

»Theorie des Dekorations- und Maschinenwesens«. Zur Poetik der Emersion in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*

In den *Serapionsbrüdern*¹ lässt Hoffmann die schriftstellernden Freunde immer wieder eine Poetik der Immersion formulieren. So postuliert Theodor im Kontext des Gesprächs über die *Brautwahl*:

Ich meine, daß die Basis der Himmelsleiter, auf der man hinaufsteigen will in höhere Regionen, befestigt sein müsse im Leben, so daß jeder nachzusteigen vermag. Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich, so wird er glauben, dies Reich gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der wunderbar herrlichste Teil derselben. (DKV IV, S. 721)

Der Leser soll vollständig in die Fiktion, in die virtuelle Realität eintauen, so sehr von ihr gefangen werden – das ist die Strategie, die entfaltet wird –, dass für ihn eigenes »Leben« und Fiktion ineinander übergehen.

Zu Beginn des Novellenzyklus entwickeln die Freunde, die beschließen, sich nach dem Einsiedler Serapion, dem Protagonisten der Erzählung, die die Sammlung eröffnet, als »Serapionsbrüder« zu benennen, das Axiom der inneren Schau. Dichtung, so die Überzeugung, die Hoffmann sie vertreten lässt, ziele nicht auf Mimesis, nicht auf Nachahmung des Gegebenen, überzeugende, wahre Dichtung beruhe darauf, das im Innern wahrhaft Geschaute nach außen zu bringen. Dann entstünden Texte, die den Leser mit sich rissen. Wenn der Dichter zu dieser inneren Schau nicht in der Lage sei, vermöchten seine Texte dagegen kein Interesse zu erwecken. So expliziert Lothar:

Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz wirkungslos bleibt wie ein verbleichtes Bild, daß wir nicht davon hingerissen werden, daß die Pracht der Worte nur dazu dient den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren. Woher kommt es anders, als daß der Dichter nicht das wirklich schaute wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit vor seinen geis-

1 E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. IV, hrsg. von Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 2001. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

tigen Augen sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, ihn nicht begeisterte, entzündete, so daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: Vergebens ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaute. Was können die Gestalten eines solchen Dichters der jenem alten Wort zu Folge nicht auch wahrhafter Seher ist, anderes sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen! (DKV IV, S. 67f.)

Zwar konstatieren die Serapionsbrüder, dass dem Einsiedler die Erkenntnis der Duplizität fehle (der Sinn für die Existenz der Außenwelt). Das zeige, dass er klinisch wahnsinnig sei. Festgehalten wird aber: Er »war ein wahrhafter Dichter, er hatte das wirklich geschaut was er verkündete, und deshalb ergriff seine Rede Herz und Gemüt«. (DKV IV, S. 68)

Was im Folgenden im Fokus des Interesses stehen soll, ist nun gerade nicht diese Poetik der Immersion, die Hoffmann selbst oder seine Protagonisten thematisieren. Vielmehr sei der Blick darauf gerichtet, inwieweit diese Poetik der Immersion auf gewisse Weise ›durchschossen‹ wird durch Poetiken der Emersion, der Ostranenie, der Störung. Die Begriffe ›Emersion‹ und ›Störung‹ sind selbsterklärend, mit ›Ostranenie‹ ist auf ein Konzept des russischen Formalisten Viktor Šklovskij verwiesen. Die englische Übersetzung lautet meist *making strange* (manchmal auch *defamiliarization*). »Die gängige deutsche Übersetzung *Verfremdung* bringt natürlich das Problem mit sich, daß hier ein Konzept des russischen Formalismus in die Nähe des Brechtschen *V-Effekts* gerät und somit gewissermaßen auf einen anderen, möglicherweise durchaus verwandten, ästhetischen Zusammenhang trifft.«² Kunst katapultiert für Šklovskij die Konfigurationen aus ihrem automatisierten Alltagszusammenhang heraus, macht sie fremd. Das geschieht zum Beispiel dadurch, dass selbstreflexiv die Konstruktionsmechanismen des Textes thematisch werden, das poetische Verfahren dekuvriert wird.

An Hoffmanns Poetik irritiert nun – darauf soll in Bezug auf den *Kater Murr*³ der Blick gelenkt werden – das Gegeneinander von beiden

2 Frank Kessler: Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus, in: montage AV (1996), H. 2, S. 51–65, hier S. 52.

3 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.

Tendenzen: der serapontischen Schau, der Poetik der Immersion und der Illusion einerseits und der Poetik der Emersion, der Desillusionierung, der Offenlegung der Effekte und der poetischen Verfahren andererseits. Dass diese beiden Tendenzen das Schreiben Hoffmanns bestimmen, hat bereits Peter von Matt herausgearbeitet in der vielleicht immer noch wichtigsten, inzwischen ein halbes Jahrhundert alten Hoffmann-Monographie *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*. Im letzten (im fünften) Kapitel der schlanken Studie übertitelt mit »Archimechanicus«, Untertitel: »Die Augen des Lesers. Die Identität von Meister Abraham und Johannes Kreisler im Schriftsteller E.T.A. Hoffmann« entwickelt von Matt die These, dass sich hinter dem serapontischen Autor der Effektkünstler und artistische Scharlatan verstecke, Hoffmann aber darum bemüht sei, gerade das zu verbergen. Den artistischen ›Urgrund‹ seiner Kunst verheimliche er, er stelle »das nazareisch angehauchte Bildnis des milden Narren Serapion wie einen breiten Wandschirm vor sein klierrendes Laboratorium«.⁴ Von Matt fragt:

Was hindert Hoffmann, seine exemplarischen Dichter, Maler und Musiker auch bei der zeitraubenden Arbeit am Material zu zeigen, beim unverdroßen Bemühen, das Geschaute in dem ihrer jeweiligen Kunst eigenen Stoff nachzuformen? Warum lässt er die Serapionsbrüder bis an den Rand des Überdrusses ihr Prinzip wiederholen, aber kaum ein Wort verlieren über die vielen erzähltechnischen Fragen, die sich aus den ganz verschiedenen konstruierten Novellen ergeben? Warum bleiben die atemraubendsten Kunststücke mit doppelten und dreifachen Rahmen, die virtuosen Perspektiven, die Vorberichte und Rückblenden, die gezielt eingesetzten Spannungsmittel, die unverhofften humoristischen Verfremdungen und Umschläge, warum bleibt die ganze subtile Mechanik unerörtert, obwohl den Dichter persönlich solche Dinge stets beschäftigt haben müssen?⁵

Was Hoffmann in seinen Texten zur Aufführung bringt, ist ein Furioso der Fiktion. Immer wieder wird eine sprachlich verfasste Illusionsbühne aufgeschlagen, auf der keine Realität mehr nachgespielt wird. Vielmehr macht sie den Schein als Schein durchsichtig. Im *Goldenen Topf* etwa wird Atlantis nicht zur Darstellung gebracht, sondern erst generiert. Jenes aus dem Punschrausch geborene Dichterparadies ist ohne jede sinnliche Anschauung, keine originäre Vision, sondern hochartifizielle Inszenierung, die sich durchaus als Inszenierung durchschauen lässt.

4 Peter von Matt: *Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Tübingen 1971 (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 24), S. 173.

5 Ebd.

Der vollkommene Maschinist

Während von Matt – zu Recht – darauf hinweist, dass die expliziteren poetologischen Äußerungen Hoffmanns (auch diejenigen, die er den miteinander debattierenden Dichterfreunden in den Rahmengesprächen der ›Serapionsbrüder‹ in den Mund legt) »einen breiten Wandschirm« vor sein artistisches ›Laboratorium‹ aufstellen, ist doch darauf zu verweisen, dass dessen Erzähltexte, sämtliche Erzähltexte, ihren artifiziellen, ihren Konstruktionscharakter offensiv verhandeln und ausstellen, auf ihre Inszenierung als Inszenierung hinweisen. Überdies lassen sich Texte identifizieren, die die beschriebene Problemkonstellation zu ihrem Zentralsujet machen – wie etwa der *Vollkommene Maschinist*.

Das Kreislerianum⁶ ist in zwei Teile gegliedert. Einen ersten, in dem Kreisler von Erfahrungen, die er als musikalischer Leiter, als Dirigent, eines Opernhauses gemacht hat, berichtet. Lange habe er geglaubt, dass das Telos des Maschinisten- und Dekorationswesens darin bestehe, dass dieses die Bühnenillusion stütze und keinesfalls irritiere. Von diesem Irrglauben sei er inzwischen abgefallen; einst sei er aber überzeugt gewesen:

Beide [i.e. Dekorateur und Maschinist] gingen von dem törichten Grundsatz aus: Dekorationen und Maschinen müssten unmerklich in die Dichtung eingreifen, und durch den Total-Effekt müsste dann der Zuschauer wie auf unsichtbaren Fittigen, ganz aus dem Theater heraus in das fantastische Land der Poesie getragen werden. Sie meinten, nicht genug wäre es die zur höchsten Illusion mit tiefer Kenntnis und gereinigtem Geschmack angeordneten Dekorationen, die mit zauberischer dem Zuschauer unerklärbarer Kraft wirkenden Maschinen anzuwenden, sondern ganz vorzüglich käme es auch darauf an, alles, auch das geringste zu vermeiden, was dem beabsichtigten Total-Effekt entgegenliefe. Nicht eine wider den Sinn des Dichters gestellte Dekoration, nein – oft nur ein zur Unzeit hervorguckender Baum – ja, ein einziger hervorhängender Strick zerstöre alle Täuschung. Es sei gar schwer, sagen sie ferner, durch grandios gehaltene Verhältnisse, durch eine edle Einfachheit, durch das künstliche Berauben jedes Mediums die eingebildeten Größen der Dekoration mit wirklichen (z.B. mit den auftretenden Personen) zu vergleichen, und so den Trug zu entdecken, durch gänzliches Verbergen des Mechanismus der Maschinen den Zuschauer in der ihm wohltuenden Täuschung zu erhalten. (DKV II/I, S. 73)

