

Kater Murrs Schreibtheater

Über Buchliteratur, ihre Spielräume und Hoffmanns »Murr« als Beispiel

Versteht man unter Buchliteratur solche Werke, bei deren Konzeption die Möglichkeiten der typografischen und materiellen Buchgestaltung planvoll ins ästhetische Kalkül einbezogen wurden, dann ist Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* ein Stück Buchliteratur. Er ist mehr als ein bloßer Text, er ist ein Buch. Zu diesem gehören diverse für gedruckte Bücher typische Strukturen und Gestaltungselemente, die ästhetische Funktionen haben, wie etwa die (scheinbar fiktionsexternen, tatsächlich aber zur Fiktion gehörigen) Paratexte, namentlich die Vorworte des Katers und des Herausgebers; auf das Druckbild des Textes wird im Roman wiederholt hingewiesen. Dabei kommen bereits fingierte Erklärungen ins Spiel (was allein schon das Erklärte als ästhetisch relevant erscheinen lässt), insbesondere das angebliche Versehen, bei dem sich unter die zum Druck bestimmten Manuskriptseiten andere mischten und abgedruckt wurden, die *nicht* für den Druck bestimmt waren.¹ Auf diese Weise ist auch der materielle Druckprozess als solcher Gegenstand des Romans, wenngleich im Zeichen der Fiktionalisierung seines geschilderten

1 »Der Druck begann, und dem Herausgeber kamen die ersten Aushängbogen zu Gesicht. Wie erschrak er aber, als er gewahrte, daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht und dann fremde Einschießel vorkommen, die einem andern Buch, die Biografie 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 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 Leichtsinn veranlaßt, da er das Manuskript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte, indessen ist noch einiger Trost für ihn vorhanden.« E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 9–458, hier S. 12. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

Verlaufs.² Die Erläuterungen des ›Herausgebers‹ schließen bemerkenswerterweise aber auch Hinweise auf Druckfehler ein, wie sie Setzer manchmal realiter aus Versehen oder aus einer falschen Textauffassung heraus produzieren. Die Buchförmigkeit des Werks, seine Eigenschaft als Druckwerk sowie das Hineinspielen ungeplanter Faktoren in dessen Produktion rücken in den Blick, und zwar unter Situierung auf realem wie auf fiktionalem Gelände. Was wir zu lesen bekommen, ist zum einen evidenterweise durch die reale Buchproduktion bestimmt, zum anderen aber auch durch die nur fingierten – de facto planvoll inszenierten – Versehen.

Zu den typischen Phänomenen der historischen Buchkultur gehören eine kontinuierliche Textpräsentation, bei umfangreicheren Büchern die Gliederung in konsekutive, oft nummerierte oder betitelte Kapitel sowie die Differenzierung zwischen Haupt- und Nebentext. Das Buchwerk *Kater Murr* weicht hier von den Regeln und Konventionen ab: Es gibt keine Kapiteleinteilung, nicht einmal einen zusammenhängenden Text, keine numerisch angedeutete Ordnung der Teile, keine orientierenden Teilüberschriften – und eines der Vorworte sollte angeblich überhaupt nicht im Buch stehen. Als Kompensation der Unordnung im Text sind Kürzel (›M.f.f.« und ›Mak.bl.«) eingefügt worden – angeblich von einem ›Herausgeber‹, der aber erst erklären muss, was diese Kürzel heißen.³ Dass

-
- 2 Vgl. zum Themenfeld Schriftlichkeit und Materialität im *Kater Murr* rezent: Caroline Schubert: Defiguration der Schrift. Tintenkleckserie, Makulatur und Schreibfehler bei E.T.A. Hoffmann und Nikolaj Gogol', Berlin/Boston 2021. Schubert behandelt auch Murrs angebliche manuelle Textproduktion und damit die Semantisierung von Handschrieben; sie erörtert Hoffmanns »Ästhetisierung der schriftlichen Materialität« (S. 79), manifest vor allem in »gegenständliche Manifestationen und Defiguration der Schrift« (S. 97). Die Materialität von Schrift, inbegriffen deren verfremdetes Erscheinen, erscheinen auch Schubert als poetologisch signifikant, vor allem mit Blick auf die Spannung zwischen verschiedenen Dimensionen sinnlich und imaginierend erlebter Wirklichkeit. Hoffmanns »Duplizitätsgedanke« werde »auch und gerade als Auseinandersetzung mit der Verkörperung imaginativer Akte in der Schreibgeste« (S. 81) verstehbar.
 - 3 Zum Vorwort des Herausgebers und zur Fiktion der genutzten Makulatur vgl. auch Schubert: Defiguration der Schrift, S. 132f. »In der vorliegenden druckschriftlichen Form, die der Verantwortung der Zusammenarbeit von Herausgeber und Drucker unterlag [hier wäre zu präzisieren: von Herausgeber und Drucker, insofern sie im Roman als Figuren genannt werden; MSE] drückt sich die vorangegangene Kleckserie und Reißerei des Katers durch: In der Druckschrift müssen diese Bruchstellen typographisch wiedergegeben werden, sodass die Einschübe des Herausgebers – ›Mak.bl‹ und ›M.f.f.‹ – [...] diese Bruchstellen bestätigen.« (Ebd., S. 133) – Auch der Umfang des Kreisler-Textes, so Schubert, spreche dagegen, daß dieser bloßes Löschpapier war. Neuauflagen, die die Kreisler-Teile in Anführungszeichen setzen, begehen damit einen Fehlgriff, denn Murr »zitiert« die Kreisler-Biografie ja nicht (vgl. ebd., S. 135).

dies logisch unstimmig ist, weil die Einfügungen ja vor der Drucklegung erfolgt sein müssen, damit aber der Anlass der Einfügungen bei ihrer Umsetzung noch korrigierbar gewesen wäre, lässt ergänzend zu den Brüchen im Textfluss auch noch einen logischen Bruch ins Spiel kommen – und dies ausgerechnet beim vermeintlichen Versuch, Verwirrtes zu entwirren. Was sich dem Spiel mit Faktoren der angeblichen Buchgenese entnehmen lässt, ist immerhin dies: Die Gestalt von Druckwerken oszilliert zwischen Ordnungsmustern und Störungen, und dies lässt sich poetisch nutzen.

Was gegen Konventionen verstößt, was stört und aus der Reihe des Gewohnten und Erwartbaren tanzt, erzeugt Verfremdungseffekte, weckt aber gerade dadurch Aufmerksamkeit; dieses Konzept bildet den Kern jeder Ästhetik der Verfremdung. Als *Buchwerk* weist der Roman Hoffmanns darauf hin, dass neben intentional-planvollen Arbeitsschritten auch unvorhersehbare Faktoren auf das Gesamtbild eines Werks einwirken und seine Leseaffordanzen beeinflussen, dass neben planvoll-logischen Arbeitsschritten auch Ungeplantes und Unlogisches sich einmengen kann. Gedruckte Texte folgen niemals nur einer sie determinierenden Vorschrift. Aber das ist nur eine Seite dessen, was da demonstriert wird. Die angeblichen Fehler im *Kater Murr* entsprechen scheinbar keinem Plan, genau dies tun sie – von einer anderen Seite betrachtet – allerdings eben doch – die angeblich ungewollte Unordnung ist eine gewollte Unordnung, damit aber keine wirkliche Unordnung mehr. Kippeffekte prägen die Gesamtkonstruktion, und dies im Rekurs auf Buchspezifisches.

Hoffmanns Roman orientiert sich – so die im Folgenden leitende These – aber nicht allein am Buch als Objekt und Trägermedium von Literatur. Auch und gerade mit Blick auf die Ebene von Text- und Buchgestaltung ist er außerdem einem anderen Modell verpflichtet: dem des Theaters. Dabei wird (wiederum durch den Text wie durch seine Präsentationsweise und sichtbare Rahmung) unter anderem darauf angespielt, dass auch das Theater dem Ungeplanten, Kontingenten, dem die geschlossene Illusion Störenden Raum gibt. Hier – wie mit seiner Orientierung am Theater insgesamt – greift der *Murr*-Roman Impulse von Vorläufern auf.⁴

4 Die folgenden Überlegungen zum *Murr*-Roman als Buchtheater konvergieren in mehreren Punkten mit den Ausführungen von Marion Schmaus in diesem Band, wo dieser als »Leseoper« interpretiert wird.

Buchtheater

Spätestens seit dem 18. Jahrhundert lassen manche Romane das Buch, in dem sie sich als Druckwerke präsentieren, als ein buchförmiges *Theater* erscheinen, und dies mit Blick auf verschiedene Bedeutungen dieses Wortes.⁵ In Anlehnung an Theatrales gestaltet werden gedruckte Kodizes als »*volumen*« (als spatiale Objekte, wie es im Namen für den Buchband impliziert ist), als *Schauplätze* (für die typografische Gestaltung wird in neuerer Zeit übrigens oft der Ausdruck »Inszenierung« verwendet⁶) sowie als Stimuli von Interaktionen des Publikums mit dem Buch. Hoffmanns Vorläufer beziehen den Schauplatzcharakter des Buchs, die Räumlichkeit der im Buch gedruckten Texte sowie die Affordanzen von Drucklettern, *mise-en-page*, Bucharchitektur und Buchmaterialität in ihr ästhetisch-literarisches Kalkül ein. Eine Orientierung an der Idee eines zu bespielenden Schauplatzes wird natürlich vor allem dort evident, wo der Text explizit vom sichtbaren Buch, seinen visuellen und bucharchitektonischen Besonderheiten spricht. Aber sie kann sich auch indirekt manifestieren, so etwa in fingierten Geschichten über die Genese des jeweiligen *Werks* (samt seiner physischen Gestalt) oder in Geschichten über fingierte Schreiberfiguren.

Die Betonung der Theateraffinität von Büchern entspricht einer spezifischen Konzeption und Ästhetik des Buchs, dessen Körperlichkeit damit semantisiert wird. Wird es dabei zum Schauplatz *literarischer* Texte, so kann diese Semantisierung Teil des literarischen Kalküls sein – sofern die Buchgestalt einem auktorialen Plan entspricht. Literarische Werke, die unter expliziter oder impliziter Betonung der eigenen Erscheinungsformen und materiellen Affordanzen Aspekte und Spielformen von Theatralität ins Spiel bringen, regen dabei zu der Frage an, inwiefern die ihnen immanente Poetik selbst sich an Konzepten des Theatralen orientiert. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* geben mehr als nur einen Anlass, dieser Frage nachzugehen. Den Betrachtungsrahmen bestimmen dabei Vorbilder und Vorläufer, insbesondere Romantheatermodelle des

5 Es bezeichnet insbesondere eine Kunstform, deren Ort (den Schauplatz) und die Kunstmittel, die hier zum Einsatz kommen. Das Grimm'sche Wörterbuch listet im Artikel »theater« (Sp. 331f.) mehrere Bedeutungen auf: »1) *die schaubühne, scene (auch des puppentheaters); das schauspiel- oder opernhaus [...]* 2) *theater für das, dem das theater dient, das bühnenspiel, die theatervorstellung*«. (Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. XXI, Leipzig 1935, Sp. 331).

6 Vgl. etwa Hans Peter Willberg/Friedrich Forssman: Lesetypografie, Mainz 2005.

18. Jahrhunderts, die einen nachhaltigen Einfluss auf die romantische Literatur genommen haben.

Prominente Romantheater im 18. Jahrhundert

Impulsgebend für Tendenzen des 18. Jahrhunderts, den Roman als theatral zu verstehen und zu gestalten, sind mehrere Faktoren. *Erstens* haben manche Autoren verstärkten Einfluss auf die visuelle und buchgestalterische Dimension ihrer Werke, planen und kontrollieren die typografische Arbeit, beziehen materielle Parameter der Romanproduktion in ihr ästhetisches Kalkül ein. Prototypisch hierfür ist ein Romancier wie Samuel Richardson, der nicht nur Romane schreibt, sondern in seiner professionellen Rolle als Typograph und Drucker auch die Drucklegung seiner Werke in die Hand nimmt, weil er sie als Bestandteil der literarischen Arbeit selbst begreift. Richardsons Briefromane werden als buchinterne Schauspiele arrangiert. Sie geben nicht nur etwas zu lesen, sondern auch etwas zu sehen – und verweisen darauf mit verschiedenen Mitteln. Die Form des Briefromans kommt dem entgegen, schon wegen seiner bei Richardson dialogischen Struktur, aber auch, weil jeder neue Briefanfang sichtbar und zäsurbildend den Auftritt einer Figur, jeder Briefschluss einen Abgang markiert. Bei monologischen Briefromanen ist es eine Figur, die auch visuell immer wieder auftritt und abgeht; schreiben mehrere Figuren, so treten mehrere Akteure auf, allerdings meist hintereinander.

Zweitens spielen das Drama und das Theater (beide werden in engem Zusammenhang erörtert), im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle als Vergleichsrelat anderer Künste, wenn nicht sogar als Leitkunst. Diese Fokussierung auf das Theater hat ihrerseits mehrere Hintergründe. Sie ist bedingt durch die zeittypische kulturelle Signifikanz des Theaters und seiner diversen Ausprägungsformen, aber auch durch den Umstand, dass in der Geschichte der Dichtungstheorie als einer wichtigen Diskursform die *Poetik* des Aristoteles ein Gründungsdokument darstellt, an das Aufklärungspoetiker vielfach anknüpfen; die Aristotelische *Poetik* aber widmet sich vor allem dem Drama, das so auch rezeptionsgeschichtlich zum Paradigma von Dichtung und ihren Wirkungsformen wird. Wirkungsästhetisch argumentierende Poetiker finden im Drama und seinen Mitteln, auf Verstand, Empfindungen und Fantasie des Publikums zu wirken, einen zentralen Anhaltspunkt ihrer Argumentation.

