunderten kreist, nur mühsam verschleiert, dass es dabei auch – und vielleicht sogar: vor allem – um sexuellen »Appetit«, mithin um Triebbefriedigung geht.¹⁴

Versprochen werden im Titel der Hamburger Zeitschrift aber nicht nur »Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit[,] [und] Kunst«, sondern auch der »Laune« und »Phantasie«. Ein launiger Text, ein vergnüglicher, auch ein (tragi-)komischer Text nun sind die Kater-Aufzeichnungen,¹⁵ weil sie Traditionen des humoristischen Schreibens aufrufen: Cervantes' *Don Quixote*,¹⁶ Sternes *Tristram Shandy*, Tiecks *Gestiefelten Kater*, einige der Romane Jean Pauls.¹⁷ Und der schreibende Kater setzt für Hoffmann jene Ironie in Szene, »welche, indem sie das menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt« (DKV V, S. 983). Hoffmann selbst perspektiviert die Idee eines literarisch tätigen Katers als »Scherz«. An Friedrich Speyer schreibt Hoffmann in seinem Brief vom 1. Mai 1820:

Ich empfehle Ihnen den höchst weisen und tiefsinnigen Kater Murr, der in diesem Augenblick neben mir auf einem kleinen Polsterstuhl liegt und sich den außerordentlichsten Gedanken und Fantasien zu überlassen scheint, denn er spinnt erklecklich! — *Ein wirklicher Kater* von großer Schönheit (er ist auf dem Umschlage seines Buchs frappant getroffen) und noch größerem Verstande, den ich auferzogen, gab mir nehmlich Anlaß zu dem skurrilen Scherz, der das eigentlich sehr ernste Buch durchflücht. (DKV V, S. 935)

Als »Originalien aus dem Gebiete der [...] Phantasie« schließlich kategorisieren lassen sich die Murr-Teile (wie auch der Gesamtroman) aus vielerlei

14 Zu diesem pragmatischen Blick auf Liebe als Konzept passt freilich auch, dass Hoffmanns Text lebenspraktische Ratschläge bietet: Einen akuten Liebesanfall, der das physische Wohlbefinden dann doch zu sehr einschränke, kuriere man am besten, indem man sich einen Eimer Wasser über den Kopf schütte und dann drei Tage in einer Decke eingewickelt unter dem Ofen verschwinde.

15 Vgl. dazu den Beitrag von Lutz Ellrich in diesem Band.

16 Vgl. dazu den Beitrag von Achim Geisenhanslüke in diesem Band.

17 Vgl. DKV V, S. 951. Vgl. dazu auch: Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns, München 1992, S. 144–178.

Gründen; allein der formale Erfindungsreichtum ist immens, die Lust an Skurrilem, Groteskem, ›Fantastischem‹ durchgehend spürbar. In der Einleitung zu seinen *Fantasiestücken* beruft sich Hoffmann bekanntlich auf Jacques Callot, dessen Kunstpraxis er nacheifere:

Mag es sein, daß schwierige Kunstrichter ihm seine Unwissenheit in der eigentlichen Gruppierung, sowie in der Verteilung des Lichts, vorgeworfen; indessen geht seine Kunst auch eigentlich über die Regeln der Malerei hinaus, oder vielmehr seine Zeichnungen sind nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief.¹⁸

Und ein Spielfeld der Fantasie ist nicht nur das Textkonglomerat, das diese im Titel trägt (die *Fantasiestücke*), sondern auch der Murr-Roman, der an die Poetik der »überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen«¹⁹ anschließt.

Die vorliegenden Beiträge lassen sich *cum grano salis* in zwei Blöcke einteilen – diejenigen, die sich dem Roman aus ästhetisch-poetologischer Perspektive nähern (und nach literaturhistorischen Traditionslinien, musikästhetischen Konfigurationen, dem Theater als Textmodell und den Modellierungen des Tragikomischen fragen) und diejenigen, deren Interesse am *Kater Murr* ein kulturwissenschaftliches ist (und die die Theorie phosporisierender Katzen-Augen genauso wie Aspekte der Kommensalität, des Stoffwechsels und der Liebescodes, auf die der Roman rekurriert, in den Blick nehmen). Präsentiert werden *neue* Lektüren, die das von der Forschung bereits Erarbeitete aufgreifen, denen es aber dezidiert um innovative Wendungen zu tun ist.