6 Vgl. E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. II/I, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 32–82. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

Im zweiten (längerem) Teil des *Vollkommenen Maschinisten* formuliert Kreisler seine neue Einschätzung in einem Brief an die ›Maschinisten‹ und Bühnenbildner, in dem er zahlreiche Vorschläge macht, wie der theatrale Apparatus sich Sichtbarkeit und Hörbarkeit verschaffen könne. So bespricht er zum Beispiel den Fall,

wo Dichter und Musiker mit ihren höllischen Künsten die Zuschauer so zu betäuben wissen, daß sie auf alles das nicht merken, sondern ganz hingerissen wie in einer fremden Welt sich der verführerischen Lockung des Fantastischen hingeben; es findet dieses vorzüglich bei großen Szenen, vielleicht gar mit einwirkenden Chören statt. In dieser verzweiflungsvollen Lage gibt es ein Mittel, das immer den beabsichtigten Zweck erfüllen wird. Sie lassen denn ganz unerwartet, z.B. mitten in einem lügubren Chor, der sich um die im Moment des höchsten Affekts begriffenen Hauptpersonen gruppiert, plötzlich einen Mittelvorhang fallen, der unter allen spielenden Personen Bestürzung verbreitet und sie auseinander treibt, so daß mehrere im Hintergrunde von den im Proszenium befindlichen total abgeschnitten werden. (DKV II/I, S. 76)

Ohnehin sei immer darauf zu achten, dass der theatrale Apparat klappere, Requisiten umfielen, Störungen die Zuschauer aus dem Illusionszusammenhang rissen. Kreisler formuliert martialisch:

Krieg dem Dichter und Musiker – Zerstörung ihrer bösen Absicht den Zuschauer mit Trugbildern zu umfangen und ihn aus der wirklichen Welt zu treiben. Hieraus folgt, daß in eben dem Grade als jene Personen alles nur mögliche anwenden, den Zuschauer vergessen zu lassen, daß er im Theater sei, sie dagegen durch zweckmäßige Anordnung der Dekorationen und Maschinerien ihn beständig an das Theater erinnern müssen. (DKV II/I, S. 75)

Seitenweise werden in Kreislars Ausführungen ›Störungsvorschläge‹ gemacht. Als ›Störer‹ wird zwar ein menschlicher Akteur, der Maschinist, fokussiert, dieser aber erscheint nur als Deckfigur für die Dinge, die Requisiten, den Apparat, die eine Agency entwickeln, die das Repräsentationssystem, das sie nicht einzubinden vermag, kollabieren lässt. Die Maschinerie, so wird vorgeführt, finde ihr Telos gerade nicht im Verschwinden: Requisiten seien vielmehr ins Spiel zu bringen – als Dinge, die durch ihr Auftauchen den Repräsentations- und Illusionszusammenhang stören.

Die Hoffmannforschung liest den *Vollkommenen Maschinisten* als satirisch-ironischen Text, in dem Sinne, dass Kreisler selbstverständlich genau das Gegenteil dessen meine, was er hier propagiere. Hartmut Steinecke, dessen Position exemplarisch genannt werden kann, fasst Kreislars Ausführungen als Strategie auf, »die eigene Kunstanschauung von einem Banausen als Irrtum und Ausfluß törichter Grundsätze referieren zu lassen«. (DKV II/I, S. 671) Plädiert werde so auf raffinierte Weise für eine Illusions-

ästhetik, die den Zuschauer, den Leser ins »fantastische Land der Poesie« transferiere, kritisieren würden unprofessionelle Maschinisten; Kreisler fungiere mit seinem Statement zur theatralen Aufführungspraxis, das als Statement auch zur literarischen Praxis ernst zu nehmen sei, als Sprachrohr seines Dichters, E.T.A. Hoffmanns, der den Kapellmeister als sein *alter ego* positioniere. Wie Kreisler gehe Hoffmann von einem Modell aus, das auf die Unsichtbarkeit der Maschinerie und des Apparates der Repräsentation setze: Das Signifikat, die Wahrheit, die Idee des Kunstwerks, sollte nicht durch Widerständigkeit sich nicht in den Repräsentationszusammenhang einpassender Dinge ›verunreinigt‹ werden.⁷

7 Es ist festzuhalten, dass dieser skeptische Blick auf Dinge, auf Materialität – das gehört zum Umkreis des Problemkomplexes, den Peter von Matt identifiziert hat –, für viele der Hoffmann'schen Texte bestim mend zu sein scheint, in denen Dinge erst bedeutsam werden, wenn sie mit dem zentralen Thema Hoffmanns, dem Kunstsujet, verknüpft sind. In Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* etwa sind es die Goldschmiedearbeiten Cardillacs, die die (mörderische) Handlung in Gang setzen: Käufer von Cardillacs Meisterstücken werden des Nachts hinterrücks ermordet und der Geschmeide beraubt. Die kleinen Kunstwerke aus Gold nun fungieren nicht etwa als bloßer McGuffin, sie setzen gleichzeitig eine Problemkonfiguration der Hoffmann'schen Kunstaxiomatik in Szene – in diesem Fall in Bezug auf die Goldschmiedekunst und nicht in Bezug auf seine Leitkunst, die bekanntlich die Musik ist, »die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf« (DKV II/I, S. 52). Musik – romantische Instrumentalmusik – verweist auf das Jenseitige, schüttet »ihre unerschöpflichen Schätze« aus. Christine Weder: Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800, Freiburg i.Br. 2007, S. 278. Obgleich die Musik »so rein aus der inneren Vergeistigung« hervorgeht – nicht auf Materielles bezogen ist –, bietet sie die Möglichkeit einer eminent sinnlichen Erfahrung.

Der paradigmatische Künstler im *Fräulein von Scuderi* Cardillac, von Hoffmann zweifellos als ein genuiner Künstler konzipiert, fühlt sich einer Kunst verpflichtet, die sich ins System der schönen Künste als Gebrauchskunst, als angewandte Kunst nicht recht einpassen lässt. Als Goldschmied ist er auf Edelmetall und Edelsteine verwiesen. Cardillacs Schmuckstücke gehören ganz der »äußersten Sinnenvelt« (ebd.) an, dem Bereich kruder Materialität. Sie fungieren als Fetische, verabsolutieren das Irdische. Sie bleiben gewissermaßen in ihrer schieren und faszinierenden, in ihrer glänzenden Materialität gefangen, statt das Endliche zu transgredieren und auf das Unendliche zu verweisen. Aus einer Perspektive, die Kunst danach beurteilt, ob das »Unendliche [...] ihr Vorwurf« ist, erscheint diese Fixierung auf die Materie, die Sache, das Ding, als wahnschaft, ja als dämonisch. Statt zu begreifen, dass Kunst auf jenes Unendliche zu verweisen hat, das durch sie bezeichnet wird, vergötzt Cardillac das Endliche, vergeht sich an den Dogmen der Kunstreligion. Nun lässt sich zwar argumentieren, jene Position, die auf Materialität beharre, sei in Hoffmanns Konzeption einer Kunstreligion, die auf das Unendliche verweist, auf Entkörperlichung und Entmaterialisierung setzt, als wahnsinnig markiert. Dem lässt sich nicht widersprechen. Genauso wie diejenigen Künstlerprotagonisten als wahnsinnig gekennzeichnet werden, die sich von der Materie nicht lösen können, paradieren aber auch die Protagonisten Hoffmanns als Wahnsinnige, die sich ganz dem Programm der ›Entmate-

Zu dieser *communis opinio* findet sich aber eine Außenseiterposition. So schlägt Manfred Momberger bereits 1986 vor, den Text als doppelt ironischen zu lesen: »Kreislers Ironie wird gebrochen durch die Hoffmanns, so daß durch eine zweifache Verschiebung des Sinns, der Text jetzt doch ›beim Wort‹ genommen werden will.« Der *Vollkommene Maschinist* sei zu lesen »als Entwurf einer Poetik einer anti-illusionistischen Schreibweise«.⁸

Während von Matt, der die zentrale Position des Maschinisten, des Archimechanicus, sehr präzise erkennt, diesen als Kollaborateur des sera-pontischen Dichters sieht; beide arbeiteten daran, das Artefakt, den Text, so zu modellieren, dass der Leser eine Immersionserfahrung zu machen in der Lage sei, betont Momberger das disruptive Potenzial der artistischen Apparatur, nimmt den Effekt nicht in seiner illusionsstiftenden Funktion in den Blick, sondern fokussiert dessen emersive Möglichkeiten.