Drittens weist die Literatur des 18. Jahrhunderts auf thematischer und stilistischer Ebene eine ausgeprägte Neigung zu subjektiven Schreibweisen auf, oft verbunden mit dezidiert selbstreflexiven Strategien. Diese Neigung zu Selbstdarstellung und -reflexion manifestiert sich nicht zuletzt in vielfältigen Hinweisen auf Schreibprozesse der Figuren und ihre Rahmenbedingungen: auf Motive, Intentionen und Prozesse des Schreibens, auf gewählte Darstellungs- und Ausdrucksmittel, auf Sprache und Stil sowie auf das, was da schreibend ausgedrückt werden soll. Bei Richardson etwa findet diese Selbstreflexion nicht nur auf der Ebene der fingierten Briefkommunikation statt, sondern auch auf der von Interventionen eines (angeblichen) ›Editors‹, einer für die Buchdruckkultur typischen Rollenfigur. In Laurence Sternes *Tristram Shandy* reflektiert die titelgebende Erzählerfigur, wiederum ein Rollenträger, dabei zugleich aber in der (wiederholt betonten) Rolle des Regisseurs verschiedener Aktionen, ständig über das eigene Tun, die eigenen Absichten und Mittel. Gegenstand der Reflexion sind dabei auch die verwendeten Schriftzeichen, Aussehen und Arrangements der präsentierten Texte und sonstiger Buchelemente, deren Form, Materialität und Affordanz. Sterne nutzt das Metaisierungspotenzial buchgestalterischer Mittel insgesamt auf eine die Geschichte des Romans revolutionisierende Weise.

Als ein *viertes* Motiv, den Roman in Anlehnung an Theatrales zu gestalten, kann das in der Aufklärung aufblühende Interesse an Zeichen und Zeichenklassen gelten – manifest in Abhandlungen und Diskursen über ›natürliche‹ und ›künstliche‹, sichtbare, hörbare, gestische, physiognomische Zeichen, vor allem unter dem Aspekt ihrer Ausdruckshaftigkeit, ihrer Verweiskraft auf Inneres, Psychisches, Emotionen. Auch die Frage, wie sich verschiedene Zeichensprachen ineinander übersetzen lassen, etwa innere Zustände in sichtbare Texte, motiviert zu Zeichenexperimenten auf Buchtheatern.

Einen *fünften* Aspekt eröffnet gerade vor diesem semiologischen Hintergrund das von Diderot ausformulierte Paradox des Schauspielers: Gerade das, was als ›natürlich‹ im Sinne von unvermittelt, spontan erscheint, ist in der Kunstpraxis etwas Arbiträres, oft Hochartifizielles. Dies gilt paradigmatisch für den Schauspieler, der dort am wahrhaftigsten zu agieren scheint, wo er besonders routiniert spielt, sich also verstellt, es gilt aber auch für Briefe, Bekenntnisse, Selbstdarstellungen in Texten, die einem unmittelbaren Ausdruckwunsch zu entsprechen scheinen, dabei aber einem textgestalterischen Kalkül entsprechen und in Form kalkuliert eingesetzter Zeichenarrangements sichtbar werden. ›Theater‹ und ›Spiel‹

gehören eng zusammen. Durch Referenzen auf Theatrales akzentuiert die Kunst, auch die literarische, insofern nicht zuletzt ihren eigenen Spielcharakter.

Textinszenierungen als dramaturgisches Verfahren. Richardson und Sterne

Zu den Textgestaltungsstrategien, die sich zur Gestaltung von Buchschauplätzen besonders anbieten, gehören neben der Wahl typografischer Zeichen auch Textstrukturierungen, vor allem abrupte Unterbrechungen des Textflusses – und sie wiederum insbesondere dann, wenn sie als Produkte physischer oder psychischer Bewegungen der Romancharaktere ausgewiesen werden. Ein programmatisches Beispiel für die Dramaturgie von Unterbrechungen und Fragmentierungen bietet ein von Richardsons Romanheldin Clarissa im Zustand tiefer Verstörung und Erregung in unordentlicher Weise mit disparaten Textstücken beschriebenes Papierblatt, genannt »Paper X«⁷: Das Blatt weist verschiedene Verlaufsrichtungen der Textzeilen auf, deutet also auf eine auch physisch bewegte Schreibszenen hin, bei welcher die Schreiberin wechselnde Positionen einnahm, und Clarissa hat es anschließend sogar zerrissen, ihm also die Geste des Zerreißen aufgeprägt. Später haben andere Personen (wiederum laut Fiktion) die Papierstücke eingesammelt, sie wieder zusammengestellt und das von Clarissa beschriebene Papier wurde dabei näherungsweise in seiner ganzen unkonventionellen Textgestalt manuell kopiert. Der Rahmenkonstruktion des Briefromans zufolge wird diese Abschrift dann gedruckt, auf einer Textseite, die wiederum die Textteile als verstreute Fragmente präsentiert (Abb. 1). Selbst in der evidenterweise gedruckten Fassung scheint »Paper X« noch die innere Erregung abzubilden, mit der Clarissa einst die Feder geführt hat, auf den Akt der Gewalt, mit dem das Papier danach zerrissen wurde – und mittelbar auf die Gewalt, die ihr angetan wurde. Richardson setzt auf das Pathos der Spuren, die noch über mehrfache, sogar explizit thematisierte Vermittlungsschritte hinweg wirken: Die gedruckte Romanseite bildet die Gesten Clarissas mittels der Textgestalt so ab, dass das Papier an ihrer Bewegung zu partizipieren scheint. Der Roman enthält komplementär zu diesem Effekt aber auch Erklärungen, warum des »Paper X« inzwischen zu einem Druckwerk geworden ist. Die (angeblich)

7 Samuel Richardson: *Clarissa. Or, the History of a Young Lady*. Bd. V [1748], hrsg. von Florian Stuber, New York 1990, S. 309.

spontanen Schreibgesten samt dem, was mit ihnen konnotiert ist, erscheinen damit zugleich als Ergebnis einer typografischen Reinszenierung.

208

The History of

P A P E R X.

L EAD me, where my own Thoughts themselves may lose me,
Where I may doze out what I've left of Life,
Forget myself; and that day's guilt! ———
Cruel remembrance! ——— how shall I appease thee?

—— Oh! you have done an act
That blots the face and blush of modesty;
Takes off the rose
From the fair forehead of an innocent love,
And makes a blister there! ———

Then down I laid my head,
Down on cold earth, and for a while was dead;
And my freed Soul to a strange somewhere fled!
Ah! sottish soul! said I,
When back to its cage again I saw it fly,
Fool! to resume her broken chain,
And row the galley here again!
Fool! to that body to return,
Where it condemn'd and destin'd is to mourn.

O my Miss Howe! if thou hast friendship, help me,
And speak the words of peace to my divided soul,
That wars within me,
And raises ev'ry sense to my confusion.
I'm tott'ring on the brink
Of peace: and thou art all the hold I've left!
Assist me in the pangs of my affliction!

When honour's lost, 'tis a relief to die!
Death's but a sure retreat from infamy.

Then farewell, youth,
And all the joys that dwell
With youth and life!
And life itself, farewell!
For life can never be sincerely blest,
Heaven punishes the *Bad*, and proves the *Best*.

AFTER all, Belford, I have just skimm'd over these
transcriptions of Dorcas; and I see there is method and
good

Death only can be dreadful to the bad;
To innocence 'tis like a bugbear dress'd
To frighten children. Pull out off the mask
And he'll appear a friend.

I could a tale unfold —
Would harrow up thy soul!

By swift misfortunes
How am I purged!
Which on each other are,
Like waves, renew'd!

Abb. 1: Paper X

Richardson nutzt noch zahlreiche andere typografische Inszenierungsmittel: Er weist gelegentlich (nicht in jeder der von ihm betreuten Ausgaben) den einzelnen Figuren sogenannte »printer's ornaments« zu, die nicht allein ihre Auftritte markieren, sondern sie charakterisieren; er lässt die innere Verfassung, ja ganze Figurencharaktere am Druckbild ihrer Briefe sichtbar werden; er nutzt (zeittypisch) Striche, um Unterbrechungen und Stockungen zu signalisieren; er gliedert die fiktionale Handlung durch das Druckbild – wobei es sogar Partien gibt, die nach dem Muster von Dramentexten aus Rollentexten wechselnder Sprecherfiguren bestehen.

Laurence Sterne bietet im *Tristram Shandy* eine ebenfalls reichhaltige, in ihrer Abundanz manchmal exzentrisch wirkende Palette von Inszenierungsstrategien, die sich im insgesamt wechselhaften und unruhigen Textbild des Romans niederschlagen. Kapitel brechen ab, Abschnitte geraten durcheinander, weitschweifige Exkurse entfalten sich so, als entsprächen sie mäandernden Linien⁸; manche Passagen führen über textfreie Flächen.⁹ Auch grafische »Bewegungsspuren« gehören ins Repertoire der literarisch-buchgestalterischen Ausdrucksmittel. So wird eine Spur des Stocks von Corporal Trim grafisch dargestellt, deren Ausdruckswert der Erzähler ausdrücklich hervorhebt; mit Worten hätte man so viel nicht sagen können wie mit dieser Geste, so wird suggeriert.¹⁰ Corporal Trim ist eine Performergestalt, und seine Auftritte decken ein ganzes Spektrum zwischen Komik und Ernst ab. Durch das Verlesen einer Predigt Yoricks profiliert er sich als Vorleser von quasiprofessionellem Format. Hogarth hat dazu eine Romanillustration beigezeichnet, die den Vorführungscharakter der Lesung auf humoristische Weise visualisiert.

Explizit führt der Erzähler und Regisseur Tristram sein Publikum durch wechselnde Szenerien.¹¹ Er hält die Spielhandlung wiederholt an

8 Der Roman bietet dazu eine (von Sterne selbst vorgezeichnete) Verlaufsskizze, die zwar alles andere als eine präzise Schemazeichnung ist, aber doch als Schema eines Verlaufs verstanden werden kann und soll. Vgl. Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. II [1759], Oxford 1926, S. 269.

9 Vgl. dazu u.a. Peter de Voogd: A singular stroke of eloquence. *Tristram Shandy's* typography, in: *Nordic Journal of English Studies* 17 (2018), H. 1, S. 74–84.; Roger B. Moss: Sterne's Punctuation, in: *Eighteenth-Century Studies* 15 (1981/1982), H. 2, S. 179–200; Rudolf Nink: *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1993, S. 44–122.

10 Vgl. Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. III [1761], Oxford 1926, S. 159.

11 Der Erzähler Tristram modelliert sein eigenes Tun als das einer Figur, die »Theater macht«. Es beschreibt sein Vorgehen bei der Präsentation des eigenen Stoffs als Erzähler

und lässt sie nach der Unterbrechung weitergehen. Vorhänge werden für das Publikum geöffnet und wieder fallen gelassen.¹² Die den Erzähler begleitete Leserschaft gehört aber selbst auch zur Truppe Tristrams, sie wird hin- und hergeschickt, zu Aktionen angeregt, die gelegentlich improvisatorischen Charakter haben können.¹³ Gezielt öffnet der Erzähler die Grenze zwischen romaninternem und realem Publikum. Wer den *Tristram Shandy* liest, bewegt sich auf eine vom Roman selbst text- und buchgestalterisch betonte Weise ›durchs‹ Buch. Dem Hinweis hierauf dienen sowohl die Bemerkungen über herabfallende und wieder aufgezugene Vorhänge vor Szenen, auf Szenenunterbrechungen und -wiederaufnahmen, als auch die berühmten Sonderseiten innerhalb des Buchs. Dazu gehöre vor allem die beidseitig mit schwarzer Druckfarbe (bis auf einen Rand) bedeckte sogenannte »Black Page« sowie die beidseitig nicht bedruckte, sondern mit einem »Marmor«-Muster bedeckte »Marbled Page«: Sie machen den Lesedurchgang zur Passage durch Szenen, an denen wir umblättern partizipieren wie ein teilnahmevolles Publikum. Dies gilt vor allem im Fall der Black Page (Abb. 2.1 und 2.2), die im Kontext der Erinnerung an Yoricks Tod, des Seufzens über sein Schicksal – »Alas, poor Yorick!« – und der Beschreibung eines Vorbeigehens an Yoricks Grabstein steht, bei dem die Idee des Mitseufzens ins Spiel kommt, also der Partizipation am Romangeschehen.

Sternes *Tristram Shandy* gehört in mehr als einer Hinsicht zu den Verfahren von Hoffmanns *Kater Murr*. Schon in dessen Untertitel, der von »Lebens-Ansichten« des Katers spricht, klingt die Formel »Life and Opinions« unüberhörbar an.¹⁴ Die Abstammung Murrs von der Romanfigur Tristram Shandy, der sich ebenfalls schreibend selbst darstellt, sein eigenes Leben zum Gegenstand macht und es insofern im Medium der Schrift reinszeniert, wird auf verschiedenen Ebenen manifest.¹⁵ Auch Kater Murrs

wiederholt mit Termini aus der Dramaturgie und der Theaterpraxis und modelliert insofern die Präsentationsweise selbst als eine ›dramaturgische‹. Vgl. etwa: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. I [1759], Oxford 1926, S. 109.

- 12 Vgl. etwa: »At present the scene must drop,—and change for the parlour fire-side.« (Ebd.).
- 13 Vgl. die Szene um eine im Romantext (!) zurückgeschickte Dame (vgl. ebd., S. 61–67).
- 14 Sterne ist in Hoffmanns Roman u.a. als Autor der *Sentimental Journey* präsent.
- 15 Dass aus den »Opinions« im deutschen Titel Hoffmanns »Ansichten« werden, entspricht zwar einer gängigen Übersetzung, legt aber außerdem einen besonderen Akzent aufs Sehen, genauer: aufs Sehen-von-etwas-als-etwas. Ansichten qua Meinungen, Einschätzungen und An-Blicke hängen eng zusammen.