In ihrem Aufsatz »Kater Murrs Schreibtheater« weist Monika Schmitz-Emans darauf hin, dass Hoffmanns Roman der Commedia dell'arte verpflichtet sei. Der *Kater Murr* wird als buchförmiges Theater in den Blick genommen; der Protagonist paradiere als Harlekin (und die Bezeichnung Harlekinade referiere auch auf einen Buchtypus des 18. Jahrhunderts, ein ›Aufklappbuch‹). Ähnlich wie der Harlekin changiert Murr konstant zwischen den Rollen, tarnt er seine Lese- und Schreibübungen doch zunächst unter der Maske eines gewöhnlichen Katers. Auch und gerade

18 E.T.A. Hoffmann: *Jacques Callot*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. II/I, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 17f., hier S. 17.

19 Ebd.

während des Schreibprozesses wird Murr zum theatralen Rollenspieler, beobachtet Lothario Murr beim Schreiben doch etwa wie einen Akteur auf dem Theater. Murrs geschecktes, mehrfarbiges Fell ist in Bezug zu setzen zur in Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* enthaltenen ›Marbled Page‹, deren scheckiges, zufällig entstandenes Emblem sinnbildlich auf das Abweichen von Konventionen, auf Individualität hindeute, das an das bunte Flickenkostüm des Harlekins erinnere und darauf verweise, dass der Text aus verschiedenen Teilen komponiert sei. In den zahlreichen Leseradressen des Romans findet Schmitz-Emans Hoffmanns Poetik der produktiven, imaginationsbasierten Rezeption als Interaktion zwischen Bühnenfigur und Theaterpublikum reflektiert.

Claudia Liebrand interessiert sich in ihrem Beitrag für die Elemente der Störung und der Selbstreflexivität, die dem *Kater Murr* eingeschrieben sind und immer wieder zur Fiktionsbrechung führen. Gerade in Opposition zu Hoffmanns serapiontischer Poetik der ›inneren Schau‹, und damit der Immersion, gestalten sich die theatralen und performativen Inszenierungen des *Kater Murr* als disruptive Strategien der Emersion und Illusionsbrechung. Mit Bezug zum Konzept der Ostranenie Viktor Šklovskijs fokussiert der Beitrag ästhetische Verfremdungseffekte, die sich für viele Texte Hoffmanns, und insbesondere für den *Kater Murr*, über die Verhandlung des eigenen Fiktions- und Konstruktionscharakters ergeben. Wie im *Vollkommenen Maschinisten* der *Kreisleriana* der theatrale Apparat aus Requisiten und Maschinen sicht- und hörbar gemacht wird, zeigt sich im *Kater Murr* ein ähnliches disruptives Potenzial – etwa in Bezug auf das geschilderte Hoffest. Über Fehlfunktionen und -planungen der theatralen Maschinerie des Festes ergeben sich komödiantische Störungen, die die Festinszenierung in ihrer Materialität und Künstlichkeit als solche ausstellen und auch die politische und soziale Ordnung als prekär kennzeichnen. Und nicht nur das Hoffest sondern das gesamte Romanunternehmen durchkreuzt und korrigiert die serapiontische Poetik mit Rückgriff auf das theatrale Modell, werden doch die materialen und performativen Voraussetzungen von Kunst- und Buchproduktion in Hoffmanns Text sichtbar gemacht.

In ihrem Beitrag »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«. E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* und die (musik-)ästhetische Moderne«, dessen Titel eine Formulierung Arnold Schönbergs aufgreift, nimmt Christine Lubkoll Hoffmanns Roman als Text in den Blick, der nicht nur die Summe von Hoffmanns poetologisch-ästhetischen Konzepten darstellt, sondern über Hoffmanns romantische Musikästhetik, wie sie etwa in

den *Kreisleriana* entwickelt werde, hinausgehe. Während in den *Kreisleriana* das Kompositionsprinzip der ›kontrapunktischen Verschlingung‹ auf ein romantisches Ideal übergeordneter Harmonie ziele, in der das Heterogenste zusammengeführt werde, überwinde Hoffmann im *Kater Murr* die romantische Musikästhetik und praktiziere eine die Moderne bereits ankündigende Dissonanzästhetik.