La fête de Sieghartsweiler

Beide Perspektivierungen schließen den Hoffmann'schen *Kater Murr* auf; der Fokus sei aber auf das disruptive Potenzial der artistischen Apparatur gerichtet mit Blick auf jenes Hoffest, das am Ende des zweiten Romanteils angekündigt wird und von dem Meister Abraham seinem Freund Kreisler zu Beginn des *Kater Murr* berichtet. Dieser Bericht stellt die erste Unterbrechung von Murrs Lebensbericht dar. Das Hoffest ist strukturell relevant, weil es dem offenen Ende des Romans zum Trotz doch eine Form

rialisierung verschriften, die etwa Musik nicht mehr per Notation fixieren, weil schon diese Fixierung eine Stillstellung und Verdünglichung der Musik bedeutete (*Ritter Gluck*) – oder die Bilder, weil auch das auf Fetischisierung hinausliefe, gar nicht mehr malen. So sitzt der Maler Berklinger in der Erzählung *Der Artushof* »vor der aufgespannten grundierte Leinwand, den starren Blick darauf geheftet« (DKV IV, S. 191). Berklinger »malt so das verlorene und das wiedergewonnene Paradies. Seine Kunstwerke, die nur projektiv, in seiner inneren Schau vorhanden sind (Berklinger ist ein anderer Serapion), sind Musterstücke, deren Vorwurf das Unendliche ist. Sie sind radikal immateriell, unstofflich, nicht irdisch. Aber sie existieren eben auch nicht. Lesen lassen sich einerseits Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* und andererseits der *Artushof* als zwei Ecktexte Hoffmanns, die die Schwierigkeiten jenes Entmaterialisierungspostulats romantischer Kunstreligion in Szene setzen: Dinge gefährden und unterminieren, ob ihres fetischistischen Potentials, die transzendenten Dimension Kunst. Ohne Dinge aber, ohne irdisches Material – ohne Pinsel und Farbe etwa in der Malerei oder ohne Tinte zur Notation von Noten –, kommt andererseits Kunst schwerlich zustande.

8 Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann, München 1986 (= Literatur in der Gesellschaft; Bd. 9), S. 80.

von Schließungskonfiguration anbietet. Im Spiegel des Festes wird uns das Duodezfürstentum Sieghartsweiler präsentiert, die Residenz eines Fürsten, der nicht mehr regiert, sondern nur an der Fiktion festhält, noch Herrscher in Amt und Würden zu sein: Das Fest gerät zum Fiasko. Die Ordnung des Hofes, die entgegen der politischen Zeitläufte aufrechterhalten wird (ehemaliger Souverän und ehemalige Untertanen spielen ein gemeinsames Spiel, indem sie die Rollen weiterspielen, die der Reichsdeputationshauptschluss obsolet gemacht hat), wird während dieser Festveranstaltung nicht nur gestört, das Fest gerät außer Kontrolle, generiert wird ein heilloses Durcheinander, Chaos, Tohuwabohu. Das sorgfältig geplante Zeremoniell, die theatrale Inszenierung, die das Herrscherhaus feiern soll, implodiert – als hätte der zuständige Zeremonienmeister (der den »Theater Maschinisten aus der Stadt« engagiert hat, DKV V, S. 28), Meister Abraham, Hoffmanns *Vollkommenen Maschinisten* gelesen und mit Akribie nachgestellt. Fürst Irenäus hatte die *Fêtes de Versailles* studiert und sich inspirieren lassen. Das Werk, das seit dem 17. Jahrhundert immer wieder aufgelegt wurde, »enthält das Programm und die Beschreibung des ersten großen Festes, das Ludwig XIV. in Versailles feierte. Das Fest fand im Mai 1664 statt, dauerte mehrere Tage und wurde von der Theatertruppe Molières mitgestaltet, der dafür das Stück *La Princesse d'Élide* schrieb« (DKV V, S. 1000). Die Festivität, die Irenäus nach diesen Vorgaben modelliert, ist also denkbar epigonal verfasst. Während die mustergebende *Fête de Versailles* Ludwig XIV. mit raffiniert ausgestalteten Inszenierungen als Sonnenkönig feiert (und immerhin Molière gegeben wird, Irenäus lässt ein allegorisches Stück aufführen, das aus seiner eigenen »durchlauchtigen Feder geflossen«, DKV V, S. 27), wird Irenäus' Fest zu einem Furioso von Pleiten, Pech und Pannen, die das fürstliche Haus desavouieren und der Lächerlichkeit preisgeben. Abraham berichtet Kreisler:

Der Weg vom Schloß bis zum Theater war ziemlich weit. Nach der poetischen Idee des Fürsten sollte der wandelnden Familie ein in den Lüften schwebender Genius mit zwei Fackeln vorleuchten, sonst aber kein Licht brennen, sondern erst nachdem die Familie und das Gefolge Platz genommen, das Theater plötzlich erleuchtet werden. Deshalb blieb besagter Weg finster. Vergebens stellte ich die Schwierigkeit dieser Maschinerie vor, welche die Länge des Wegs herbeiführte, der Fürst hatte in der *Fêtes de Versailles* etwas ähnliches gelesen, und da er hinterher den poetischen Gedanken selbst gefunden, bestand er auf dessen Ausführung. Um jeden unverdienten Vorwurf zu entgehen, überließ ich den Genius samt den Fackeln dem Theater Maschinisten aus der Stadt. – So wie nun das fürstliche Paar, hinter ihm das Gefolge, aus der Türe des Salons trat, wurde ein kleines pausbackiges Männlein, in die Hausfarben des Fürsten gekleidet,

mit zwei brennenden Fackeln in den Händchen, vom Dache des Lustschlosses herabgezogen. Die Puppe war aber zu schwer, und es begab sich, daß kaum zwanzig Schritt davon die Maschine stockte, so daß der leuchtende Schutzgeist des fürstlichen Hauses hängen blieb, und da die Arbeiter stärker anzogen, sich überkugelte. Nun schleuderten die brennenden abwärts gekehrten Wachskerzen glühende Tropfen zur Erde. Der erste dieser Tropfen traf den Fürsten selbst, der indessen mit stoischem Gleichmut den Schmerz verbiß, wiewohl er in der Gravität des Schrittes nachließ und schneller vorwärts eilte. Der Genius schwebte jetzt fort über der Gruppe, die der Hofmarschall mit den Kammerjunkern nebst andern Hofchargen bildete, Füße oben, Kopf unten, so daß der Glutregen aus den Fackeln bald diesen, bald jenen auf den Kopf und auf die Nase traf. Den Schmerz zu äußern und so das frohe Fest zu stören, hätte den Respekt verletzt, es war daher hübsch anzusehen, wie die Unglücklichen, eine ganze Kohorte stoischer Scävolas, mit gräßlich verzerrten Gesichtern und doch mit Gewalt die Qual niederkämpfend, ja wohl gar ein Lächeln erzwingend, das dem Orkus anzugehören schien, daher schritten, lautlos, kaum bangen Seufzern Raum gebend. Dazu wirbelten die Pauken, schmetterten die Trompeten, riefen hundert Stimmen: Vivat, vivat die gnädigste Frau Fürstin! Vivat der gnädigste Herr Fürst! so daß der durch den wunderlichen Kontrast jener Laokoontischen Gesichter mit dem lustigen Jubel erzeugte tragische Pathos der ganzen Szene eine Majestät gab, wie kaum zu denken.

Der alte dicke Hofmarschall konnte es endlich nicht mehr ertragen; als ihn ein glühender Tropfen grade auf die Backe traf, sprang er in grimmer Wut der Verzweiflung seitwärts, verwickelte sich aber in die Stricke die zur Flugmaschine gehörend gerade an der Seite hart über dem Boden fortlieten und stürzte mit dem lauten Ausruf: Alle Teufel! nieder zur Erde. In demselben Moment hatte auch der luftige Page seine Rolle ausgespielt. Der gewichtige Hofmarschall zog ihn mit Zentnerschwere nieder, er stürzte herab mitten unter das Gefolge, das laut aufschreiend auseinander prallte. Die Fackeln verlöschten, man befand sich in der dicksten Finsternis. (DKV V, S. 27ff.)

Wenig später kommt dann auch noch ein Gewitter auf, das das Fest mit Aplomb beendet. Die geschilderte Szenerie jedenfalls hat Komik-, ja Slapstick-Potenzial. Die theatrale Festinszenierung gerät zu einer Aneinanderreihung von Störungen, der theatrale Apparat klappert, ja, er kollabiert. Das Gewicht des fliegenden Genius wurde vom Maschinisten offenbar falsch berechnet, wie ein gutes halbes Jahrhundert später bei Friedrich Theodor Vischer gewinnen die Dinge Akteursmacht, erweisen sich als renitent, als aufsässig, als tückisch – destruieren die gesamte, so aufwendig geplante Zeremonie. Die Aufführungsidee fällt in sich zusammen; es sind nicht-menschliche Akteure, die sich das Feld erobern und ihr Unwesen

treiben.⁹ Sie zerstören und durchkreuzen die intendierte Darbietung; sie gewinnen eine Handlungsmacht, die Fürst Irenäus als feindlich gesinnt wahrnehmen muss. Auf fast vormoderne Weise werden die Dinge zu Fetischen, die mehr sind als ihre materielle Existenz, weil sie »Materie sind, die etwas ›anderes‹ eingeköpft hat: Bedeutungen, Symbole, Kräfte, Energien, Macht, Geister, Götter usw.«¹⁰ Gewahr wird man dieses ›energetischen‹ Potenzials der Dinge durch ihre Widerständigkeit, durch ihr unvorhersehbares Agieren, durch ihr ›Eigenleben‹. (In der Fiktion durchkreuzt der Aufstand der Dinge einen Plan, den Fest-Plan; perspektiviert man die Intervention der Requisiten aus der Position desjenigen, der sie fingiert – aus der Position E.T.A. Hoffmanns –, folgt sie jedoch selbstverständlich dem vom Autor gefassten Ablauf-Plan.) Auf gewisse Weise kehrt Hoffmanns Roman den »Bitte nicht stören!«- und »Bitte die Illusion unan-

9 Dass den Dingen eine Akteursmacht innwohnt, vor der die Protagonisten sich zu schützen versuchen, ließe sich in Bezug auf einige Texte Hoffmanns postulieren, etwa den *Sandmann*. Nathanael arbeitet der Fremdheit der Welt und der Widerständigkeit der Objekte durch Vivifikation entgegen, durch Einbildungskraft, die aus Totem Lebensdes macht, aus Dingen (die dem Bereich des Unbelebten angehörig sind) Menschen, aus unbelebten Kunstobjekten, aus gleichgültiger Materie zugewandte und aufmerksame Mitspieler, Geschöpfe, die ganz auf ihren Schöpfer bezogen sind. Zwar wäre es auch möglich, die beschriebenen Prozesse als Fetischisierung in den Blick zu nehmen; als solche lässt sich die Behandlung toter Gegenstände als ›lebendige Menschen‹ (so etwa Meiners' Definition des ›Fetischen-Verehrers‹ in seinem *Grundriß der Geschichte aller Religionen* [Christoph Meiners: Grundriß der Geschichte aller Religionen, Lemgo 1787, S. 39]) ja durchaus konzeptualisieren. Das würde aber verunklaren, dass es im *Sandmann* nicht um Fixierung auf Materialität, sondern letztlich um Entdinglichung geht. Die Objekte sollen als belebte ganz in den Verfügungsbereich des Subjekts geraten, ja zu dessen erweitertem Selbst werden.