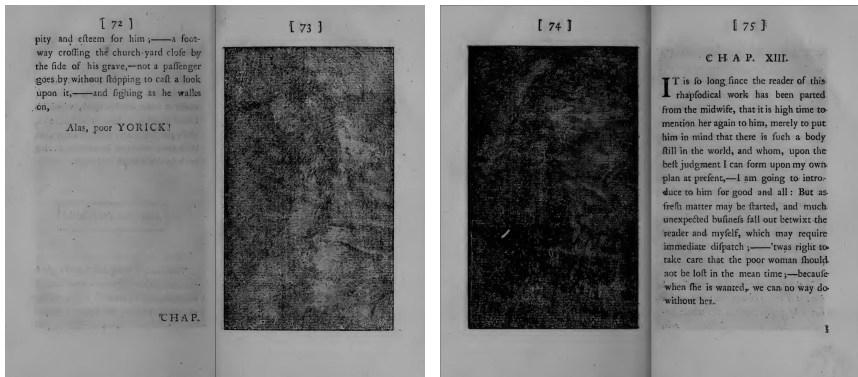


Abb. 2.1–2.2: Sternes »Black Page«

Hinterlassenschaft ist ein Text, der immer wieder unterbrochen wird und kein kohärentes, geschweige denn ein geschlossenes Ganzes ergibt. Ähnlich wie in *Tristram Shandy* führt der Lese-Weg durch wechselnde Szenen, die abrupt beginnen und wieder schließen. Die Hinweise »Mak.Bl.« und »M.f.f.« entsprechen funktional den sich öffnenden Vorhängen des Erzählers Tristram bei Sterne. Immer wieder platzt man in neue Szenen hinein. Hoffmanns Roman, insoweit er vorliegt, endet abrupt mit der Nachricht von Murrs Tod – ein fernes Echo auf den Seufzer »Alas, poor Yorick!« bei Sterne. All dies will auch *gesehen* werden: die Todesanzeige für Murr ebenso wie das zweimalige »Alas« bei Sterne.

Zum ästhetisch-poetologischen Kontext: Hoffmanns Poetik und das Theater

Hoffmanns Interesse am Theater als Modell des literarischen Werks und der literarischen Kommunikation prägt sein *Œuvre*.¹⁶ Auf inhaltlicher Ebene geht es hier, hierauf abgestimmt, in vielerlei Varianten um Theatrales – um Schauspiele, Schauspieler, Schausteller und Performer, um Musiktheater, Tanzdarbietungen, Rollenspieler, Kulissen und Inszenie-

16 Vgl. zum Themenkomplex u.a. Heide Eilert: Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Erzählwerk E.T.A. Hoffmanns, Tübingen 1977. Den Aspekt des Gemachtseins von Theater, des »Dekorations- und Maschinenwesens« und seiner Bedeutung im Kontext von Hoffmanns Werk und Poetik, akzentuiert in seiner Bedeutsamkeit und seinen Implikationen der Beitrag von Claudia Liebrand in diesem Band.

rungen, um Vorspiegelungen, Schaulleffekte, Spektakel, um Auftrittssorte verschiedener Art – und oft um Interaktionen zwischen Spielern und Publikum.

Hoffmanns besondere Affinitäten gelten Formen des populären Theaters, der Zauberer- und Illusionistenshow, der Komödie. In Geschichten über theatrale Charaktere, Regisseure theatraler Events und ihre jeweiligen Inszenierungsmittel von Theatereffekten bespiegelt sich insbesondere die Kunst des Erzählers. Aber es erscheint auch als Effekt ästhetisch gelungener Gemälde, dass gemalte Figuren als inkorporierte Kunstfiguren agieren, ja dass sie ihren Rahmen verlassen, die Rampe überspielen, um den Betrachtern näher zu kommen. Analogisierungen literarischer Werke mit Schauspielen und ihrer Rezeption erfolgen bei Hoffmann bezogen auf den Produktionsprozess, auf das Werk sowie auf den Rezeptionsprozess. Ähnliches gilt für die Betrachtung von Gemälden und anderen Bildern, die oft wie Bühnenauftritte beschrieben werden. Einer Leitidee Hoffmanns zufolge sind sichtbare Szenen und Figuren nur die »Aufrisse« zu den Szenen, die auf dem Theater der Fantasie ausgelöst werden. Sie erscheinen vergleichbar mit dem Skript eines Stücks, das die Basis seiner konkreten Aufführung bildet.

Wenn (wie in *Don Juan*) eine Bühnenfigur mit dem Theaterbesucher zusammentrifft, so ist dies ein für Hoffmann programmatisches Spiel über die Rampe, eine Entgrenzung zwischen Theaterwelt qua Kunst(werk)welt und dem, was diese dem Einzelnen bedeutet, was sie ihm sagt, was er sich vorstellt. Pointierend könnte man sagen, Hoffmanns Poetik der produktiven, imaginationsbasierten Rezeption bespiegelt sich im Modell eines solchen Spiels.¹⁷ Um dies zu konkretisieren, dient das Buch. Erzählkonstruktionen, bei denen Erzähler oder Herausgeber als Figuren Profil annehmen, nutzt Hoffmann gern, um auch auf dieser rahmenden Ebene ein Spiel über die Rampe zu arrangieren. So ist der Herausgeber des Murr jemand, der sich in die dargestellten Ereignisse wiederholt insofern einmischt, als er Murr anspricht, seine Aufschneidereien, Schwindeleien und Plagiate aufdeckt. Die finale Mitteilung über Murrs Tod durchbricht dann den Raum der Fiktion hin auf Autobiografisches. Mit seinen romanexternen Todesanzeigen für Murr setzt Hoffmann das Spiel über den

17 Imaginationsprozesse (bei Hoffmann Inbegriff oder Kernstück von Rezeptionsprozessen) bespiegeln sich in Transgressionen von Rampen und Rahmen; dafür bietet seine Werke viele Beispiele: Literarische, gemalte, gespielte Figuren überschreiten die Grenzen zum Zuschauerraum; Zuschauer werden ins Spiel hineingezogen.

Romankontext hinaus fort. Wenn dabei sogar (angebliche oder tatsächliche) Tintenspuren von Murrs Pfote entstehen, so ist dies einerseits ein weiteres Stück Inszenierung, andererseits aber auch ein Brückenschlag zwischen ästhetischem Spiel-Raum und visuell manifester Realität. Der Effekt solcher Rahmen- und Rampentransgressionen oszilliert zwischen subversivem Spiel mit einem Ordnungsmodell, das auf die Differenzierung zwischen Wirklichkeit und Kunstwelt setzt und diese durch ihre Störung nochmals in Erinnerung ruft, und einer Entgrenzung des literarischen Spielraums.

Kater Murr und Prinzessin Brambilla

Der *Murr*-Roman und *Prinzessin Brambilla* entstehen nicht allein im selben Zeitraum (1819/21, 1820), sie weisen auch auf inhaltlicher und textkompositorischer Ebene wichtige Parallelen auf – insbesondere die vielfachen Wechsel zwischen Episoden differenter, zugleich aber miteinander verknüpfter Geschichten. Wechseln sich in der *Murr*-Erzählung Elemente der Autobiografie des Katers mit Elementen einer Kreisler-Biografie ab, so changiert die *Brambilla*-Erzählung zwischen Szenen aus dem römischen Alltag und Szenen aus einer fantastisch anmutenden Sphäre, die vor allem mit der Welt der italienischen Komödie assoziiert ist. Die Hauptfiguren in *Brambilla* haben ein doppeltes Profil als Figuren der einen wie der anderen Welt respektive der diese Welten darstellenden Textabschnitte. Zwischen beiden Welten agiert der Ciarlatano Celionati, der allerlei magisch-illudierende Effekte inszeniert.¹⁸ Im *Murr*-Roman bildet Meister Abraham Liscov als eine sich auf allerlei theatrale Inszenierungen verstehende Künstlerfigur eine Scharnierstelle zwischen den Teilgeschichten. Anders als in *Prinzessin Brambilla* wechselt hier auch die Besetzung der Erzählerrolle auf ostentative Weise. Kippeffekte zwischen den Textteilen und damit den dargestellten Ereignissen bestimmen die literarische Darstellung aber hier wie dort; das eine spiegelt sich im anderen (Kreisler in *Murr*, Giglio Fava im Prinzen Cornelio Chiapperi), und die Erzählerin-

18 Henning Mehnert kommentiert in seinem Buch zur *Commedia dell'arte* Celionati (und die *Brambilla*-Erzählung) im Kontext von »Erneuerungsbemühungen und Rezeptionstendenzen« der *Commedia* explizit und betont, dass der Ciarlatano gelegentlich »zugleich Figur, Geschöpf des Erzählers und der Erzähler selbst« ist. Henning Mehnert: *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart 2003, S. 86.

stanz selbst ist es, die solche Verwandlungseffekte erzeugt – als Kollege der Zaubershow-Regisseure im jeweiligen Text.



Abb. 3: E.T.A. Hoffmann: Kreisler im Wahnsinn

Auf inhaltlich-thematischer Ebene evozieren beide Werke eine durch und durch theatrale Welt.¹⁹ In der *Brambilla*-Erzählung ist dies bedingt durch ihre weitgehende Situierung im Schauspielermilieu besonders deutlich, aber auch im *Murr* geht es um vielerlei Maskierungen, Theatereffekte und Spektakel. Liscov ist ein Showmaster. Der ›Fürst‹ Irenäus ist ein Rollenspieler, das ganze Fürstentum partizipiert, politisch gesehen, an einem Illusionsspiel. Kreisler agiert mehrfach als Provokateur, indem er etwa vor

19 Nicht allein, dass im *Kater Murr* und in *Prinzessin Brambilla* auf konkrete Formen, Figuren und Performanzen des Theaters permanent Bezug genommen wird; beide Werke Hoffmanns (und nicht nur diese) haben ihren Platz in der Konzeptgeschichte des Welttheaters, das sie auf spezifische Weise modellieren. Geht es mit dem traditionsreichen Gleichnis von der Welt als Theater zumindest in Antike und Mittelalter aber vor allem um ein metaphysisch grundiertes ontologisches Modell im Zeichen der Gegenüberstellung von Sein und Schein, so wird in der Romantik diese Gegenüberstellung als solche (samt ihren ontologischen Implikationen) zum Ansatzpunkt kritisch-reflexiver Bespiegelung.

Hedwiga und Julia den Narren mimt. Murr verstellt sich, setzt sich in Szene, wechselt Rollen und Stile;²⁰ seine Autobiografie ist Medium ständiger Selbstinszenierung. Aber auch Kreiser gefällt sich in Rollenwechseln, die als kontinuierliche Erzeugung von Dissonanzen erscheinen.²¹ Hoffmanns Porträtzeichnung des wahnsinnigen Kapellmeisters (Abb. 3) zeigt diesen in einer exaltierten Pose, mit verrenkten Gliedern und wie in einer komödiantisch-karnevalesken Bewegung. Die Ähnlichkeit seiner Körperhaltung (samt ihrer zeichnerischen Darstellung) mit den Komödianten Jacques Callots aus dem Zyklus *Balli di Sfessania* (Abb. 4; s.u.) ist nicht zu übersehen.

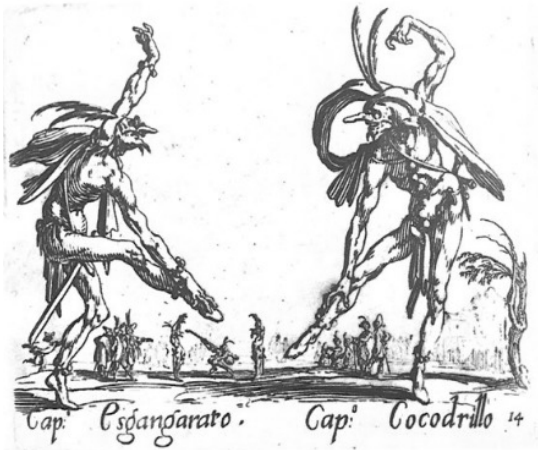


Abb. 4: Komödianten Jacques Callots aus dem Zyklus *Balli di Sfessania*

Durch die Verflechtung der Murr-Autobiografie und der Kreiser-Biografie kommt es zu ständigen Szenenwechseln. Aber auch innerhalb der beiden Textschichten dominiert das Wechselhafte der Charaktere und Szenen. Die im *Kater Murr* dargestellte Welt ist wie die der *Prinzessin Brambilla* eine fundamental wechselhafte, metamorphotische Welt. Vielfache Szenenwechsel spielen sich ab; vor allem als eine Kunst szenisch bedingter

20 Zu stil- und diskursparodistischen Zügen des Romans insgesamt vgl. den Beitrag von Dagmar Wahl in diesem Band.

21 Vgl. zur Hoffmanns Bedeutung für eine moderne Musikästhetik, die sich nicht mehr am Konzept der Auflösung von Dissonanzen orientiert, den Beitrag von Christine Lubkoll in diesem Band. Das Paar Kreiser und Murr erzeugt – jeder auf seine Weise – Dissonanzen, für die sich der Ausdruck »Katzenmusik« anzubieten scheint.