Der Beitrag von Marion Schmaus rückt Aspekte der Opernpraxis und Theatralität in den Fokus. Während sich die (romantische) Märchenoper durch wunderbare und phantastische Elemente wie sprechende Tiere und magische Gegenwelten auszeichnet, zeige sich für die Bühneninszenierung im *Kater Murr* Gegensätzliches: Meister Abrahams Sabotage des Hoffestes führe zur Desillusionierung der barocken Bühnenmaschinerie. Zugleich trage die klappernde, leuchtende und donnernde Theatermaschinerie Züge einer Klangkulisse und zeige damit Operncharakter. Schmaus liest den Roman als Synästhesie aus Schrift, Klang und Bild, wobei der Fokus insbesondere auf der Klangkulisse des Textes liegt. Über das tragi-komische Spektakel der Hofinszenierung ergebe sich zudem der Bezug zur Leseoper: Aufgrund seines politischen Charakters und seiner ästhetischen Komplexität sei das Dargestellte unaufführbar und nur im Text, spezifisch in der Romanform, rezipierbar. Über seine Märchenelemente steht der Text in Verbindung zur Märchentradition der (sprechenden) Katerfigur, deren Genealogie der Beitrag mit Bezug zu Tiecks *Gestieftem Kater* oder Basiles Aschenkatze nachgeht. Hoffmanns Kater fällt dabei aus der üblichen Rolle kätzischer Märchenfiguren heraus, der Text verunklart traditionelle Märchenelemente – und gerät so zur politischen Satire im Märchengewand.

Lutz Ellrich liest Hoffmanns Doppelroman als einen Text, der an entscheidenden Stellen auffallende, zum Teil irritierende Wechsel zwischen Tragik und Komik in Szene setzt. Während die Forschung diese Wechsel bisher vor allem in der Makrostruktur des Textes verortet und die beiden Handlungsstränge des Romans *auch* als eine Aufteilung in Tragik (Kreisler) und Komik (Murr) gelesen hat, vertritt Ellrich die These, dass der Roman narrative Konstellationen entwirft, die Tragik und Komik auch innerhalb dieser Handlungsstränge verknüpfen. Verbunden sei damit eine Umwertung der Begriffe: Das Tragische erscheint nicht mehr unter einer Perspektive, aus der das Leid verklärt wird, also eine besondere Sinnhaftigkeit und ›Größe‹ gewinnt, während dem Komischen die ihm anhaftende Harmlosigkeit genommen wird. Indem der Roman diese Wechsel am Beispiel seiner drei zentralen Themen Kunst, Liebe und Bildung prozessiert,

verweist Hoffmanns Text auf die Aporien bürgerlicher Ideologien um 1800.

In seinem Aufsatz setzt Achim Geisenhanslüke Miguel de Cervantes' *Don Quijote* in Bezug zu E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Hoffmann radikalisiere Cervantes' digressive Erzählkunst, indem er die Lebensgeschichte Murrs und Kreislers so ineinander verwebt, dass Haupt- und Nebenstränge nicht länger voneinander zu unterscheiden seien; zudem inskribiere Hoffmann durch seine Parodie des Bildungs- respektive Künstlerromans die bereits den *Don Quijote* bestimmende desillusionistische Komponente. Aller historischen Unterschiede zum Trotz würden hier wie dort Wahnsinn und Kriminalität als Grundlage eines (nie klar formulierten) Widerstandes gegen das Leiden unter gesellschaftlichen Zwängen verhandelt, aus denen allein der Gegendiskurs der Kunst herauszuhelfen scheine. Schon der Held Don Quijote in Cervantes' eponymischem Werk ist an der Grenze zwischen Vernunft und Wahnsinn wie auch an jener zwischen Recht und Unrecht angesiedelt. Wie Quijote wird auch Kreisler als Opfer und Täter zugleich inszeniert. Beiden Protagonisten bleibt schließlich nichts außer dem Exil, der Flucht vom Hofe. Die Romane enden tragisch, bei Hoffmann wie Cervantes siegt nicht die Poesie (die Einbildungskraft Quijotes hat sich erschöpft, Kreisler verschwindet in einem Niemandsland), sondern die Prosa, in der Hegel die Moderne angekommen sieht.

Dagmar Wahl widmet sich in ihrem Beitrag – Überlegungen Niklas Luhmanns aufgreifend – der Liebe als kommunikativem Code im *Kater Murr*. Dabei zeigt sie, dass Hoffmann in beiden Handlungssträngen seines Romans am Beispiel von Mensch und Tier das empfindsam-romantische Liebeskonzept um 1800 im Gegensatz von Sach- und Liebesehe aufruft, um es gleichzeitig zu durchkreuzen. Die Liebe wird in der Nebeneinander- und Gegenüberstellung der unterschiedlichen, menschlichen und tierlichen Paarbildungen als beliebig instrumentalisierbarer kommunikativer Code vorgeführt, der ganz unterschiedlichen Zielen dienen kann, von der Aufwertung des Geschlechtstriebes bis zur Verheimlichung eines ökonomischen Kalküls.