Nathanael versucht die äußere Dingwelt zu einem Reflex seiner Innenwelt zu machen – und verfolgt damit sehr radikal das romantische, das serapiontische Programm. Gleichzeitig protokolliert *Der Sandmann* aber auch eine Gegenbewegung. Der Protagonist, der Dinge vivifiziert und damit entdinglicht, wird unter der Hand selbst zu einem Ding, zu einer Puppe, zu einem Automaten. Die Subjektposition, die Dinge gottgleich vivifizieren kann, sie ganz zur Funktion der Innenwelt macht, wird als prekär markiert. Die verdrängten Dinge kehren wieder – an anderem Ort: Erscheint das souveräne Schöpfer-Subjekt doch selbst als lebloses Objekt, der Mensch wird zur Automate. Der Grenze zwischen Ding und Nicht-Ding, zwischen totem Objekt und lebendigem Protagonisten, zwischen dem anthropomorphen Kunstwesen und dem Menschen wird verwischt. Unheimlich an Hoffmanns Automatenfrau Olimpia ist gerade, dass die Automate die Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft im Allgemeinen und ihres Bräutigams, Nathanaels, im Besonderen passgenauer erfüllt, als ihre menschlichen Präfigurationen es vermögen.

10 Hartmut Böhme: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, 4. Aufl., Berlin 2006, S. 35.

»Theorie des Dekorations- und Maschinenwesens«.

getastet lassen!«-Imperativ um: Vorgeführt werden Störungen in Mustern und Medien. Und diese Störphänomene lassen sich als destruktiv in Bezug auf das Intendierte auffassen, aber auch als konstruktive Möglichkeiten neuer Perspektivierungen.¹¹

Die Offensichtlichkeit des theatralen Apparats

Theatrale Aufführungen sind bekanntlich durch Ereignishaftigkeit gekennzeichnet. Und dieses Merkmal ›Ereignishaftigkeit‹ verweist auch auf jene Vorkommnisse, die sich zufällig ereignen, den gemachten Plänen widersetzen. Diese Zusammenhänge ließen sich mit der ANT Bruno Latours modellieren. Und sie indizieren – philosophisch perspektiviert – Brüche im idealistischen System. Ohnehin ist ja der Protagonist des einen Halbromans, Kater Murr, wie Peter von Matt markant und treffend formuliert, »einer der ersten Überbau-Theoretiker des 19. Jahrhunderts. Er kennt und durchschaut die philosophischen, theologischen und poetischen Systeme ebenso wie die Systeme von Sittlichkeit und Moral.«¹²

Wird der Zuschauer im *Vollkommenen Maschinisten* aus dem Zauberreich der Poesie, aus dem Illusionszusammenhang der Fiktion, vertrieben,

11 Vgl. etwa Albert Kümmel/Eduard Schüttelpelz (Hrsg.): *Signale der Störung*, München 2003.

12 Peter von Matt: *Das Tier Murr. Der Intellekt vor der Wildnis des Tiers*, in: ders. (Hrsg.): *Das Wilde und die Ordnung. Zur deutschen Literatur*, München 2007, S. 124–145, hier S. 138. Das wird etwa in seinem Gedicht *Sehnsucht nach Höherem* deutlich. Die Sehnsuchtsrede des Gedichts, die erst im letzten Halbvers des Sonetts als Parodie enthüllt wird (vielleicht hat Heine sich diese, seine Technik beim Kater Murr abgeschaut?), führt die idealistischen Schemata in Perfektion vor.

Sehnsucht nach dem Höheren

Ha Welch Gefühl, das meine Brust beweget
Was sagt dies unruh—[sic] ahnungsvolle Beben,
Will sich zum kühnen Sprung der Geist erheben,
Vom Sporn des mächtgen Genius ergebet?

Was ist es, was der Sinn im Sinne träget
Was will dem liebesdrangerfüllten Leben
Dies rastlos brennend feurig-süße Streben,
Was ist es, das im bangen Herzen schläget?

Entrückt werd ich nach fernen Zauberlanden,
Kein Wort, kein Laut, die Zunge ist gebunden,
Ein sehnlich Hoffen weht mit Frühlingsfrische,

weil der Maschinist etwa eine Kulisse umfallen lässt, ermöglichen die Störungen des zeremoniellen Programms einen Blick von außen auf eine lächerliche, eine überkommene Veranstaltung. Der mit dem Kopf nach unten schwebende Genius metaphorisiert karnevalistische Umkehrung und die neue, die ›auf den Kopf gestellte‹ Perspektive, die auf die fürstliche Festivität geworfen werden kann. Was als barock anmutendes Herrscherlob gemeint war, entbindet durchaus wilde, ja destruktive Momente. Das Fest kippt ins Karnevalistische, ins Exzessive, ins Anarchische.¹³ Dass der theatrale Apparat scheppert, ermöglicht in diesem Fall den Blick auf die politi-

Befreit mich bald von drückend schweren Banden.
Erträumt, erspürt, im grünsten Laub gefunden!
Hinauf mein Herz! Beim Fittich *ihn* erwische!

E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr.* Nach dem Text der Erstausgabe unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Maassen und Georg Ellinger, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel, München 1961, S. 362.

- 13 Auf das karnevalistische Potenzial des Textes, das sich mit Bachtins Theoremen aufschließen lasse, verweist insbesondere Detlef Kremer in seinem Handbuchartikel: »[D]ass Hoffmann die zyklische Zeitordnung seines Textes an das Ereignis eines Festes geknüpft hat, ist keineswegs nur episodisch, sondern bewusster Ausdruck seiner poetischen Referenz auf Karneval und Groteske. Die Details und der Verlauf des fürstlichen Festes, mit dessen Erinnerung der Text beginnt und mit dessen Ankündigung er endet, bestätigen dies. Ziel von Hoffmanns literarischem Karneval ist es, die Machtverhältnisse auf den Kopf zu stellen und die erhabenen, in diesem Falle: fürstlichen Positionen der Herrschaft lächerlich zu machen. Was als Huldigung der Fürstin und des fürstlichen Hauses insgesamt geplant ist, wird unter der karnevaleskten Regie Meister Abrahams zu einer vollständigen Blamage und Erniedrigung der fürstlichen Herrschaft. Da die Selbsteinschätzung des Fürsten ganz außerordentlich ist und angesichts der völligen Bedeutungslosigkeit seines Duodezreiches eben groteske Züge annimmt, kommt für die festliche Weihe seines Gottesgnadentums nur eine Maßnahme von wahrhaft erhabenen Ausmaßen in Betracht. Detlef Kremer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, 2., erw. Aufl., Berlin 2010, S. 353.
- Aber nicht nur was die Festdarstellung angeht, lässt sich auf Bachtin rekurren. Von Bachtin'scher Faktur sind die ›Verschlingungen‹ des ›verwilderten Romans‹ (wie auch die ›Nichtauflösbarkeit‹ des Hoffmann'schen Textes, seine Disparatheit und durchgehende Heterogenität). Literaturhistorisch weist diese Verwilderung (die als Effekt der Erzählverfahren der Ellipse, der Unterbrechung und des grotesken Umschlags in die Farce angesehen werden kann) auf die ›zweite‹ oder ›jüngere‹ Linie des Romans – so Bachtins Kategorisierung – zurück. Zu dieser Traditionslinie gehören die spanischen Schelmenromane, Rabelais' *Gargantua et Pantagruel*, Cervantes' *Don Quijote*, im 18. Jahrhundert dann ›verwilderte Romane‹ wie Diderots *Jacques le Fataliste et son Maître*, Fieldings *Tom Jones*, insbesondere aber Sternes großer humoristischer Roman *Tristram Shandy* – dessen erzähltechnische Experimentierfreudigkeit (genannt sei nur das berühmte Sterne'sche Spiel mit Digressionen, auch dessen Tendenz, Heterogenestes aufeinander prallen zu lassen) Hoffmann deutlich beeinflusst hat.

sche Hinterbühne, auf die aus der Zeit gefallenen Funktionsträger, denen ihre Inszenierung zur tatsächlichen Tortur wird. Der Fürst und sein Hofstaat erleiden auf der Festbühne – dem Schlosspark von Sieghartsweiler – körperliche Schmerzen (durch hinuntertropfendes heißes, Verbrennungen verursachendes Wachs). Der Text nimmt Anleihen im dezidiert hochkulturellen Repertoire (Gaius Mucius Scaevola und Laokoon), um eine Fallhöhe zu etablieren, die die Leiden der Hofgesellschaft in ironisches Licht rückt. Von dem entgleisten Fest erzählt Abraham Kreisler, den das zu ›konvulsivischem‹ Lachen veranlasst (vgl. DKV V, S. 30), mit großem Vergnügen – er ist gewissermaßen im Bunde mit den aufsässigen Dingen, den widerständigen Requisiten, dem Sturm (dadurch, dass der so häufig erwähnt wird, wird immer wieder Shakespeares *The Tempest* aufgerufen), der mit gebieterischer Hand in die zeremonielle Aufführung hineingreift. Und er hat großes Vergnügen daran, dass der Zufall das sorgfältig Geplante hinwegfegt:

Der Fürst trat mit der nächsten Umgebung auf eine Art von erhöhten Blumen-thron, der in der Mitte des Zuschauer-Platzes errichtet. So wie das fürstliche Paar sich niederließ, fielen vermöge einer sehr pfiffigen Vorrichtung jenes Maschinisten eine Menge Blumen auf dasselbe herab. Nun wollte es aber das dunkle Verhängnis, daß eine große Feuerlilie dem Fürsten gerade auf die Nase fiel und sein ganzes Gesicht glutrot überstäubte, wodurch er ein ungemein majestäisches, der Feierlichkeit des Festes würdiges, Ansehen gewann. (DKV V, S. 29)

Mit großer Begeisterung schildert Abraham, wie diese »wunderbare Schminke« (DKV V, S. 30) den Gesamteindruck entscheidend stört. Sitzt der Landesvater doch mit Gattin in der ersten Reihe der von ihm selbst geschriebenen Aufführung, die »häusliches Glück auf dem Throne allegorisch« darstellt: »Schauspieler und Zuschauer gerieten darüber in nicht geringe Verlegenheit. Ja selbst, wenn der Fürst bei den Stellen, die er sich zu dem Behuf in dem Exemplar das er in der Hand hielt, rot angestrichen, der Fürstin die Hand küßte und mit dem Tuch eine Träne von dem Auge wegdrückte; schien es in verbissenem Ingrimm zu geschehen.« (DKV V, S. 31)

Nun handelt es sich beim fürstlichen Fest nicht um eine Aufführung im Theater (wie sie im *Vollkommenen Maschinisten* perspektiviert wird), es geht dezidiert nicht im emphatischen Sinne um Kunst (zwar wird im Rahmen des fürstlichen Festes ein Theaterstück aufgeführt; was aber als Theaterstück präsentiert wird, ist ein dilettantisches, dem strengen Blick von Meister Abraham nicht Stand haltendes allegorisches Bühnenwerk, vom nicht mehr regierenden Fürsten Irenäus eigenhändig verfasst),

beim ›Gesamtgebide‹ des Festes handelt es sich aber um eine theatrale Herrschaftsinszenierung. Und die Leser schauen der Destruktion dieser repräsentativen Aufführung zu: Die Fiktion, die Illusion, die durch die sorgsam ersonnene Inszenierung hervorgerufen werden soll, kollabiert. Die Störungen, die Unterbrechungen reißen diejenigen, die den fürstlichen Glanz bewundern sollen, aus ihrer immersiven Haltung, sollten sie diese eingenommen haben, heraus. Wenn jene beim Hoffest anwesenden ›Landeskinder‹ in diesem Fall auch nicht aus dem Zauberreich der Poesie vertrieben werden, so wird ihnen die Herrschaftsaufführung als Theater, als Schmierenkomödie vorgeführt, die ideologische Inszenierung, die Eloge, das Herrscherlob, wird destabilisiert. Die ›Störungen‹, die das Fest torpedieren, sind also durchaus produktiv; sie versehren den ideologischen Firnis, um dessen Herstellung es dem Fürsten ja geht.

Produktives Potenzial, kreatives Potenzial entfalten die tumultarischen Vorgänge auch in Bezug auf den Protagonisten des zweiten Halbromans: Kater Murr (insofern ist das Fest, von dem zu Beginn des Romans berichtet wird, auch ein Knotenpunkt, an dem die beiden Halbromane zusammengeführt werden). Wie bei Hesiod, wie in der griechischen Mythologie die Götter aus dem Chaos geboren werden, erlebt Kreislers Parallel- und Gegenfigur, der Kater, ihre zweite Geburt gerade nachdem Abraham dem chaotischen Fest den Rücken gekehrt hat:

Ich machte mich davon. Mitten auf der großen Brücke vor unserer Stadt blieb ich stehen, und schaute noch einmal zurück nach dem Park, der vom magischen Schimmer des Mondes umflossen da stand, wie ein Zaubergarten, in dem das lustige Spiel flinker Elfen begonnen. Da fiel mir ein feines Piepen in die Ohren, ein Quäcken, das beinahe dem eines neugeborenen Kindes glich. Ich vermutete eine Untat, bückte mich tief über das Geländer, und entdeckte im hellen Mondschein ein Kätzchen, das sich mühsam an den Pfosten angeklammert, um dem Tod zu entgehen. Wahrscheinlich hatte man eine Katzenbrut ersäufen wollen, und das Tierchen war wieder hinaufgekrochen. Nun, dacht ich, ist's auch kein Kind, so ist es doch ein armes Tier, das dich um Rettung anquäckt, und das du retten mußt. (DKV V, S. 34)

Das kleine Katerchen, das Abraham rettet, changiert akustisch zwischen neugeborenem Menschenkind, Vogel (›feines Piepen‹) und Frosch (oder Ente: ›Quäken‹) – als handele es sich um einen verunglückten Hippogryphen; auf jeden Fall haben wir es mit einer hybriden Figur zu tun. Auf seine zweite Geburt durch Abraham rekuriert Murr in seiner Selberlebens-

beschreibung nicht.¹⁴ Er ist phantasmagorisch – vertauscht der Katerprotagonist doch ständig literale und figurative Bedeutungen – damit beschäftigt, auf einem Dachboden das Licht der Welt erblickt zu haben (»Ja! es ist nicht anders, auf einen Boden muß ich geboren sein! – Was Keller, was Holzstall – ich entscheide mich für den Boden! – Klima, Vaterland, Sitten, Gebräuche, wie unauslöschlich ist ihr Eindruck, ja wie sind sie es nur, die des Weltbürgers äußere und innere Gestaltung bewirken! – Woher kommt in mein Inneres dieser Höhesinn, dieser unwiderstehliche Trieb zum Erhabenen?«, DKV V, S. 23). Für ihn ist die zweite Geburt, auf die es ihm, dem Kater ankommt, nicht die Rettung durch Meister Abraham, sondern seine Selbstgeburt als Autor – die ist ja im Kern das Sujet seiner selbstverfassten »Lebens-Ansichten«.

Die Störungen der theatralen Herrschaftsinszenierung, die Murrs Geburt vorausgeht, lassen sich zumindest zum Teil auf Muster zurückführen, die im Instrumentenkasten der Romantik zur Verfügung stehen. So greift bekanntlich Ludwig Tieck in seinem *Gestiefelten Kater* (der Pate stand bei der Konzeption der Murr-Figur) die Spiel-im-Spiel-Konfiguration, die bereits aus Shakespeares *Hamlet* und *A Midsummer Night's Dream* etabliert ist, auf – und radikalisiert sie: Er entwirft mit einem ›Kindermärchen‹ ein Metadrama, das durchgehend auf Illusionsbrechung setzt: ›Zuschauer‹ kommentieren das Bühnengeschehen und reden mit Figuren auf der Bühne, es findet *coram publico* ein ›Regiegespräch‹ statt, die Figuren auf

14 Er erinnert sich aber an die Jackentasche, in die Abraham ihn gesteckt hat: »Deutlicher und beinahe mit vollem Bewußtsein finde ich mich in einem sehr engen Behältnis mit weichen Wänden eingeschlossen, kaum fähig Atem zu schöpfen und in Not und Angst ein klägliches Jammergeschrei erhebend. Ich fühle, daß etwas in das Behältnis hinabgriff und mich sehr unsanft beim Leibe packte und dies gab mir Gelegenheit, die erste wunderbare Kraft, womit mich die Natur begabt, zu fühlen und zu üben. Aus meinen weichen überpelzten Vorderpfoten schnellte ich spitzig gelenkige Krallen hervor und grub sie ein in das Ding das mich gepackt und das, wie ich später gelernt, nichts anderes sein konnte als eine menschliche Hand. Diese Hand zog mich aber heraus aus dem Behältnis, und warf mich hin und gleich darauf fühlte ich zwei heftige Schläge auf den beiden Seiten des Gesichts über die jetzt ein, wie ich wohl sagen mag, stattlicher Bart herübergabt. Die Hand teilte mir, wie ich jetzt beurteilen kann, von jenem Muskelspiel der Pfoten verletzt, ein paar Ohrfeigen zu, ich machte die erste Erfahrung von moralischer Ursache und Wirkung und eben ein moralischer Instinkt trieb mich an, die Krallen ebenso schnell wieder einzuziehen, als ich sie hervorgesleudert. Später hat man dieses Einziehen der Krallen mit Recht als einen Akt der höchsten Bonhomie und Liebenswürdigkeit anerkannt und mit dem Namen ›Samtpfötchen‹ bezeichnet.« (DKV V, S. 20)

der Bühne liefern nicht ihren Text ab, sondern extemporieren, die Aufführung endet in einem Getümmel.