Verwandlungen wird das Theater zum Modell. Die Textgestalt setzt das Wechselhafte – den Szenenwechsel – auf *buchspezifische* Weise in Szene: Zusammengehalten und zugleich zerteilt wird der Doppelroman ja durch die Vorbemerkungen des (rollenspielenden) ›Herausgebers‹ sowie durch die Hinweise ›M.f.f.‹ und ›Mak.bl.‹.²²

Callots Komödianten

Laut Untertitel ist *Prinzessin Brambilla* ein *Capriccio nach Jakob Callot*. Zur ästhetischen Leitfigur deklariert wird damit derselbe Kupferstecher, auf den ja auch die *Fantasiestücke in Callot's Manier* programmatisch verweisen.²³ In dem kurzen Text *Jaques Callot* würdigt Hoffmann Callots Werke als Stimuli der Imagination.²⁴ Mit Blick auf die zahlreichen Szenen Hoffmanns, in denen sich Geschautes belebt respektive zu beleben scheint (auch hier kommt es immer wieder zu Kippeffekten), kann der kurze *Callot*-Text als ein poetologisches Dokument gelten, in dem der Selbstanspruch eines auf analoge Effekte zielenden Schreibens zum Ausdruck kommt. Zentral ist die Frage, welche Art künstlerischer Inszenierung von

-
- 22 Gerade sie sorgen eben auch dafür, dass sich der Roman deutlich sichtbar als eine Art geschriebenes Flickwerk präsentiert. Schon dass sich diese Hinweise selbst visuell als Abkürzungen präsentieren (und keineswegs ohne Erläuterung verständlich sind), gibt zu denken. Funktional erinnern sie an die Akt- und Szenenschlüsse in gedruckten Schauspielen sowie an Regieanweisungen, die Auftritte und Abgänge markieren.
- 23 Hoffmann erörtert hier u.a. das Motiv grotesker menschlich-tierischer Zwischenwesen: »[S]o enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernsten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Anordnungen, die unter dem Schleier der Scurrilität verborgen liegen.« (E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814. Text und Kommentar, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. II/I, hrsg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1993, S. 18. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.
- 24 »Warum kann ich mich an deinen sonderbaren fantastischen Blättern nicht satt sehen, du kecker Meister! – Warum kommen mir deine Gestalten, oft nur durch ein paar kühne Striche angedeutet, nicht aus dem Sinn? – Schau ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus den tiefsten Hintergründe, wo es erst schwer hielt sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. [...] Selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben – sein Bauerntanz zu dem Musikanten aufspielen, die wie Vögelein in den Bäumen sitzen, – erscheint in dem Schimmer einer gewissen romantischen Originalität, so daß das dem Fantastischen hingeebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird.« Ebd., S. 17f.

Figuren sich besonders eignet, ein Spiel des physisch Sichtbaren über die Rampe des konkret Inszenierten hinaus auszulösen – um die Figuren auf dem Imaginationstheater der Rezipienten weiterspielen zu lassen. Hoffmanns Beschreibung *seiner* Betrachtung Callotscher Bilder ist ein Modell dafür.

Nicht nur über den Untertitel besteht eine Verbindung der *Prinzessin Brambilla* zu *Callot* (den Hoffmann in seinen Texten vor allem als Darsteller von Theaterszenen, von Figuren der *Commedia dell'arte* würdigt), sondern auch durch die den *Brambilla*-Text auf Hoffmanns Betreiben hin begleitenden Bilder: Es handelt sich um Nachstiche aus Callots Kupferstichserie *Balli di Sfessania*, für die Drucklegung des Hoffmann'schen Werks hergestellt von dem Berliner Kupferstecher Thiele (Abb. 5).²⁵ Die Bilder in der *Brambilla* bekräftigen die thematischen und kompositorischen Affinitäten des von ihnen begleiteten Textes zur Sphäre des Theaters, denn entsprechend den Callot'schen Vorlagen zeigen sie ja Theaterszenen zwischen paarweise auftretenden und interagierenden Typen aus der Welt der *Commedia dell'Arte*.²⁶ Als Serie erzählen diese Bilder keine Geschichte; zusammengehalten werden sie nur durch ihre Zugehörigkeit zur Welt der *Commedia*. Auch sind die Bilder Thieles keinen spezifischen Szenen aus Hoffmanns Erzählung zuzuordnen; sie sind im strikten Sinn keine Illustrationen, stellen keine identifizierbaren Szenen des Textes dar. Letztlich kann gerade diese Unbestimmtheit ihres Verhältnisses zum begleitenden Text selbst bereits als programmatisch gelten; Thieles Nachstiche betonen diese Unbestimmtheit noch durch Motivreduktionen gegenüber der Vorlage. Was auf Thieles Bildern zu sehen ist, umspielt die erzählten Handlungsstränge, statt sie in Bilder zu bannen. So können die Figuren des Textes beweglich und wandelbar bleiben. Dargestellt ist auf den Bildern letztlich das Spiel an sich, das Spiel ›typischer‹ *Commedia*-Figuren.

25 Vgl. dazu und zum Folgenden: Bernard Dieterle: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Bildern*, Marburg 1988.

26 Auch zu Sternes *Tristram Shandy* existieren vom Autor selbst in Auftrag gegebene, vermutlich auch konkret antizipierte Stiche mit Romanszenen. Hogarth, der Sphäre des Theatralen eng verbunden, hat sie für eine Neuauflage der ersten beiden Bände geschaffen. Es sind zwei Performanzszenen: Trim als Vorleser – und die missglückte Taufe Tristrams.



Abb. 5: E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. Stich Carl Friedrich Thieles.

Die Improvisationskomödie und ihre metatheatrale Dimension

Hoffmanns Interesse an der *Commedia dell'arte* als eine spezifische Form des Theaters ist mehrfach motiviert, bedingt durch die Ebene der Figuren, des Raums und der Handlung. Die Welt der *Commedia* ist eine Welt von Rollenspielern und oszillierenden Identitäten; in ihrer Geschichte verschmelzen die Akteure einerseits oft mit ihren Rollen, andererseits fallen die Figuren der Spielhandlungen gern aus ihren Rollen. Der Spielraum der Komödianten ist mobil (oft handelt es sich um Wandertruppen) und fluid; Grenzen werden überspielt, oft gibt es keinen fixen Bühnenraum, sondern man agiert auf der Straße, auf dem Marktplatz, im Foyer. Anreden der Spieler *an* das und Interaktionen *mit* dem Publikum gehören mit zum Spiel, das damit per se ›offen‹ ist. Auch ist die eigentliche Spielhandlung lange Zeit nicht in dem Maße festgelegt, wie für das dramenbasierte Schauspiel üblich. Relative Fixpunkte sind im Wesentlichen die Figurentypen sowie ein Bestand an typischen Szenen und Performanzen.

Die *Commedia* ist eine Kunstform der Improvisation. Existiert also überhaupt ein dem Spiel vorgängiger Theatertext, so verhält er sich zur Spielperformanz wie eine Skizze zum Skizzierten.²⁷ Auf dieser Grundlage zu improvisieren, heißt auf selbständige und kreative Weise zu interpretieren, und zwar das umrisshaft existente Stück wie auch den jeweils repräsentierten Figurentypus. Dies wiederum ergibt zumindest Gelegenheiten zu metaisierenden Spielen mit den eigenen Vorgaben, Anlässe für die Performer, auf das eigene Spiel verbal und gestisch hinzuweisen, sich *als* Spieler in Szene zu setzen, Spielweisen und Handlungsverläufe, Überraschungen und logische Brüche, Publikumserwartungen und Verstöße gegen diese, kurz: die konkrete Spielsituation samt den Konventionen und ungeschriebenen Codes in ihrem Hintergrund zu reflektieren. Anschlussstellen für Hoffmanns Poetik und seine Erzählstrategien bietet die Welt der *Commedia* vermittelt durch die Idee immer wieder neu zu kompletzierender ›Skizzen‹, über das theatrale Mittel des Spiels in den Zuschauerraum (in die Alltagswelt) hinein, über das Konzept der instabilen Identitäten und der oft plötzlichen Rollenwechsel, des Aus-der-Rolle-Fallens und der Selbstreflexion, das Prinzip eines ständigen Wechsels der Szenen,

27 Das englische Wort für Skizze, ›sketch‹, gibt kurzen gespielten Szenen seinen Namen; eine Beziehung zwischen zeichnerisch-malerischer und theatraler ›Skizze‹ stiftet auch das italienische Wort ›bozzetto‹.

des offenen Spielraums (der seinen räumlichen Rahmen kontaminieren kann), des ständigen Wandels der oft akrobatisch agierenden Figuren.

Eine besonders wichtige Anschlussstelle ist das (in der Commedia oft improvisatorische) Spiel über die Rampe, mit dem implizit das Publikum ›ins Spiel‹ kommt. Sein schriftliterarisches Echo findet es in Hoffmanns nicht seltenen Leseranreden, mit denen die Leserschaft ganz buchstäblich ins Spiel hineingezogen wird. Dies wiederum entspricht einer Ästhetik, die das Kunstwerk, auch das literarische, als Appell an das Imaginationsvermögen versteht, also als Einladung, sich selbst ›auszumalen‹, was dargestellt wird, ja selbst ›mitten im Bilde‹ zu sein.²⁸ Hoffmanns Perspektive nicht nur auf Callot, sondern auch auf die Commedia dell'arte ist insgesamt maßgeblich bestimmt durch sein Interesse an dem, was er ›Skizze‹ nennt (und was für ihn in Callots Stil manifest wird, ohne dass die Kupferstiche ja Skizzen wären): Gemeint ist der Aufriss zu einem noch nicht fertigen Gebilde, dessen Weiterführung (nicht: Vollendung) anderen überlassen bleibt.

Tiecks romantisches Metatheater

Die Romantik entdeckt die in der Commedia steckenden Potenziale neu, bedingt vor allem durch ihre Inklinaton zu reflexiven und potenzierenden Darstellungsstrategien. Der Commedia verpflichtet sind insbesondere die Märchenkomödien Ludwig Tiecks. Auf die Kunst der Improvisation verweisen vor allem das Aus-der-Rolle-Fallen von Charakteren und das oft improvisierte Spiel über die Rampe. *Der gestiefelte Kater* ist wohl das bekannteste Beispiel.²⁹ Ein Akzent liegt auch hier auf Brüchen – auf unerwarteten Wendungen innerhalb der Spielhandlung und auf Illusionsbrüchen. Nicht allein, dass die Spiel-im-Spiel-Konstruktion mehrstufig wird. Die Figuren des aufzuführenden Märchenstücks scheinen manchmal si-

28 Vgl. Hoffmanns *Sandmann*-Passage über das Erzählen: »Hattest du aber, wie ein kecker Maler, erst mit einigen verwegenen Strichen, den Umriß deines innern Bildes hingeworfen, so trugst du mit leichter Mühe immer glühender und glühender die Farben auf und das lebendige Gewühl mannigfacher Gestalten riß die Freunde fort und sie sahen, wie du, sich selbst mitten im Bilde, das aus deinem Gemüt hervorgegangen!« (E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*. Werke 1816–1820, Frankfurt a.M. 1985, S. 26)

29 Vgl. Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*, in: ders.: *Phantasi*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 490–566.

multan mehreren Wirklichkeiten anzugehören, vor allem die Katerfigur selbst; sie fallen dabei aus ihren Rollen, sind stets zugleich Schauspieler(-rollen), gespielte Figuren(-rollen) und *gespielte gespielte* Figuren(-rollen), vergleichbar mit den Protagonisten in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*.

Schon Tieck bietet also keine Improvisationen, sondern einen Text *über* Improvisationen, keine ›echten‹ Unterbrechungen, sondern einen Text *über* Unterbrechungen. Mehr noch: Tieck verschriftlicht das komödiantische Geschehen – und präsentiert die Märchenkomödien dann im *Phantasmus* auch ganz dezidiert als Buchliteratur. Die schriftliche Fixierung könnte auf den ersten Blick als Defizit gegenüber dem lebendigen und dabei tatsächlich überraschenden Spiel realer Akteure erscheinen, aber das ist nur eine mögliche Betrachtungsweise. Den *Gestiefelten Kater* zu lesen, ist ein eigenes ästhetisches Vergnügen, besonders dort, wo die Umsetzung in eine reale Bühnenhandlung schwer oder gar nicht vorstellbar erscheint. Steigt in einer turbulenten Szene der Kater erschreckt auf eine Säule, so wird eine reale Inszenierung (mit katerspielendem Akteur) sich hier etwas einfallen lassen müssen, das dann immer ein Kompromiss ist; die Textfassung hingegen ist einer solchen Verwandlung mächtig. Wenn das Katerstück Tiecks im *Phantasmus* wieder abgedruckt erscheint, so gehört es zu den Texten, die sich die Figuren der dortigen Rahmenhandlung einander gegenseitig vorlesen; hier wird das Theater zum Lesetheater, die vorlesenden Figuren setzen in Leseperformanzen um, was sie als Texte in den Händen halten; ihre wechselnden Auftritte als (Vor-)Leser werden durch Textgliederungen und explizite Hinweise auf Leseanfänge markiert.

Murr als Schüler und Ziehsohn eines Illusionisten

Ziehvater des Kater-Findlings ist im Roman der Illusionskünstler Meister Abraham Liscov, der Repräsentant einer ganzen Reihe ähnlicher Figuren bei Hoffmann.³⁰ Zumindest indirekt besteht so auch eine (Zieh-)Verwandtschaft Murrs zu Trickkünstlern, Illusionisten, Magiern, Eingeweihten in die Mysterien der Natur und der Seele, die zugleich Maschinisten und Experimentalphysiker sind. Abrahams Tätigkeiten als Maschinenmeister und Festorganisator für Fürst Irenäus tragen maßgeblich dazu bei, dass die Romanwelt als eine Theaterwelt erscheint – und zwar als

30 Vgl. zu dieser Figur und ihrer grotesken Festinszenierung zu Sieghardsweiler den Beitrag von Claudia Liebrand in diesem Band.

eine, zu der auch das Publikum selbst gehört. Direkt nach einer großen, zwischen Dramatik und Burleske oszillierenden Festinszenierung Liscovs (die im Spiegel seiner Beschreibung an Shakespeares *The Tempest* erinnert) kreuzen sich die Wege des Inszenierungskünstlers und des noch kleinen Katers: Im Durcheinander der aufgelösten Festgesellschaft hört er die schwache Stimme des Kätzchens; Murr tritt also vor einem theatralischen Hintergrund das erste Mal auf. Wenn auch zunächst ohne Wissen seines Besitzers, lernt Murr durch Meister Abrahams Bibliothek das Lesen und das Schreiben, studiert die Autorrolle ein. Seine Praxis als Leser und Autor steht dabei im Zeichen der Verstellung: Er tarnt seine Lese- und Schreibübungen, »spielt« den normalen, harmlosen Kater. Dass nach Murrs Enttarnung als »homo literatus« die Vermutung aufkommt, Abraham habe ihn für eigene Showdarbietungen abgerichtet, überrascht nicht: Tiere, die menschliches Verhalten beherrschen oder simulieren, bieten ja ähnlich effektvolle Spektakel wie menschenähnliche Automaten. Übrigens zieht ja Meister Abraham tatsächlich in Betracht, seinen Kater zur Shownummer zu machen, ihn als sein Impresario öffentlich seine Künste vorführen zu lassen.³¹