Mit dem Tier Murr hat die Forschung sich beschäftigt: Als schreibendes, als lesendes und als philosophierendes Tier ist die Katze in den Blick gekommen. Irmtraud Hnilica interessiert sich in ihrem Beitrag für Murr als fressendes Tier. Denn mit dem Alimentären steht auch das Mensch-Tier-Verhältnis zur Debatte. Murr, davon ist im Roman wiederholt die Rede, kann sich dem Reiz gewisser Speisen nicht entziehen. Sein Appetit wurde in der Forschung bisher als Ausweis seines Triebwesens gelesen.

Wenn es um das Essen geht, schlage beim Kater das tierische Wesen durch. Hnilica bietet eine andere Lesart an, in ihrem Text arbeitet sie – unter anderem im Anschluss an Georg Simmels Soziologie der Mahlzeit – heraus, dass auch Murr um den sozialen Aspekt der Mahlzeit weiß. Und so müsste Murr nicht nur als ein fressendes, sondern als ein *essendes* Tier verstanden werden. Hoffmanns Roman stellt auf diese Weise das zoologische Denken seiner Zeit, in dem die Katze als ein Tier, das sich nicht sozial verhält, in Frage.

Als ein Text, der um Metabolismus kreist, liest Vanessa Höving Hoffmanns *Kater Murr*. Dass der Kater von Meister Abraham zur Stubenreinheit erzogen werden kann, versteht Höving als Voraussetzung für das Zusammenleben von Mensch und Tier. Murrs Reinheit lässt ihn in Abrahams Nähe bleiben, dort lernt er lesen. Die Stubenreinheit ist damit auch Bedingung für sein Engagement als Schriftsteller. Die Etablierung dieses Konnexes liest Höving als poetologische Volte eines Textes, der an vielen Stellen in literaler und übertragener Bedeutung mit Nahrungsaufnahme und Digestion befasst ist: Hoffmanns Schreibprojekt wird als ein literarischer ›Stoffwechsel‹ beschrieben, handelt es sich doch um einen Roman, der sich andere Texte und Stoffe der Weltliteratur (und des Hoffmann'schen Werkes) einverleibt und umwandelt. Und gleichzeitig präsentiert der *Murr*-Roman eine körpertopografische Konkretisierung dieser Verinnerlichung, indem sich mit ›organischen‹ Funktionsbedingungen des eigenen heterogenen (Tier-Mensch-)Korpus befasst.

Für physiologische Fragestellungen und deren poetologische Wendung interessiert sich Frederike Middelhoff in ihrem wissenspoetischen Beitrag zum *Kater Murr*. Wie die Augen der Katze zum Leuchten kommen, darum wird in der Naturwissenschaft um 1800 noch gestritten. Während die einen davon ausgehen, dass die Augen das Licht auf spezifische Weise reflektieren, gehen die anderen davon aus, dass das Katzenauge Phosphor enthält und damit selbst Licht produziert. Wenn in Hoffmanns Text das Leuchten der Katzenaugen mit deren Phosphorgehalt erklärt wird, entscheidet sich der Roman für *eines* dieser Erklärungsmodelle – und verschränkt auf diese Weise die naturwissenschaftliche Diskussion mit kunsttheoretischen Fragestellungen. Murr erscheint als eine Art Illuminations- bzw. Projektionskünstler, der qua phosphorischer Lichtquelle die eigene zitatklaubend-montagehafte Literaturproduktion als Geniewerk projiziert.

Zur Einleitung

Der vorliegende Band dokumentiert eine im März des Jubiläumsjahres 2022 an der Universität Mannheim veranstaltete Konferenz zu Hoffmanns *Kater Murr*. Wir danken allen Beteiligten, dass sie sich auf das Unternehmen eingelassen haben, neue Lektüren für einen so oft interpretierten Text zu erarbeiten – und diese Lektüren intensiv im Rahmen eines Workshops zu diskutieren. Die Redaktion des Bandes lag in Katja Holwecks Händen. Ihr danken wir dafür ebenso herzlich wie Adama Diène, Leon Igel, Carolin Pfeffer und Anoucha Huber, die die Texte für die Drucklegung eingerichtet haben. Der Universität Mannheim, der Universitätsbibliothek Mannheim und dem Ministerium für Forschung, Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg danken wir für die großzügige Förderung des Bandes als Open-Access-Publikation.