Hoffmann rekurriert erzählerisch auf solche metadramatischen Praktiken; er perspektiviert die unterschiedlichen Agenden, die die einzelnen Akteure und ›Produzenten‹ der Festivität haben. Nicht nur, dass das Fest, das tumultarisch entgleist, ein Mit- und Gegeneinander-Arbeiten fürstlicher Anstrengungen, des »Theater Maschinisten«, des aufziehenden Sturms und Gewitters und Gevatter Zufalls ist, verfolgt werden mit der feierlichen Veranstaltung zwei Agenden: Der Fürst möchte, wie erläutert, sein Illusionsfürstentum mit einer gelungenen Festdarbietung repräsentieren; Meister Abraham dagegen verfolgt eine andere Agenda, die die fürstliche transzendieren und überschreiben soll. Ihm ist es um seinen Freund, den Kapellmeister Kreisler zu tun. Diesem gesteht er:

[M]it jenem Fest, dessen tieferer Sinn nicht die Fürstin, sondern eine andere geliebte Person und dich selbst traf, wollte ich dein ganzes Ich gewaltsam erfassen. Die verborgenen Qualen sollten lebendig werden in dir, und wie aus dem Schlaf erwachte Furien mit verdoppelter Kraft deine Brust zerfleischen. Wie einem zum Tode Siechen sollte Arznei, dem Orkus selbst entnommen, die im stärksten Paroxismus kein weiser Arzt scheuen darf, dir den Tod bereiten oder Genesung! – Wisse Johannes, daß der Fürstin Namenstag zusammentrifft mit dem Namenstage Julias, die auch wie sie Maria, geheißen. (DKV V, S. 26)

Kreisler also soll eine kathartische Erfahrung machen, die ihn von seiner inneren Zerrissenheit ›heilt‹ (wie immer das auch vorzustellen ist). Dazu setzt Abraham auf audiovisuelle Spezialeffekte:

Ich will dir nur sagen Johannes, daß während die Schauspieler das alberne Zeug vorne auf dem Theater hertragierten, ich mittelst magischer Spiegel und anderer Vorrichtungen hinterwärts in den Lüften ein Geisterschauspiel darstellte, zur Verherrlichung des Himmelkindes, der holden Julia, daß eine Melodie nach der andern, die du in hoher Begeisterung geschaffen, ertönte, ja daß oft ferner, oft näher, wie banger ahnungsvoller Geisterruf, der Name: Julia, erklang. (DKV V, S. 31)

»Nach dem gewöhnlichen Spiel mit Feuerrädern, Raketen, Leuchtkugeln und anderm gemeinem Zeuge, ging endlich der Namenszug der Fürstin in Chinesischem Brillantfeuer auf, doch hoch über ihn in den Lüften schwamm und verschwamm in milchweißem Licht der Name Julia.« (DKV V, S. 32) So wie die Agenda des Fürsten scheitert (statt barock inspirierter Repräsentation fürstlicher Souveränität spiegelt das Fest Chaos und Tumult), so scheitert auch Abraham mit seinem kathartischen Projekt. Kreislers Seele kann durch keine Rezeptionserfahrung geläutert, der Ka-

pellmeister nicht von seinen inneren Dämonen erlöst werden; Abrahams Freund vermag sich nicht von seinen psychischen Konflikten und inneren Spannungen zu befreien. Überaus fraglich ist zwar, ob Abrahams Audiovisionsprojekt bei Kreisler jene geplante Katharsis hätte auslösen können, die Probe aufs Exempel unterbleibt aber im Roman. Kreisler nimmt am Fest nicht teil. Immer wieder lamentiert Abraham, der seinem Freund *ex post* von den Ereignissen des Festes berichtet: »aber du fehltest – du fehltest, mein Johannes!« (DKV V, S. 31)

Scheitert die repräsentative Festvorführung an der Tücke der Objekte, an der Widerständigkeit des Instrumentariums, das zum Herrscherlob in Stellung gebracht worden ist, fehlt es Abrahams Inszenierung an Publikum, an der *einen* Person, für die das kathartische Projekt ersonnen ist. Ist Kreisler während der Aufführung, die ihm seelische Linderung, ja Heilung verschaffen soll, aber auch nicht anwesend, so ist er immerhin derjenige, dem von Abraham ausführlich von dem Festdesaster erzählt wird. Auf Abrahams Bericht reagiert Kreisler durchaus exaltiert, mit enragiertem emotionalem Engagement. So heißt es beispielsweise: »Das ist zu arg – das ist zu arg, rief Kreisler, indem er eine rasende Lache aufschlug, daß die Wände dröhnten.« (DKV V, S. 30) »Ha! rief Kreisler indem er, zehrendes Feuer im Blick, aufsprang, Ha! – Meister! ist dir die Macht gegeben mit mir freches höhnendes Spiel zu treiben? Bist du das Verhängnis selbst, daß du mein Inneres erfassen magst?« (DKV V, S. 26)

Allerdings mag erzähltes Theater wohl Leidenschaften wecken, die kathartische Funktion kann sich aber nur in der Aufführung ergeben und nicht, wenn von der Aufführung nur berichtet wird. Als erzähltes Theater, das wurde vielfach thematisiert, lassen sich viele Texte Hoffmanns bezeichnen, nicht nur, wenn in ihnen tatsächlich eine Theateraufführung thematisch wird.¹⁵ So sind die Texte – auch der *Kater Murr* – gekennzeichnet durch zahlreiche Dialoge, sind szenisch strukturiert, setzen auf Unmittelbarkeitseffekte, Lichtregie und akustische Effekte werden immer mitberücksichtigt, die Interieurs und die Außenschauplätze sind häufig als Kulissen kenntlich gemacht.¹⁶ Achim Küpper hat darauf hingewiesen,

¹⁵ Vgl. z.B. Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns, Tübingen 1977. Am augenfälligsten als erzähltes Theater kategorisieren lässt sich das Capriccio *Prinzessin Brambilla*.

¹⁶ Vgl. Achim Küpper: Der theatrale »Korridor«. Schrift und Theatralität bei E.T.A. Hoffmann. Vom textuellen Metadrama zur theatralen Narration, in: Germanoslavica. Zeitschrift für germano-slawische Studien (2014), H. 2, S. 68–107, hier S. 78.

dass auch die häufig beobachtete (und häufig kritisierte) Formelhaftigkeit in Hoffmanns Texten

zweifelsohne mit der Theatralitätsfrage in Verbindung gebracht werden kann: als gleichsam ›theatrale‹ Performanz der immergleichen Sprachhüllen, Formeln, Zeichenproduktionen in E.T.A. Hoffmanns Werken. In den weiteren Kontext erzählerischer Theatralität wären schließlich auch die Hoffmannschen Phänomene der Intertextualität, der Intermedialität sowie der Akustik und der Visualität als theatraler Basismodi einzubeziehen.¹⁷

Wenn nicht nur theatrical erzählt wird, sondern *von* einer theatralen Aufführung erzählt wird, in diesem Fall im Gespräch zwischen Abraham und Kreisler – eigentlich im Monolog Abrahams, die reaktiven Äußerungen Kreislers sind sparsam dosiert –, dann wird nicht nur die Aufführung versprachlicht, sondern die technischen Aufführungsbedingungen werden thematisiert, die Probleme, die sich bei der Inszenierung ergeben – aus dem erzählten Drama wird ein erzähltes Meta-Drama. Und das Meta-Drama präsentiert sich je bunter und je dichter, je mehr Störungssquellen, Fiktionsbrüche und Hinterbühnengeschehnisse involviert sind.

Das Klappern der Romanmaschinerie

Von ›Störungen‹ perforiert ist nicht nur das Namensfest der Fürstin (das vielleicht gar nicht ihren Namenstag, sondern ihren Geburtstag feiert – schon an solchen Details lässt sich erkennen, dass die erzählte Welt auf eine Weise nicht mit sich selbst identisch ist¹⁸), der über den Roman ausgebreitete Firnis, der Homogenität suggeriert, ist dünn: Insofern stellen die Störungen, die Disruptionen des Hoffestes, das als theatrale Aufführung präsentiert wird, so etwas wie eine *mise-en-abyme* oder auch ein Modell für das gesamte Romanprojekt dar. Lässt sich die konstitutive ›Disruptivität‹ und Heterogenität des Hoffmann'schen Textes, seine ›Nichtauflösbarkeit‹, doch beispielsweise daran aufzeigen, dass sich Figuren und Räume der beiden Halbromane nicht auf den jeweils anderen abbilden lassen: Im Murr-Teil erscheint – um nur das pronomierteste Beispiel zu nennen – Meister Abraham als in einer Dachstube wohnender Privatge-

17 Ebd. S. 81.

18 Zunächst spricht der Text vom »Geburtstag der Fürstin« (DKV V, S. 25), später ist nur noch von deren Namenstag die Rede. Zwar ist nicht unmöglich, dass der Geburtstag der Fürstin auf ihren Namenstag fällt, aber doch zumindest unwahrscheinlich.

lehrter, im Kreisler-Teil residiert er in einem Fischerhäuschen und fungiert als *Maître de plaisir* an Irenäus' Pseudo-Hof. Ponto, der Pudelfreund des Katers, bewegt sich im Murr-Teil in einer urbanen Umgebung (die an Berlin erinnert); der Kreisler-Roman dagegen spielt im Operettenfürstentum Sieghartsweiler. Beide Handlungsstränge werden in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit gezeigt, ›homogenisieren‹ lassen sie sich jedoch nicht.