Murr als Nachkomme von Tiecks *Gestiefeltem Kater*

Murr selbst nennt mehrfach Tiecks *Gestiefelten Kater* als seinen Vorfahren. Indirekt wird damit eine lange Ahnenreihe von Märchenkatern beschworen, die hinter Hinz von Hinzenfeld steht. Diese Genealogie hat ihrerseits zwei Vorgeschichten: erstens die der anderen Varianten der Märchenfigur des klugen, sprechenden Katers in früheren mündlichen und schriftlichen Ausformulierungen der Geschichte, zweitens die der Figuren und Szenarien des populären Improvisationstheaters, an die Tiecks Kater-Komödie erinnert. Murr stammt also zumindest indirekt auch von der Commedia dell'arte ab, an die im Roman u.a. die Namen »Skaramuz« und »Pulcinell(a)« erinnern. Nicht nur Murr selbst weist stolz auf seinen gestiefelten

31 »(M. f. f.) »Närrisch genug und zugleich ungemein merkwürdig wär' es doch«, sprach eines Tages mein Meister zu sich selbst, »wenn der kleine graue Mann dort unter dem Ofen wirklich die Eigenschaften besitzen sollte, die der Professor ihm andichten will! – Hm! ich dünkte, er könnte mich dann reich machen, mehr als mein unsichtbares Mädchen es getan. Ich sperrt' ihn ein in einen Käfig, er müßte seine Künste machen vor der Welt, die reichlichen Tribut dafür gern zahlen würde.« (DKV V, S. 117)

Ahnherren hin,³² sondern auch Kreiser bringt ihn mit diesen in Verbindung, sekundiert von Liscov,³³ und im Kreis von Besuchern wird ebenfalls an Tiecks Kater erinnert.³⁴

Der Stoff vom *Gestiefelten Kater* ist prädisponiert für ein komödiantisches und zugleich metatheatrales Spiel: Geht es doch mit dem sprechenden Kater um eine Tierfigur, die sich auf dem Sprechtheater behauptet, in der Spielhandlung mehrfach die Funktion eines Regisseurs übernimmt – und der Märchenstoff als solcher handelt insofern bereits vom ›Theaterspielen‹. Hoffmann setzt mit seinem Murr gegenüber Tieck aber einen neuen Akzent. Sein Kater beherrscht nicht nur die Menschengesprache; er lernt auch das Schreiben und produziert mit seinen *Lebens-Ansichten* ein Manuskript. Nebenher entstehen auch Kleckse; gerade diese verweisen nicht nur auf die Abstammung von Katern, sondern lassen Murrs Produkt als Variation über ›Geflecktes‹ erscheinen. Dass Hoffmann nach dem Tod

32 »Hätt' ich schon damals etwas gewußt von meinem großen Ahnherrn, dem gestiefelten Kater, der Ämter und Würden erlangte, dem Busenfreunde König Gottliebs, ich würde dem Freunde Ponto sehr leicht bewiesen haben daß jede Pudellassemblee sich geehrt fühlen müsse durch die Gegenwart eines Abkömmlings aus der illustertesten Familie, so mußte ich, aus der Obskurität noch nicht hervorgetreten, es aber leiden, daß beide, Skaramuz und Ponto, sich über mich erhaben dünkten.« (DKV V, S. 138) – »[...] [H]ätte der Geist meines großen Ahnherrn nicht über mich gewacht. – Ja mein Leser! – ich hatte einen Ahnherrn, einen Ahnherrn, ohne den ich gewissermaßen gar nicht existieren würde – einen großen vortrefflichen Ahnherrn, einen Mann von Stande, Ansehen, Vermögen, ausgebreiteter Wissenschaft, mit einer ganz vortrefflichen Sorte Tugend, mit der feinsten Menschenliebe begabt, einen Mann von Eleganz und Geschmack, nach dem neuesten Geschmack – einen Mann der – doch dies alles jetzt nur beiläufig gesagt, künftig mehr von dem Würdigen, der niemand anders war als der weltberühmte Premierminister Hinz von Hinzenfeldt, der der Welt so teuer, so über alles wert worden unter dem Namen des gestiefelten Katers.« (DKV V, S. 75f.).

33 »Gott verzeih mir, rief Kreiser, ich glaube gar, der kleine graue Kerl hat Verstand und stammt aus der illustren *Familie des gestiefelten Katers her!* So viel ist gewiß, erwiderte Meister Abraham, daß der Kater Murr das possierlichste Tier von der Welt ist, ein *wahrer Pulcinell* und dabei artig und sittsam, nicht zudringlich, und unbescheiden, wie zuweilen Hunde die uns mit ungeschickten Liebkosungen beschwerlich fallen.« (DKV V, S. 37; Herv. MSE)

34 »Bester, nahm ein anderer, wie mir's in meinem Korbe schien, sehr ernsthafter Mann, das Wort, Bester, was nennen Sie gemeines Vieh? [...] Ich begreife nicht, warum einer angenehmen Hausbestie von glücklichen natürlichen Anlagen nicht sollte das Lesen und Schreiben beigebracht werden, ja warum sich ein solches Tierlein nicht solle erheben können zum Gelehrten und Dichter? [...] An Tausend Und Eine Nacht, als der besten historischen Quelle voll pragmatischer Authentizität, mag ich gar nicht denken, sondern Sie, mein Allerliebster! nur an den *gestiefelten Kater erinnern, einen Kater, der voll Edelmut, durchdringendem Verstande war und tiefer Wissenschaft.*« (DKV V, S. 164; Herv. MSE).

des echten Murr dessen (angebliche?) Klecksereien (Abb. 6) verwendet, ist ein weiterer Beitrag zum Überspielen von Grenzen zwischen Tier und Mensch, Fiktion und Realität, Autor und Figur.³⁵

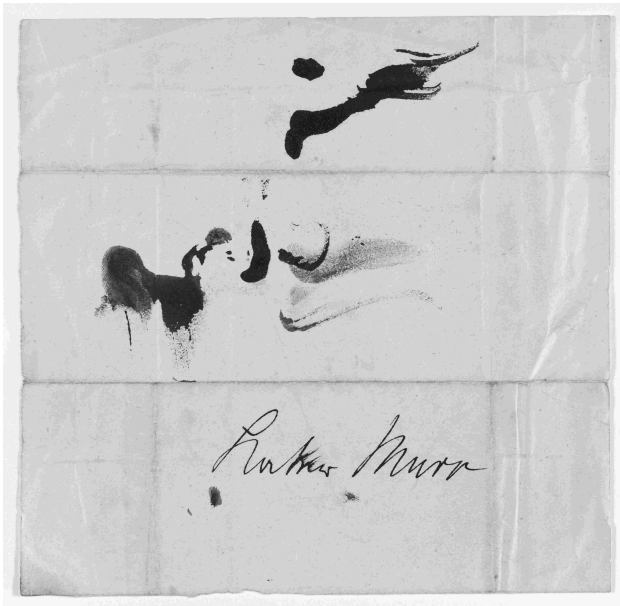


Abb. 6: E.T.A. Hoffmann: Quartblatt mit den Schriftzügen des Katers Murr

- 35 Zu Murrs Kleckschen vgl. Schubert: *Defiguration der Schrift*, S. 137 und passim. Als sein eigener Kater (»Murr«) starb, verfasste Hoffmann drei Todesanzeigen. Die dritte schickte er an seinen Freund Theodor Gottlieb von Hippel; sie führt »bereits deutlich in den Schwellenraum zwischen Wirklichkeit und Fiktion« (ebd., S. 148) ein. Es gilt als sicher, daß zusammen mit dieser Anzeige ein ebenfalls überliefertes Blatt beilag (nach Schubert wahrscheinlich als Umschlag). Auf diesem Blatt sieht man Tintenkleckse und Schmierspuren solcher Kleckse; darunter steht »Kater Murr« (ebd., Abb. S. 149). – Der Hypothese von Dietmar Jürgen Ponert zufolge hat Hoffmann die Kleckse produziert, indem er die mit Tinte angefeuchtete Pfote seines Katers über das Papier zog, sei es vor dem Tod Murrs, sei es auch danach. (Dietmar Jürgen Ponert: *E.T.A. Hoffmann. Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Bd. I: Text, Petersberg 2012, S. 373, Nr. A 4; ders.: *E.T.A. Hoffmann. Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*. Bd. II: Abbildungen, Petersberg 2012, S. 174f. sowie S. 197f.) Schubert hält dieses Vorgehen Hoffmanns für zumindest bezweifelbar: »Die Angabe, dass das Quartblatt als »Kater Murrs letzte Schriftzüge« zu bezeichnen sei und vermutlich der Todesanzeige beigegeben war, stammt von Friedrich Schnapp, der sich hierbei auf Hippels Biographen (und Enkel) Theodor Bach bezieht.« (Schubert: *Defiguration der Schrift*, S. 149.)

Schreiben als Rollenspiel und der Text als Flickenkleid

Ich [...] nahm einige Dachziegel herab, so daß ich mir die freie Aussicht in Eure Dachluke verschaffte. Was gewahrte ich! [...] In dem einsamsten Winkel des Bodens sitzt Euer Kater! – sitzt aufgerichtet vor einem kleinen Tische, auf dem Schreibzeug und Papier befindlich, sitzt und reibt sich bald mit der Pfote Stirn und Nacken, fährt sich über's Gesicht, tunkt bald die Feder ein, schreibt, hört wieder auf, schreibt von neuem, überliest das Geschriebene, knurrt (ich konnte es hören), knurrt und spinnt vor Wohlbehagen. – Und um ihn herum liegen verschiedene Bücher, die, nach ihrem Einband, aus Eurer Bibliothek entnommen.³⁶

Lothario hat, wie er berichtet, Murr beim Schreiben beobachtet wie einen Akteur auf dem Theater: Der Kater performiert ausdrucksvolle Gesten, ganz so, als spiele er einen nachdenklichen Autor, nimmt Positur an, hat sprechende Requisiten um sich versammelt. Als eine Art Akteur ist er auch auf einer Vignette zur Erstaussgabe zu sehen, die auf einer Vorzeichnung von Hoffmanns basiert; hier trägt er eine Toga als für einen Kater ungewöhnliches Kostüm, das seine Rolle als Gelehrter und Autor signalisiert. Hauptsujet der Szene ist in Lotharios Bericht wie auf der Vignette Murrs Schreiben, respektive seine Schriftstellerrolle.

Dass sich bei Murr das Spiel auch aufs Papier verlagert, bedeutet vor allem, dass er selbst auch und gerade *schreibend* zum theatralen Rollenspieler wird.³⁷ Die beiden in Ton und Aussage so divergierenden Vorworte machen Murrs Spiel besonders deutlich, da er mit dem ersten erkennbar aus der Rolle fällt, die er mit dem zweiten einnimmt. Hoffmann wählt mit den gedruckten Vorworten ein buchspezifisches Textgestaltungsmittel: Der Kater tritt als doppelter Vorredner auf und wird entsprechend textgrafisch inszeniert; an buchtypografische Mittel gebunden sind auch die Reaktionen des ›Herausgebers‹, wie denn die Rollenfigur eines Herausgebers als solche ja auch zur Buchkommunikation gehört.

Flickengebilde sind auch die Texte Murrs. Denn in diesem finden sich allerlei Einfälle, Ideen, ja konkrete Formulierungen, die aus fremden Quellen stammen und dazu dienen sollen, dem Autor Murr ein möglichst geniales Profil zu geben – dabei aber vor allem zeigen, mit welchen Me-

36 DKV V, S. 93.

37 Durchgespielt werden mehrere Rollenmuster; Murr imitiert den Typus des empfindsamen Jünglings, des Helden eines Bildungsromans, des selbstbewusst-draufgängerischen Nachtschwärmers und Burschenschaftlers, des jugendlichen Liebhabers, des braven Ziehsohnes – und die des Gelehrten.

thoden er schreibt. Mehrfache Hinweise des ›Herausgebers‹ auf Murrs Plagiate demaskieren den schreibenden Kater und heben den zusammengeflackten Charakter des Textes hervor.³⁸ Der empfindsame Murr ist eine besonders komisch wirkende Rolle, aus der herauszufallen für einen primär selbstverliebten und genussüchtigen Kater besonders naheliegt.

Harlekin und Harlekinaden

Die Kunstfigur des Harlekins hat eine lange Vorgeschichte und eine wechselvolle, durch verschiedene Künste und Darstellungsformen führende Geschichte.³⁹ Zu ihren Verwandten und Vorläufern gehören dämonische Gestalten, von denen schon im Mittelalter berichtet wird, Teilnehmer einer ›wilden Jagd‹, nächtliche Schreckgestalten, insbesondere auch Wesen in Tiermasken, die tierische Geräusche erzeugen. Die Theaterfigur Harlekin trägt in Erinnerung an diese Genealogie teils bis heute eine an ein Hörnerpaar erinnernde Mütze, oft auch eine schwarze, das Menschengesicht betont entstellende Halbmaske; ihre Mimik ist grotesk, erinnert an grobe Physiognomien und Figuren, an Teufel, an Erscheinungen allenfalls partiell menschlicher Natur. Der frühe Harlekin hat insofern etwas von einem Zwischen- und Hybridwesen, einem Ordnungsstörer, dämonisch und komisch zugleich. (Ein Dämon mit dem Namen Alichino wird im XXI. Gesang des *Inferno* der *Divina Commedia* Dantes erwähnt.)

Für das 13. Jahrhundert ist der erste Harlekinauftritt auf einer Bühne überliefert, wobei die Figur vermutlich eine Teufelsmaske und einen

38 Murr selbst gesteht dabei durchaus, dass er sich stark an fremden Texten orientiert, etwa, als er über seine Verliebtheitsindizien nachdenkt. Seine Selbstbeschreibung provoziert eine »Randglosse des Herausgebers«, die dies aufdeckt: »Murr! mein Kater! die Rezensenten werden über dich herfallen, aber bewiesen hast du doch wenigstens, daß du den Shakespeare mit Verstand und Nutzen gelesen, und das entschuldigt vieles.« (DKV V, S. 292f.) – Auch die Murr-Passage (»Mina saß da, bleich und schön, wie der erste Schnee, der manchmal im Herbst die letzten Blumen küßt und gleich in bittres Wasser zerfließen wird!«) führt zu einer »Anmerkung des Herausgebers«: »Murr! – Murr! schon wieder ein Plagiat! – In Peter Schlemihls wundersamer Geschichte beschreibt der Held des Buchs seine Geliebte, auch Mina geheißen, mit denselben Worten.« (DKV V, S. 361) – Andernorts heißt es dann: »(Anmerk. des Herausgeb.: – Murr, es tut mir leid, daß du dich so oft mit fremden Federn schmückst. Du wirst, wie ich mit Recht befürchten muß, dadurch bei den geeigneten Lesern merklich verlieren.« (DKV V, S. 428)

39 Vgl. u.a.: Mehnert: *Commedia dell'arte*; Kenneth und Laura Richards: *The Commedia dell'arte. A Documentary History*, Oxford/Cambridge 1990; Jürgen von Stackelberg: *Metamorphosen des Harlekin. Zur Geschichte einer Bühnenfigur*, München 1996.

Kapuzenmantel trug. Auch im Folgenden gehören Maskierung und die Kreuzung verschiedener Elemente des Erscheinungsbildes mit zum Harlekin als einem oft latent dämonischen Spaßmacher, dessen Element das Zweideutige und Subversive ist. Unter den Vorfahren respektive Vorbildern der später als Harlekin bezeichneten Gestalt sind Gaukler, Akrobaten, Schausteller, Zauberer, Scharlatane (Ciarlatani) und andere Performeekünstler, die der populären Unterhaltung dienen, aus kirchlicher Sicht suspekt erscheinen, sozial oft marginalisiert werden.

Tristano Martinelli, Mitglied der Schauspielertruppe ›Compania dei Comici Gelosi‹, gibt dem Harlekin wichtige Merkmale eines durch die Jahrhunderte tradierten Profils. Die Figur bekommt ein grobes Leinengewand mit bunten Flicken, eine skurrile Mütze, manchmal (so bei Martinelli) mit einem auf Feigheit, aber auch auf Animalisches hindeutenden Hasenschwanz. Die rhombische Musterung des bunten Kostüms bürgert sich erst später ein – als eine vor allem dem Pariser Geschmack entgegenkommende Ästhetisierung. Als zentraler Akteur in der Spielwelt der volkstümlichen Komödie agiert Harlekin auch unter anderen Namen – wie etwa Truffaldino, Mezzetino und Fritellino.⁴⁰ Im 16. Jahrhundert wird die populäre Komödie italienischer Provenienz in Frankreich zu einer als solche stärker profilierten theatralen Kunstform; die Geschichte des modernen Harlekintheaters beginnt.⁴¹ Das Flickenkostüm bleibt dabei ein Hauptkennungsmerkmal des Harlekins. Zu seinem Kostüm gehören weiterhin auffällige Mützen, die oft mit Federn oder Tierschwänzen verziert sind. Seine Kleider liegen eng an, der Gürtel ist weit unten plziert, vor allem der Bauch wird betont. Körper- vor allem unterleibsbetont sind auch Harlekins Lieblingsbeschäftigungen: das Fressen, die Entleerung des Körpers, erotisch-sexuelle Abenteuer. Die Kehrseite der lustbetonten Körperlichkeit ist die Nähe zum Tod, der den Harlekin oft bedroht.⁴²

Harlekins Spielweise ist – analog zum Flickenkostüm – charakterisiert durch häufige Rollenwechsel, wobei vielfach das zu ihm gehörige bunte Gewand zunächst durch andere Kleidungsstücke verdeckt, dann aber ge-

40 Die Commedia dell'arte entfaltet sich unbeschadet ihrer starken Prägung durch italienische Komödianten historisch als eine gesamteuropäische Kunstform. Neben dem italienischen Arlecchino kennen andere Länder und Regionen diverse Figuren, die ihm gleichen, so die deutschsprachigen den Hanswurst.

41 Vgl. dazu Rudolf Münz: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen, Berlin 1998, S. 61.

42 Vgl. dazu Gerda Baumbach: Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd. I, Leipzig 2021, S. 154 und S. 185.

zeigt wird. Auch die Maske wird als Attribut weiterhin getragen, nicht nur zur Verfremdung des Gesichts, sondern auch, um metonymisch auf ständige Rollenspiele zu verweisen. Als Rollenspieler *par excellence* ausgewiesen, wechselt der Harlekin oft subversiv zwischen Spielkontexten und zwischen Welten. Man erkennt ihn an seinen Gesten, an seinen Späßen, an seinen Provokationen. Einen feststehenden Charakter mit spezifischen Eigenschaften hat er jedoch nicht; er changiert zwischen Gut und Böse, Klugheit und Dummheit. Zwischen himmlischen und höllischen Allianzen wechselnd, bleibt er ein Spieler, der sich geordneten Welttheaterszenarien und ihren Grenzziehungen nicht unterwirft. Auch die physische Beweglichkeit des Harlekins, die Akrobatik seiner Bewegungen, lässt sich als eine Dimension seiner Maskierung interpretieren, scheint er doch selbst seinen Körper nur als eine Maske zu tragen, die sich beliebig verwandeln lässt.

Auf sich selbst macht der Harlekin durch den Ausruf »Eccomi!« (»Da bin ich!«) aufmerksam, an dem man ihn erkennt, mit dem er gern auftritt – hierin dem Kater Murr ähnlich, der sich als (erkennbar spielender) Vorredner erst einmal vorstellt und so eloquent wie selbstbewusst auf sich aufmerksam macht. Einerseits vulgär und latent dämonisch, kann die Figur andererseits doch auch als metonymische Verkörperung einer von Normen und Zwängen befreienden Kunst gelten – einer zumindest temporären, mit zweckfreiem Spiel verbundenen Daseinsweise –, als Meister der Grenzverletzung, ja als kreativer Vertreter der Unterschichten, der Rechtlosen, als Inkorporation des Karnevals. In Murrs vandalistischem Umgang mit dem Bücherbestand seines Meisters kommt ein entsprechend subversiver Zug zum Ausdruck. Seine mehrfach erwähnten Krallen und seine Rauflust fügen sich ins Bild. (En passant wird das Burschenwesen in den entsprechenden Szenen als eine politische Harlekinade karikiert.)

Das anarchisch-subversive Potenzial der Harlekins- bzw. Hanswurstfigur erregt bei den Vertretern der literarischen Aufklärung Anstoß; Gottsched kritisierte die Fantastik der Gestalt, ihre Neigung zum Vulgären und Obszönen, ihre Amoralität. Im Deutschland der Aufklärung von der Bühne einer geregelten und legitimierten Schauspielkunst zeitweilig verbannt, bleibt der Harlekin respektive Hanswurst auf dem volkstümlichen Theater doch beliebt, und in ganz Europa kennt man ihn weiterhin gut, wenn auch unter verschiedenen Namen und in regionalen Modifikationen. In England bildet sich das Genre der »Pantomime« heraus, eine zwar nicht stumme, aber doch vor allem durch Gestik und Körperlichkeit

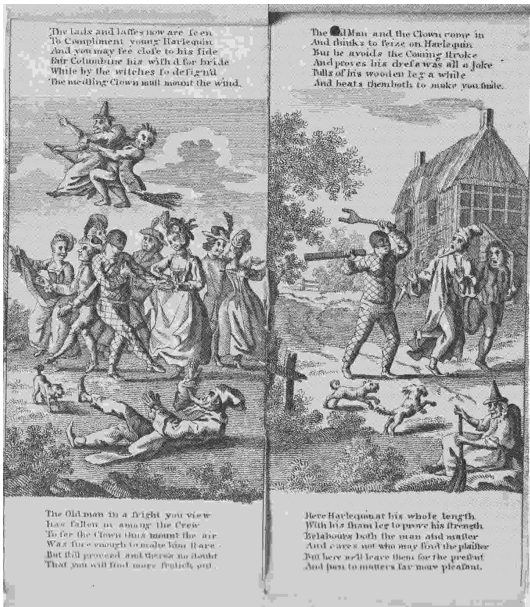
charakterisierte Performanzform. David Garricks Pantomime *Harlequin's Invasion* (1770) löst eine regelrechte Harlekinmode aus.

Ein Verwandlungsbuch. Die Harlequinade als Buchtypus

Diese Mode macht nicht nur Theater-, sondern auch Buchgeschichte. Der englische Verleger Robert Sayer produziert seit den 1760er Jahren Druckwerke eines neuen Formats, die zunächst ›metamorphoses‹, dann ›Harlequinades‹ genannt werden, mit Blick auf ihre Architektur auch ›turn up-book‹.⁴³ Diese ›Aufklappbücher‹ entstehen aus großen Papierbögen, die zunächst durch seitliche Einschnitte bearbeitet werden; so bilden sich längere Papierstreifen oder Laschen, die dann nach einem festgelegten Schema zu gleichgroßen ›Seiten‹ zusammengefaltet werden (Abb. 7.1–7.3). Da aus jedem Bogen mehrere (meist vier) solcher Streifen entstehen, kann man auch die Faltgebilde nochmals übereinander klappen. Bei der Lektüre werden dann die zusammengeklappten Teile wieder auseinandergeklappt, die Faltoobjekte Stück für Stück entfaltet. Auf den einzelnen Teilen der Gesamtkonstruktion, also den Abschnitten des komplex gefalteten und sukzessiv zu entfaltenden Gesamtbogens, sind Szenen des jeweils dargestellten Harlekinstücks zu sehen – und zu lesen: Die als Holzschnitte gedruckten Bilder sind mit Versen unterlegt, die das Geschehen darstellen. Im Zentrum der Szenen steht oft der abgebildete Harlekin

43 Beispiele finden sich abgebildet u.a. in Peter Haining: *Movable Books. An Illustrated History*, London 1979, S. 10f.; Leslie McGrath: *This Magical Book. Movable Books for Children. 1771–2001*, Toronto 2002, S. 9–12; Jacqueline Reid-Walsh: *Interactive Books. Playful Media Before Pop-ups*, New York/London 2018, S. 100; Hildegard Krahé: Lothar Meggendorfers Spielwelt, München 1983, S. 102 und S. 104. Vgl. Peter Haining: *Movable Books. An Illustrated History*. London 1979, S. 10, über die Harlequinade: »The Harlequinade, or turn-up book, was the first printed item to be produced for young readers which can be fairly described as a movable. The idea of a story with pictures which changed before the reader's eyes when he moved a series of flaps, was the brainchild of a bright and industrious bookseller named Robert Sayer [...] in Fleet Street, London. He was [...] familiar with the great popularity of pantomimes in the theatres of the time, and in particular the Harlequins who usually played the leading roles, and he found it perfectly natural to make one of them the star of adventures retold in this turn-up picture form.« Sayers Idee, so Haining, sei bald von anderen Buchproduzenten übernommen worden, auch in Amerika; so seien im frühen 19. Jahrhundert entsprechende »versions of many stage productions and stories« in entsprechender Form vermarktet worden (S. 10). Erwachsene und Kinder hätten in der Folge teils auch selbst eigene, private Harlequinaden produziert, von denen sich einige erhalten hätten (vgl. ebd.).

selbst, der beim Umblättern und Umfalten seine Körperhaltung und seine Positionierung im Raum wechselt. Die Teilung der Klappszenen in je eine obere und eine untere Hälfte, die sich durch Klappbewegungen mit neuen Hälften kombinieren lassen, entspricht dem Hybridcharakter des Harlekins; die Biegsamkeit des Papiers der des Harlekinskörpers. Gemeinsamer Nenner der szenischen und der buchmateriellen Verwandlungen sind plötzliche Szenenwechsel und Kippeffekte – und die Geschwindigkeit, mit der man plötzlich etwas anderes sieht, im Effekt vergleichbar mit Vexierbildern, aber an materielle Handhabung der Blätter gebunden.⁴⁴



- 44 Harlekinaden werden in verschiedenen Ländern Europas produziert, ähnlich wie vergleichbare Papierobjekte, die man sich teilweise selbst zurechtschneiden muss. In den USA übernehmen später J. Rackstraw (Philadelphia) und Samuel Wood (New York) die Idee. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts modifizieren etablierte Spielbuchverlage die Ausgangsform und entwickeln den Kinderbuchtypus des Klappbuchs.

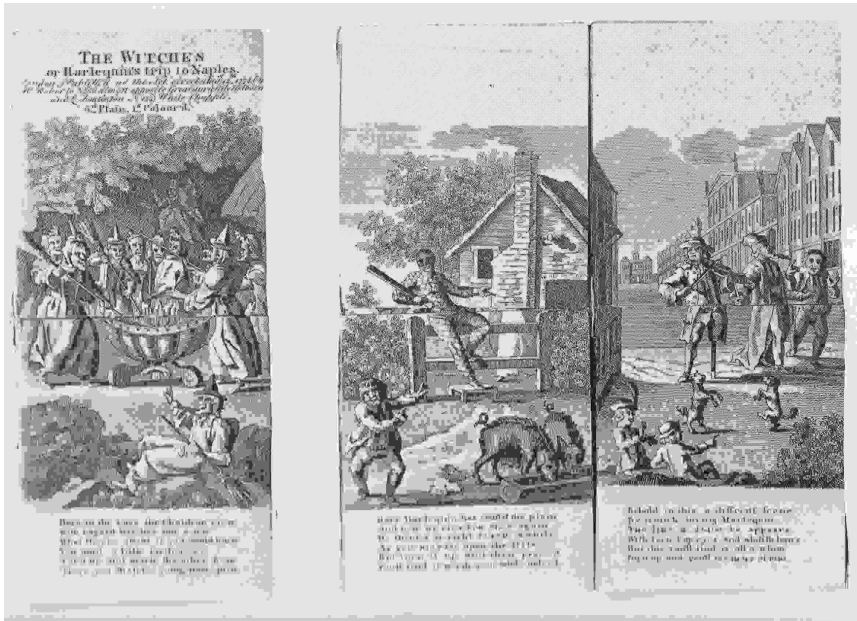


Abb. 7.1–7.3: Harlequinade

Als Druckprodukte sind die Turn-up-Bücher auch durch ihre Vertriebsform charakterisiert, die das Publikum latent miteinbezieht. Man kann diese Bilderbücher mit gedruckten Darstellungen von jeweils aktuell po-

pulären Harlekinstücken als tragbares Theater mit nach Hause nehmen und die in ihren Falten verborgene Spielhandlung allein oder im kleinen Kreis nachspielen. Die erfolgreichen Harlekin-Turn-ups sind populären Bühnen-Pantomimen nachgestaltet, so etwa *Harlequin's Invasion*,⁴⁵ *Harlequin Cherokee, or, the Indian Chiefs in London* (Sayer-Verlag 1772), *Mother Shipton* (Tringham-Verlag 1771) und *Harlequin Skeleton* (Sayer-Verlag 1772).⁴⁶ Die Bilder können beim Kauf bereits koloriert sein oder von ihren Besitzern eigenhändig koloriert werden. Das Ausmalen ist also eine Form der Rezeptionspraxis, in deren Folge dann die Figuren noch ›lebendiger‹ werden.