›Fiktionsbrüche‹ durchziehen auch die jeweiligen ›Einzelstränge‹. Muert im Murr-Teil der Gymnasialprofessor Lothario unversehens in einen Universitätsprofessor, ist der Kreisler-Teil mit Inkonsistenzen geradezu vollgestopft. Das Rätselnetzwerk des Kreisler-Textes zu entknüpfen, alle jene Vertauschungen und Maskeraden rückgängig zu machen, zu klären, welche Figuren sich in welchen geheimnisvollen Verstrickungen befinden, hätte im besten – und das wäre auch der schlimmste Fall – zu einem dritten Band geführt, wie Walter Harich ihn zu konstruieren versucht hat.¹⁹ Nun ist Howard Gaskills Kommentar des Harich'schen Unterfangens nichts hinzuzufügen:

[I]ndeed some of these speculations are extraordinarily silly – in Harich's reconstruction, with its endless catalogue of illicit relationship, kidnappings, concealed parenthood, changeling babies and the like, the novel comes to resemble the worst kind of Hollywood soap-opera. Unfortunately, one's objections to Harich are tempered by the suspicion that this is precisely the way *Kater Murr* would look, were all the mysteries in the Kreisler story to be unravelled.²⁰

Möglicherweise hingen die Schwierigkeiten Hoffmanns, an die beiden ersten Bände der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* einen dritten, einen Schlussband zu fügen, damit zusammen, dass eine Weiterführung und Auflösung des Geheimnisromans, als der die Makulaturblätter auch zu lesen sind, tatsächlich problematisch schien. Hoffmann hat diesen dritten Band nicht geschrieben (wenn er auch wohl die durch seinen Tod vereitelte Absicht dazu hatte: Der dritte Band war seinem Verleger Dümmler versprochen, der ihm bereits Vorschüsse gezahlt hatte). Der Roman, wie er überliefert ist, ist offen *und* geschlossen zugleich. Erreicht ist das durch die bereits skizzierte erzählerische Volte, deren Raffinesse vor allem in ihrer Einfachheit liegt – ist doch der Roman so angelegt, dass er formal dann schließt, wenn das erste Kreislerfragment des Romans (das zeitlich das

19 Vgl. Walter Harich: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde., Berlin o.J. [1920].

20 Howard Gaskill: Open Circles. Hoffmann's *Kater Murr* and Hölderlin's *Hyperion*, in: *Colloquia Germania* 19 (1986), H. 1, S. 21–46, hier S. 29.

letzte ist) durch die (mit Ausnahme von wenigen Rückblenden) chronologisch angeordneten Kreislerfragmente ›eingeholt‹ wird. Zur ›Rundung‹ des Romankreises gehört nur eine Ankündigung jenes Hoffestes, mit dem der Kreisler-Teil des Romans beginnt (und diese Ankündigung des Hoffestes verweist den Leser wieder auf den Romaneingang und damit auf eine Re-Lektüre des Romans). Wie viele der Rätsel und Geheimnisse, die inhaltlich aufgeworfen werden, auch noch ungelöst geblieben waren, *formal* ließ sich der Doppelroman von Hoffmann also ›jederzeit‹ beenden (mit einer Schließungsfigur, die gleichzeitig eine Öffnungsfigur darstellt: den Leser wieder an den Beginn des Romans führt). Nach dem (die Festankündigung enthaltenden) Brief Meister Abrahams fällt der Romanvorhang.

›Störmomente‹ werden aber nicht nur durch Inkonsistenzen in den beiden Halbromanen – und durch die Probleme, beide Romanteile aufeinander abzubilden – generiert, sondern auch durch eine spezifische Iterationstechnik. Werden doch im Kater-Murr-Teil szenische Problemkonfigurationen aufgerufen, die sich auch im Kreisler-Teil modelliert finden. Der Kreisler-Text wird wie die Murr-Autobiographie von fixen Wendungen dominiert – von jener Formelsprache, von der bereits die Rede war –, auch die Makulaturblätter rekurrieren auf das ›zitatafste‹, überkommene, empfindsame und romantische Formelarsenal. Im Gesang seiner Julia wogt Kreisler »aller sehnüchtige Schmerz der Liebe, alles Entzücken süßer Träume, die Hoffnung, das Verlangen [...] durch den Wald, und fiel nieder wie erquickender Tau in die duftenden Blumenkelche, in die Brust horchender Nachtigallen!« (DKV V, S. 66f.) Murrs ekstatischer Ausruf auf ein Niesen seiner Angebeteten Miesmies hin trifft dieselbe Stilebene: »O der Ton durchbebte mein Innerstes mit süßen Schauern, meine Pulse schlugen – mein Blut wallte siedend durch alle Adern, – mein Herz wollte zerspringen, – alles unnennbar schmerzliche Entzücken, das mich außer mir selbst setzte, strömte heraus in dem lang gehaltenen Miau! das ich ausstieß.« (DKV V, S. 199) Gemutmaßt werden kann zwar, dass Hoffmanns Roman den Juliakommentar ›ernst meint‹ und die Murr-Äußerung parodistisch,²¹ zu insistieren bleibt aber darauf, dass die Parodie das authentisch Gemeinte ›infiltriert‹. Die Katerepisode relativiert die ›Authentizität‹ der Kreislerpassage, es stellen sich Rückkoppelungseffekte ein.

21 Vgl. Herman Meyer: Das Zitat in der Erzählkunst, Frankfurt a.M. 1988, S. 115.

Ein Moment der Irritation ergibt sich in der Gegenüberstellung beider Passagen, die mit denselben Formeln arbeiten, insofern die kunstideologischen Setzungen des Romans implodieren – jene Setzungen, die Kreisler als wahren Künstler modellieren und den Kater als Figur skizzieren, die sich dem Publikumsgeschmack anbiedere und andiene, der keine originäre Kunst hervorbringe, sondern als Plagiator, als Zitateplünderer einzuschätzen sei. Die beiden angeführten Gesangszitate (die nur ein Beispiel für zahlreiche Entgegen- und Zusammenstellungen sind, die der Roman präsentiert) bringen das Zuordnungs raster, an dem der Roman entlanggeschrieben scheint, durcheinander. Wenn der Kreislerteil mit denselben formelhaften, ihren überkommenen Zitatcharakter nicht verleugnenden Sprachfloskeln, auf die auch der Murrteil rekurreert, operiert, findet sich – entgegen den kunstmetaphysischen Setzungen des Romans – eben doch Murr in Kreisler und Kreisler in Murr. Das zentrale Deutungsschema, das darauf abzielt, ›wahre‹ Kunst von falscher, Originalität von Epigonentum zu separieren, kollabiert. Postmoderne Lesarten, die argumentieren, dass der Katerteil des Romans exemplarisch vorführe (weil er es ungeniert ausstellt, statt es schamhaft zu verbergen), dass es sich bei ›Eigentlichkeit‹, ›Authentizität‹, ›Originalität‹, ›Seelensprache‹ um bloß imaginäre Konzepte handelt, würden also ins Recht gesetzt:

Der ganze Text des Katers ist durchsetzt von Zitaten, die hier und da entlehnt sind, oft fehlerhaft; sie bewirken, daß das Buch nicht mehr endliches und festumrissenes Objekt ist, ruhend im geschlossenen Raum der Bibliothek. Der Kater, dieser Bücherwurm, nagt die einzelnen Bände an, bricht ihre Begrenzungen auf und vollzieht damit den Mord am Autor als Vater des Werkes: Die Art Murrs zu lesen impliziert notwendigerweise Enteignung, denn er verschlingt alle Werke, trinkt deren Tinte, ohne sich um Titel und Autoren zu kümmern. [...] Man kann [...] sagen, daß das ganze ›Leben‹ des Katers, seine gesamte Erfahrung, ein einziges literarisches Zitat ist, eine Wiederholung dessen, was er in den Büchern gelesen hat.²²

Folgt man der Argumentation Sarah Kofmans, verabschiedet Hoffmanns Kater nur wenige Jahrzehnte nach der diskursgeschichtlichen ›Geburt des Autors‹, als des großen, durch Originalität, Authentizität und Genie gekennzeichneten Individuums, bereits den Autor als Originalgenie (und den abgeschlossenen Werkbegriff) – und etabliert den plagierenden Epigonen (aus der Perspektive der Originalitätsästhetik) oder den Artisten

22 Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985, S. 105 und 108.

der Intertextualität (aus der Perspektive [post-]moderner Literaturtheorie). Murr wird von Hoffmanns Roman skizziert als parasitärer Künstler, der jene künstlerspezifische »anxiety of influence«, die Harold Bloom als eine der Zentralkategorien (nicht nur) der Originalitätsästhetik beschreibt,²³ längst verabschiedet hat.

Wird in der theatralen Inszenierung des Hoffestes die Fiktion, die herrscherliche Grandiosität vor Augen stellen soll, durch Störungen, die durch Zufälle, die Tücke der Objekte, den Unbill der Meteorologie verantwortet werden, perforiert, wird die Romanmaschinerie nicht nur durch solche Iterationen, die die klare Entgegensetzung der Protagonisten der beiden Romanteile in Konfusion bringen und durch die beschriebenen Inkonsistenzen, die verhindern, dass beide Romanteile sich aufeinander passgenau abbilden lassen, irritiert: Sie wird vorgeführt und ausgestellt mit Rekurs auf angebliche Fehler, die der Setzer zu verantworten habe. Das theatrale Modell lässt sich mithin zum Muster für die Buchherstellung erklären.

Der Herausgeber, der auf sich in der dritten Person rekurriert, bemerkt die Fehler – so erläutert er im Vorwort – erst, als er die »Aushängebogen« zu Gesicht bekommt:

Wie erschrak er aber, als er gewahrte, daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht, und dann fremde Einschiebel vorkommen, die einem andern Buch, die Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthaltend, angehören. Nach sorgfältiger Nachforschung und Erkundigung erfuhr der Herausgeber endlich folgendes. Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum löschen. Diese Blätter blieben im Manuscript 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 Leichtsinn veranlaßt, da er das Manuscript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte, indessen ist noch einiger Trost für ihn vorhanden. Für's erste wird der geneigte Leser sich leicht aus der Sache finden können, wenn er die eingeklammerten Bemerkungen, *Mak. Bl.* (Makulatur-Blatt) und *M.f.f.* (Murr fährt fort) gütigst beachten will, dann ist aber das zerrissene Buch höchst wahrscheinlich gar nicht in den Buchhandel gekommen, da niemand auch nur das mindeste davon weiß. Den Freunden des Kapellmeisters wenigstens wird es daher angenehm sein, daß sie durch den litterarischen Vandalismus des Katers zu einigen

23 Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, 2. Aufl., New York 1997.