Der Harlekin steckt in mehr als einer Hinsicht gleichsam ›hinter‹ all dem: Mit der Harlequinade kommt eine unkonventionelle, aber populäre Variante des Buchs auf den Markt, eine, die eigentlich kein rechtes ›Buch‹ (im Sinne eines Kodex) ist, aber diesem doch ähnelt – auf verspielte und zur Unterhaltung gedachte Weise. Diese Variante ist gegenüber dem Kodex durch ihre erhöhte Biegsamkeit charakterisiert: Es wird hier nicht nur geblättert (und dies in einer kontinuierlichen Richtung), sondern nach links, rechts, oben und unten gefaltet und geklappt. Dies verleiht dem visuell und durch Texte Dargestellten selbst eine eigentümliche Biegsamkeit und Wandelbarkeit, eine Disposition zum plötzlichen Szenenwechsel. Die Nutzer müssen sich diesem metamorphotischen Hin-und-Her des Papiers und seiner Aufdrucke anpassen, müssen aktiv mitspielen, indem sie das Papier bewegen, und zwar in nicht-linearer, kreuz-und-quer verlaufender Folge. Kurz: Der Harlekin als impulsgebender Protagonist überträgt auf das Buch die für sein Spiel typischen Kippeffekte, sein theatrales Wesen wird in Buchwerken inkorporiert – und stimuliert das Publikum zum Mitmachen.⁴⁷

45 Vgl. dazu Reid-Walsh: *Interactive Books*, S. 100.

46 Vgl. McGrath: *Magical Book*, S. 10f. Nicht nur Figuren und Handlungsmuster der *Commedia dell'arte* dienen als Vorlagen für turn-up-books. Entsprechend inszeniert werden etwa auch die Geschichte von Adam und Eve und Bunyans *The Pilgrim's Progress*.

47 Anhaltspunkte dafür, dass Hoffmann die Harlequinaden Sayers oder ähnliche Objekte kannte, haben sich bislang nicht finden lassen; tatsächlich handelte es sich ja auch um Produkte der englischen Printkultur, deren Aufkommen und Blütezeit deutlich früher liegen als Hoffmanns Wirken. Die Harlequinaden waren nicht für den Export bestimmt, sondern ans Umfeld lokaler Theaterereignisse gebunden, keineswegs dazu gedacht, in Bibliotheken zu überdauern – und im Übrigen in ihrer Materialität ephemere. Eine Begegnung Hoffmanns mit diesen Produkten einer spezifischen Theaterkultur war insofern wenig wahrscheinlich. Um die Beziehung zwischen Hoffmanns Roman und

Die ›Marbled Page‹ als Harlekin in Sternes Buch

Aber nicht nur über den Buchtypus der Harlequinade macht der Harlekin Buchgeschichte, sondern auch durch unkonventionelle Einzelauftritte in kodexförmigen Büchern. Zu den grafisch-visuellen Extras des *Tristram Shandy* gehört als besonders auffälliges Kompositionselement die ›Marbled Page‹ (Abb. 8.1–8.2), die genauer gesagt aus einem beidseitig marmorierten Blatt innerhalb des Buchs besteht. Der Erzähler selbst bezeichnet sie (in unkonventioneller Orthografie!) als »motly emblem of my work«⁴⁸, als ein ›Bild‹ des Romans also, das als Bild interpretiert werden will. Interpretationsrelevant ist dabei mehrerlei, vor allem der Ausnahmecharakter dieses Papierauftritts, der zwar keine Vorläufer hat, wohl aber auf gängige Buchbindeverfahren des mittleren und späteren 18. Jahrhunderts verweist.⁴⁹

Marmoriertes Papier, das im England des mittleren 18. Jahrhunderts als Gestaltungselement bei der Buchproduktion in Mode kam, entsteht durch ein aufwendiges handwerkliches Verfahren. Was dabei entsteht, heißt zwar nach dem (oft gesprenkelten) Marmor, ist aber natürlich kein Marmor, sondern eingefärbtes Papier. Insofern verbindet sich mit diesem Papier ein Moment der Vorspiegelung, eine Art Illudierungseffekt: ein Papier tritt in einer (bunten) Maske auf, ›spielt‹ Marmor – und lässt in dieser Rolle das Buch einem Gebäude mit marmornen Wänden ähnlich werden.

Entscheidend für das konkrete Aussehen marmorierten Papiers sind erstens die Mischungen verschiedener Farben und zweitens die Zufallseffekte, die sich auf dem Papier als Trägersubstanz ergeben. Der Marbler

spielaffinen, ›theatralen‹ Produkten der Druckereien und Verlage zu erwägen, erscheint aber der Hinweis auf andere Formen des Spielbuchs und der papiernen Spielobjekte naheliegend, wie sie auch in Deutschland über das 19. Jahrhundert hinweg produziert und geschätzt wurden (auch wenn es erst nach Hoffmanns Lebenszeit zu einer besonderen Blüte des Spiel- und Bewegungsbuchs kommt): Sind diese doch vielfach vor allem Verwandlungsobjekte. Orte und Szenen wandeln ihr Aussehen, Figuren wechseln die Kleider; die Übergänge zwischen Papiertheater und Spielbuch sind nahtlos (vgl. dazu die zahlreichen Beispiele bei Haining, McGrath und Reid-Walsh). Dem Konstruktionsprinzip der Harlequinade sind auch andere als die englischen Beispiele verbunden; Verwandlungsbücher entstehen auch außerhalb dieses spezifischen theaterkulturellen Umfelds.

48 Vgl. Sterne: *Life and Opinions*. Bd. I, S. 254.

49 Zur Bedeutung des *Tristram Shandy* für *Kater Murr*: vgl. Schubert: Defiguration der Schrift, S. 158 und passim. Zur Vergleichbarkeit der Kleckse Murrs mit Tristrams Marmorpapier siehe auch Schubert: Defiguration der Schrift, S. 105.

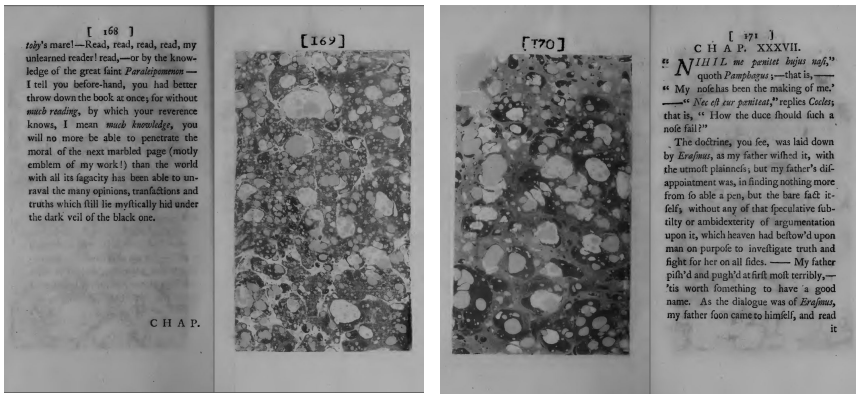


Abb. 8.1–8.2: Sternes »Marbled Page«

wählt zwar die Farben und verfügt auch über Erfahrung im Erzeugen von Effekten, die sich aus der Handhabung seiner Geräte ergeben, aber das Ergebnis der Arbeit ist doch nicht determiniert. Die Marmorierungen sind Zufallsbilder. Als Produkte einer mit Farben und Farbrägersubstanzen operierenden Handwerkskunst ist marmoriertes Papier zwar ein von Buchbindern verarbeitetes Material, dabei von den Produkten des Drucks dennoch zu unterscheiden. Die marmorierten Seiten in Sternes Roman sind nicht gedruckt, tanzen also schon auf materieller Ebene aus der Reihe. Sie machen jedes Exemplar zum Unikat, denn anders als die Erzeugnisse des Buchdruckerhandwerks sind die Produkte der Marbler ja unwiederholbare Einzelstücke. Selbst auf dem einzelnen Bogen wiederholen sich Muster nie. Und so verweist das scheckige »Emblem« der Marmorseite sinnbildlich auf ein Abweichen von Konventionen, auf Unwiederholbarkeit, auf Individualität.

Der Marbler stellt durch Geräte-, Farb- und Papierwahl sowie durch seine Verfahrensweise zwar eine Art Rahmen (einen »Aufriss«) bereit, analog zum Szenario improvisierender Komödianten. Genau vorhersehbar ist das Ergebnis des Marblingvorgangs jedoch nicht. Die Marbled Page ist bunt gefleckt, tanzt aus der Reihe, basiert auf einer Improvisation des Zufalls, hat eigentlich in der Ordnung des Buchs nichts zu suchen; all dies lässt sie als Harlekin im Buch erscheinen. Vielleicht ist sie dabei nicht die einzige Materialisierung einer populären Komödiantenfigur unter den Seiten: Ist in der Commedia der Tod ein wichtiger Partner des Harlekins,

so ergänzen sich in Sternes Roman die marmorierten und die schwarze Seiten.⁵⁰

Marmoriertes Papier wird – und auch dies erscheint signifikant – zu Sternes Zeiten zwar gern zur Gestaltung der äußeren Teile des Buchkörpers benutzt, aber im Buchinneren hat es normalerweise nichts verloren. Bei Sterne schmuggelt sich insofern ein Fremdkörper, ein Marginalphänomen, ins Buchinnere – vergleichbar vielleicht mit einem Kater, der sich in die Gesellschaft von Menschen schleicht und dort als Ihresgleichen behauptet.

Der gefleckte Katerpelz. Murrs Porträt, seine Flickentexte und seine Kleckse

Hoffmanns *Murr*-Roman ist unter anderem eine Illustration beigelegt, die den Kater mit Schreibfeder bei seiner literarischen Arbeit zeigt (Abb. 9).⁵¹ Wie die anderen Bildsujets auch, erscheint er in einer Rahmenflächen mit Arabesken, die nicht auf den Inhalt des gerahmten Bild abgestimmt sind, sondern versatzstückartig wirken – wie in einer Bühnendekoration, die nicht zur Inszenierung gehört. Die Arabesken zeigen fabelhafte Wesen und Ziegen, je einen fetten Putto, Rankenwerk, je eine Sphinx, also einen skurrilen Rahmen für einen unkonventionellen Akteur, oszillierend zwischen Monströsem und Spaßhaftem, bildungskulturellem Zitat und schrägem Fantasiebild. An diesem Schauplatz setzt Murr sich in Szene. (Und eine gleichartige bühnenartige Rahmung wird dann auch für die anderen Vignetten benutzt.) Um seine Gestalt herum ist, wie erwähnt, ein (zitathaft-»klassizistisch« wirkender) Umhang drapiert; in seiner Hand sieht man das wichtigste Requisit: die Schreibfeder.

50 Obwohl in Kommentaren zu Sternes Roman meist von einer (!) Black Page die Rede ist, handelt es sich um zwei Seiten, nämlich die recto- und die verso-Seite eines Blattes. Vgl. Sterne: *Life and Opinions*. Bd. I, S. 255f.

51 Die insgesamt vier Vignetten zu *Kater Murr* – je zwei für Vorder- und Rückseite der ersten und der zweiten Heftlieferung – sind Aquatinta-Radierungen von Carl Friedrich Thiele nach Zeichnungen Hoffmanns (vgl. auch Schubert: Defiguration der Schrift, S. 170). Zwei Bilder gehören zum Kreislerkomplex (Kreisler und ein Abt), zwei zum Murrkomplex: Murr am Schreibtisch und Murr mit Miesmies. Alle werden durch breite Flächen mit arabesken Motiven gerahmt. Werner Busch weist auf die Beziehung der Zeichnungen zur Poetik des Romans hin, die sie sinnfällig machen und bekräftigen (vgl. Werner Busch: E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Zitat und Arabeske, in: Uwe Fleckner u.a. (Hrsg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus. Bd. I, Berlin/Boston 2016, S. 49–73).