»Theorie des Dekorations- und Maschinenwesens«.

Nachrichten über die sehr seltsamen Lebensumstände jenes in seiner Art nicht unmerkwürdigen Mannes kommen. (DKV V, S. 12)

Das vom Herausgeber skizzierte Problem (das in der Fiktion den Textsalat verantwortet, der dem Leser kredenzt wird) verweist auf Produktionsmechanismen des Mediums Buch, reflektiert mithin die Medialität des Romanunternehmens. Zwar wird ein Narrativ angeboten, das >erklärt<, warum der Text immer wieder unterbrochen wird, der eine Halbroman immer wieder von dem anderen abgelöst wird – die Störung wird also auf eine Weise >normalisiert< –, dennoch lässt sich das Irritationsmoment, das mit jeder Schnittstelle zwischen Murr-Teil und Kreisler-Teil aktualisiert wird, nicht eskamotieren. Der Leser, der in die Katerlebensbeschreibung versenkt ist, wird in Abständen aus dieser Fiktion gerissen – und gerade, wenn er sich in der Welt des genialischen Kapellmeisters so recht eingefunden hat, wird er aus dieser geworfen und soll wieder in die Kater-Murr-Sphäre wechseln. Der Aufstieg auf der Himmelsleiter, der ja durchaus dazu führen mag, dass derjenige, der »immer höher und höher hinaufgeklettert, sich in einem fantastischen Zauberreich« zu befinden glaubt, wird ständig unterbrochen durch den Fall von der Leiter. Wie Sisyphus weiß, dass der von ihm heraufgerollte Stein immer wieder herunterrollen wird, weiß auch der Leser, dass dem Aufstieg auf der Leiter der Absturz folgen wird. Für den Rezipienten der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann (so die vollständige Titulatur) bedeutet das, dass die Lektüre sich nicht als Elevation in ein Zauberreich der Poesie beschreiben lässt, sondern dass dem Leser erhebliche artistische Leistungen abverlangt werden (er hat ein wahrer Klettermax zu sein: auf die Fiktionsleiter soll er steigen – eine Leiter, die ihn in illusionäre Räume hinaufsteigen lassen soll –, er wird aber ständig aus den erklimmten Höhen wieder herabbeordert): Ihm ist aufgegeben, in die Fiktion immersiv einzudringen, er stößt aber immer wieder auf Signale der Störung, die emersive Effekte auslösen. Die gesetzten Effekte dienen in diesem Fall nicht dazu, eine möglichst konsistente Illusionserfahrung zu ermöglichen, sondern vertreiben den Leser aus dem Fiktionsparadies – er darf zwar im Raum der Fiktion bleiben, wenn er sich, wann immer er auf eine >Textnaht< stößt, klarmacht, dass Herausgeber und Setzer geschlampt haben – dieser Fiktionsraum ist aber gewissermaßen der einer zweiten Ordnung; er erscheint potenziert: der Raum der Illusion dagegen depotenziert.

Ohnehin beleidigt die gelieferte Erklärung die Logik. Darauf haben zahlreiche Hoffmann-Forscherinnen und -Forscher – genannt sei aus jüngerer Zeit nur Uwe Wirth²⁴ – hingewiesen. Hätte der Herausgeber in den Druckfahnen den ›Textsalat‹ entdeckt, hätte schließlich noch Abhilfe geschafft werden können. Wenn ein »M. f. f. (Murr fährt fort)« oder »Mak. Bl. (Makulaturblatt)« einzufügen noch möglich gewesen ist, wäre ebenso möglich gewesen, den angeblichen ›Manuskriptunfall‹ noch rückgängig zu machen; genauso wie das unterdrückte Vorwort des Autors noch hätte eliminiert werden können, wenn der Herausgeber noch ein Postskriptum einfügen konnte, in dem er für die *superbia* des Katers um Verständnis bitten.

Schon im Vorwort, das die Manuskriptentstehung als irrtümliches Konglomerat zweier Schreibprojekte beschreibt, deutet sich das kreative Potenzial von Versehen, Störungen, Irritationen an. Aus den vom Herausgeber gemachten Fehlern resultiert ein »verworrrene[s] Gemisch fremdartiger Stoffe« (DKV V, S. 12). Die – so die Fiktion – zufällig entstandene Mischung schließt sehr dezidiert an die Poetik der *Fantasiestücke* an, denen es ja darum zu tun ist, nach dem Vorbild Jacques Callots »aus den heterogensten Elementen geschaffene[] Kompositionen« (DKV V, S. 17) zu erstellen. Was in den *Fantasiestücken* dezidiert Programm ist, wird im *Kater Murr* als ›Textunfall‹ kuvriert: Hier wie dort geht es aber um Fragen der Materialität, der Form, des Mediums – um Metareflexion und Ausloten von ›Textartistiken‹ unterschiedlichster Art.

Der ironische Materialismus, der den ›Geist‹ von Hoffmanns Doppelroman ausmacht, wird in den Dienst eines Projekts gestellt, das Georg Christoph Lichtenberg einige Jahrzehnte, bevor Hoffmann seinen *Kater Murr* niederschreibt, in seinen Sudelbüchern skizziert:

Mich wundert, daß noch niemand eine *Bibliogenie* geschrieben hat, ein Lehrgedicht, worin die Entstehung nicht sowohl der Bücher, als des Buchs beschrieben würde – vom Leinsamen an, bis es endlich auf dem Reppositorio ruht. Es könnte gewiß dabei viel Unterhal tendes und zugleich Lehrreiches gesagt werden. Von Entstehung der Lumpen; Verfertigung des Papiers; Entstehung des Makulaturs; mitunter die Druckerei; wie ein Buchstabe heute hier, morgen dort dient. Als dann wie die Bücher geschrieben werden. Hier könnte viel Satyre angebracht werden. Der Buchbinder; hauptsächlich die Büchertitel und zuletzt

24 Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800. Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, München 2008 (= Trajekte).

die Pfefferduten. Jede Verrichtung könnte einen Gesang ausmachen, und bei jedem könnte der Geist eines Mannes angerufen werden.²⁵

Als vollständige Bibliogenie lässt sich der *Kater Murr* sicher nicht verstehen, er liefert aber zumindest umfangreiche Vorarbeiten für ein Kapitel dieses Unternehmens, das Buch als Ding (und das ist aus idealistischer Perspektive zweifellos skandalös) in den Blick zu nehmen. Die gewählte Konstruktion, das ›Manuskriptversehen‹, eröffnet eine Fülle von Spielräumen, sie bietet – das hat die Forschung detailliert gezeigt – die Möglichkeit, mit zwei Erzählsträngen zu jonglieren, sie kontrapunktisch gegeneinander-, aber auch parallelzuführen, mit Verfremdungen und Fragmentierungen zu operieren, den Leser immer wieder in Fiktionsräume zu schicken, aus denen er abrupt geworfen wird. Die Effekte, mit denen gearbeitet wird, werden *als* Effekte ausgestellt – es scheint eher um das reflexive Offenlegen von Verfahren zu gehen als um das Erzählmaterial, mit dem verfahren wird. Dennoch wird dem Leser ein Immersionsangebot gemacht, es wird eine Fiktionswelt entworfen, die zu betreten er gebieterisch aufgefordert ist (und die nach der Kunstdpredigt Hoffmanns als serapontisch verfasst charakterisiert wird). Diese Illusionswelt, die in der Fiktion geschaffen wird, aber ist perforiert von Brüchen, Irritationen, Störungen, ›Fehlern‹, die im Dienste einer emersiven Kunstpraxis stehen: die den Leser, der sich in die Fiktion versenken soll, zwingen, auch von außen auf den artistischen Apparat, der rasselt und rappelt, zu schauen. In den diskursiven, poetologische Fragen diskutierenden Passagen der *Serapionsbrüder* wird – bei allem Verweisen auf die Notwendigkeit, dass der Dichter ein Bewusstsein der »Duplizität« haben müsse – die immersions- und illusionsstiftende serapontische Schau privilegiert. Zwar stellen die Serapionsbrüder die Formel, dass Dichtung serapontische Schau (i.e. Wahnsinn) *und* Duplizität sei, auf – der wahnsinnige Serapion gilt ihnen aber als ein wahrer Dichter, auch wenn ihm das Wissen um die Außenwelt fehlt. Für die Serapionsbrüder ist Duplizitätsanerkenntnis also letztlich keine notwendige Bedingung für Kunstproduktion, hinreichend ist die serapontische, i.e. ›wahnsinnige‹ Schau.

Das Romanunternehmen *Kater Murr* durchkreuzt und korrigiert die so formulierte ästhetische Axiomatik (mit Rückgriff auf das theatrale Modell). Der Text setzt auf Duplizität. Allerdings nicht auf eine Duplizität,

25 Georg Christoph Lichtenberg: H. K, 201, in: Wolfgang Promies (Hrsg.): *Schriften und Briefe*. Bd. II: Sudelbücher II. Materialhefte, Tagebücher, München 1971, S. 401–456, hier S. 435ff.

die an der Mimesis orientiert ist: Die Außenwelt wird vielmehr durch das Offenlegen der materialen und performativen Voraussetzungen von Kunst- und Buchproduktion eingespielt: durch die handfeste Seite des ideellen, des ›geistigen‹ Projekts der *Lebens-Ansichten*.