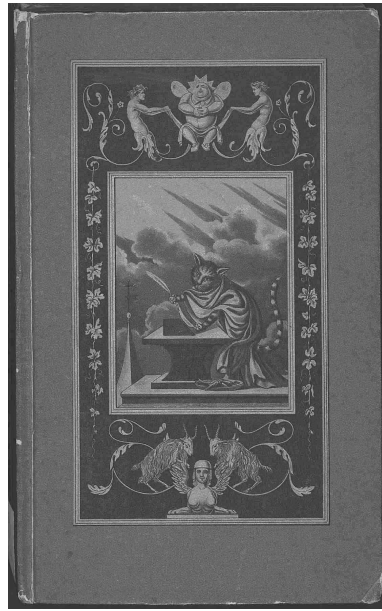


Abb. 9: Ausschnitt aus dem Einband von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

Der ›Herausgeber‹ erklärt anlässlich einer der Vignetten, die den Kater zeigen (es sind zwei; eine weitere zeigt den gescheckten Murr mit der weißen Miesmies; Abb. 10), das Porträt ähnele dem Helden des Romans ausnehmend.⁵² Innerhalb des Romans wird Murrs Aussehen, insbesondere sein Pelzmuster, wiederholt erwähnt; Murr ist mehrfarbig, wobei zunächst nur graue und schwarze Streifen erwähnt werden, dann aber von einem bunten und schimmernden Kleid die Rede ist. Durch die Charakteristik des Musters als Hieroglyphenschrift wird Murrs Pelzkostüm mit einem Text analogisiert – einem mehrfarbigen und schillernden, in verschiedenen Farben spielenden.⁵³ Bemerkenswerterweise gestatten es Marmorpapiere

52 »Schließlich darf der Herausgeber versichern, daß er den Kater Murr persönlich kennen gelernt, und in ihm einen Mann von angenehmen milden Sitten gefunden hat. Er ist auf dem Umschlage dieses Buchs frappant getroffen.« (DKV V, S. 14)

53 »[...] [A]uf der Strohmatte zusammengekrümmt, schlafend, lag ein Kater, der wirklich in seiner Art ein Wunder von Schönheit zu nennen. Die grauen und schwarzen Streifen des Rückens liefen zusammen auf dem Scheitel zwischen den Ohren und bildeten auf der Stirne die zierlichste Hieroglyphenschrift. Eben so gestreift und von ganz ungewöhnli-

und Katerpelze gleichermaßen, Muster in sie hineinzusehen, die durch keinen Code festgelegt sind. Die beschriebene und im Bild dargestellte ›Scheckigkeit‹ Murrs steht nicht zuletzt darum in Analogie zur ›Scheckigkeit‹ des ganzen aus verschiedenen Teilen zusammengebauten Romans; sie hat insofern eine analog ›emblematische‹ Dimension wie Sternes Marmorpapier als Sinnbild des *Tristram Shandy*.⁵⁴

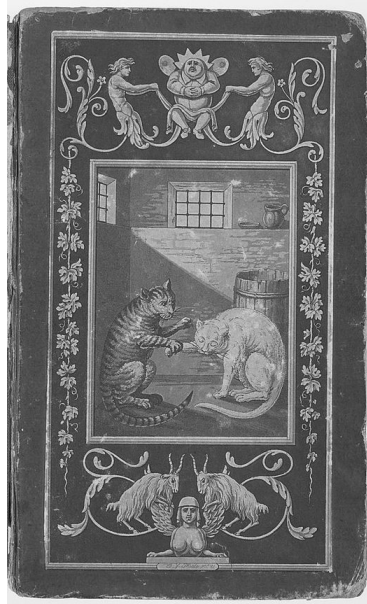


Abb. 10: Vorlage für den Umschlag zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

cher Länge und Stärke war der stattliche Schweif. Dabei glänzte des Katers buntes Kleid und schimmerte, von der Sonne beleuchtet, so daß man zwischen dem Schwarz und Grau noch schmale goldgelbe Streifen wahrnahm.« (DKV V, S. 36; Herv. MSE). Mit dem Stichwort *Hieroglyphe* zur vergleichenden Beschreibung des Katerfellmusters wird der Erzählerdiskurs selbst gleichsam semantisch scheckig – verweist der Ausdruck doch auf ägyptische Schriftzeichen, die lange als Inbegriff des Rätselhaften galten, damit auf eine besonders alte und würdige Schrift, ferner auf romantische Konzepte einer ›hieroglyphischen‹, schriftartigen Natur. Motivparallelen bestehen zur Sphäre um den Salamander Lindhorst im *Goldnen Topf*, wo Anselmus einen ihm zunächst unverständlichen Text kopiert, aber auch zu anderen Werken Hoffmanns.

54 Zum Flicken-(Zitat-)Charakter des Murrtextes vgl. auch Schubert: Defiguration der Schrift, S. 136.

Noch eine weitere Perspektive auf Hoffmanns Roman eröffnet der Vergleich mit der ›Marbled Page‹: Murr produziert als Autor nicht nur planvoll, sondern – indem er die fremden Papiere als Löschpapier benutzt und in seinem Manuskript liegen lässt – unabsichtlich auch als Zufallskünstler. Das von Murr erzeugte Durcheinander und das Versehen des Druckers produzieren im Zusammenspiel einen gedruckten Zufallstext, den auch der Herausgeber nicht kontrolliert hat. Bemerkenswert ausführlich wird diese Fehlleistung geschildert. Dass der ›Herausgeber‹ schließlich seinen eigenen ›Leichtsinn‹ (s.o.) für den (angeblichen) Lapsus verantwortlich macht, lässt ihn als jemanden erscheinen, der über Bücher gern Kontrolle führt – aber auch als jemanden, der sich von ›verworrenen Gemischen‹ und ›fremdartigen Stoffen‹ angesprochen fühlt. Murrs Kleckse sind nicht ins Druckbild des Romans eingegangen. Aber Hoffmann hat solche Kleckse eigenhändig produziert – jenseits des Romanprojekts, anlässlich des Todes des realen Murr. Das in seinen Werken wiederholt auftauchende Klecksmotiv (etwa im *Goldnen Topf*) und die Motivkette um Fleckenkleider und andere bunte Kostüme bilden einen Zusammenhang.⁵⁵

Flickenarrangements, gefleckte und bunte Kostüme bilden eine der poetologisch zentralen Motivketten, die sich durch verschiedene Texte Hoffmanns ziehen. Ihre Träger sind durch ihr gesprenkeltes Erscheinungsbild teils als skurrile Figuren charakterisiert, die (wie Murr) zum Lachen Anlass geben, teils aber auch als erschreckend, wie das Äpfelweib im *Goldnen Topf*. Auch Harlekin, ein für solche Kostümierungen wichtiges Vorbild, ist ja ursprünglich nicht nur komisch, sondern hat auch eine animalische, ja diabolische Seite. Gerade mit dieser Zwiegesichtigkeit – die in seinem halb (und in der oberen Hälfte dunkel) maskierten Gesicht sinnfällig wird – steht er Hoffmanns Konzept eines dualistischen Erlebens nahe, bei dem das Harmlos-Alltägliche, Bürgerlich-Philiströse oder auch liebens- und begehrenswert Erscheinende eine unerwartete andere Seite zeigt. Harlekin ist physisch und semantisch ›gescheckt‹, hat eine dunkle, dem Tod zugewandte, und eine bunte, lustige, spielerische Seite. Sein buntes Kostüm ist eine Metonymie solcher Uneinheitlichkeit, solcher Brüche und ›Nahtstellen‹, ein Sinnbild auch der latenten Subversivität von Erscheinungen, die sich keinem Ordnungsmuster fügen.

55 Als sich im *Goldnen Topf* das Äpfelweib vor Anselmus entkleidet, scheint sie »wie in einen seltsamen bunten Schuppenharnisch gekleidet« (DKV II/I, S. 306; vgl. auch Schubert: Defiguration der Schrift, S. 97).

Körperlichkeit und Beweglichkeit von Harlekinen und Büchern

Tristram Shandy und *Kater Murr* haben auch als Buchwerke etwas gemeinsam, nämlich die Betonung der Körperlichkeit des Buchs, die ostentative Bindung des Textes an materielle Bedingtheiten, aber auch die angebliche Abhängigkeit von materiellen Bedingungen als Scheinbegründung für allerlei Extravaganzen, was die Diskontinuität des Erzählens, die häufigen Szenenwechsel betrifft. Nicht auf die Wahrheit der Erklärung kommt es hier an, sondern auf das Erklärungsmodell, und gerade die Konstruiertheit der Erklärungen lässt sie selbst als Teil des Spiels erscheinen – eines Spiels mit Materiellem und physisch Sichtbarem, das aber von vornherein auch die Semantisierungsoptionen dieses Materiellen und Sichtbaren einbezieht: Biegsame und wandelbare Körper bringen scheckige Ergebnisse, scheckige Botschaften hervor. Bücher sind Körper mit beweglichen Teilen, die sich von harlekinhaften Autoren zu Flickenkleidern verarbeiten lassen; dies demonstriert der so eifrig aus fremden Texten zitierende Kater Murr in den Spuren Sternes. Der Vergleich mit der Harlequinade mag (unberührt von der Frage, ob Hoffmann diese Art von Papierspielbuch kannte) flankierend verdeutlichen, was sich aus Büchern machen lässt, wenn man ihre theatralen Dimensionen wahrnimmt und gestalterisch nutzt. Sie selbst sind als Objekte potenzielle Spielzeuge mit ästhetischen Implikationen.

Bücher – Buchformate, Buchgestaltungsoptionen, konkrete buchliterarische Werke – haben ihre eigenen Poetiken. Diese sind in der Nachfolge Richardsons, Sternes und anderer Romanciers des 18. Jahrhunderts oft durch ihre Affinität zum Theater, zum Konzept des Spielraums, zur vom Erzählten repräsentierten und auf die Rezeption ausgreifenden Bewegung, zu Figuren und Aktionstypen theatraler Performer gekennzeichnet. Das Buch als ein bewegliches Objekt, manchmal als harlekinischer Träger einer Spielhandlung, entfaltet sich dabei im Spannungsfeld zwischen Erwartbarem und Unerwartetem, Lesbarem und Unlesbarem, ästhetisch Planbarem und Improvisationen. Dass dies auch für Romane leitende Impulse ergibt, zeigt sich bei *Tristram*, der die ›Marbled Page‹ zum ›Emblem‹ seines Werks deklariert – und bei *Murr*, der mit den Blättern eines bereits vorliegenden Buchs vandalisch-selbstbewusst verfährt, Papiersalat produziert – und damit einen Roman eigener Art kreiert.

Bilanzen. Murr als Harlekin und das Buch als seine Bühne

Als Buchtheater betrachtet, ist Hoffmanns *Kater Murr* der Theaterform der Commedia dell'Arte besonders verbunden. Seine unkonventionelle, durch ständige »Szenenwechsel« charakterisierte Gestalt als Drucktext erinnert an das Spiel von Komödianten, die mit ihren Rollen selbst, mit Szenarien und Raumordnungen ludistisch verfahren. Mit den Szenenwechseln zwischen Murr- und Kreisler-Handlung wird die Idee eines einheitlichen Skripts (spielerisch!) konterkariert, mit der fiktiven Druckgeschichte die der Determination des Spiels durch die verbindliche Spielgrundlage eines performerisch umzusetzenden Skripts. Die zum Roman gehörenden scheinbaren Paratexte, mit denen es maßgeblich um die Genese der Druckvorlage und deren typografische Inszenierung geht, ähnelt einem Spiel über Rampen. An improvisatorische Spieltechniken, die Unvorhersehbares produzieren, erinnern die angeblichen Setzfehler; die Erläuterung dazu ist aber wiederum ein Spiel, hier über die Grenze zwischen (sichtbarer) Realität des Buchs und fiktionalen Ursachen seines Aussehens.

Der Held, Murr, ist auf diesem Theater der Harlekin; ihn charakterisieren von den Vorworten an, seine Rollenwechsel, im Roman dann seine Neigung zu Verstellung und Grenzüberschreitung. Wie der Harlekin der Commedia gescheckt, verhält er sich auch als Charakter »scheckig« (begonnen mit dem doppelten Vorwort) und macht seinen tierisch-menschlichen Vorfahren (dem Harlekin der Tradition und dem Tieckschen Märchenkater) alle Ehre, vor allem, indem er das, womit er in Berührung kommt, durch seine Scheckigkeit kontaminiert, die Dinge aufmischt, Grenzen überspielt – auch die zwischen Komik und Ernst, sinnesfroher Lebendigkeit und Todesnähe. Harlekins Erscheinungsbild mit der Halbmaske im ansonsten menschlichen Gesicht entspricht der den Roman prägenden Hybridgestalt eines menschlich agierenden (und dabei doch in manchem von typischen Katerimpulsen angetriebenen) Tiers. Letztlich trägt der Roman selbst auch eine Halbmaske. Er oszilliert zwischen komischen und tragischen Zügen, wobei dies nur bei oberflächlicher Betrachtung der Aufteilung in eine (»komische«) Murr-Handlung und eine (»ernste«) Kreisler-Handlung entspricht. Denn der lebensfrohe, verfressene, lustvoll rollenspielende Murr stirbt zuletzt, was einem Komödienschluss nicht entspricht; Kreisler, in seiner Zerrissenheit durchaus »tragisch«, verhält sich bei seinen Auftritten aber auch wie ein mutwilliger Komödiant – und erscheint im Spiegel von Hoffmanns Zeichnung ebenso harlekinesk wie bei manchen Auftritten im Roman.

Die seit Aristoteles den Dramendiskurs prägende Differenzierung zwischen Tragischem und Komischem⁵⁶ mag im Umfeld der Harlekine selbst zu Grenzüberschreitungen provozieren. Sie entstammt einem philosophisch-ästhetischen Diskurs, der es auf Distinktionen und distinktive Bestimmungen anlegt – legitimerweise, aber zur Belustigung derer, die Grenzen gern überschreiten, umspielen.

Harlekinhaft ist auch das Buch selbst. Es präsentiert sich ostentativ in seiner Körperlichkeit, zeigt ein geschecktes Erscheinungsbild, maskiert sich als gedruckte Version eines Katerskripts.

Die Kippeffekte, die Romankonstruktion und Hauptfigur erzeugen, verweisen – und vor allem darin liegt ihr poetologischer Sinn – auf Kippeffekte zwischen Erwartbarem und Überraschendem, auf die Einfalls-türen auch des Eingespielten und Vertrauten für Unvorhersehbares. Sie erinnern damit an die Improvisationen des Harlekins, der seine Kunst zunächst einmal beherrschen muss, um dann auf eine Weise zu spielen, die zumindest spontan wirkt. Auch diese Spontaneität ist dabei Teil eines ästhetischen Kalküls, wie bei Hoffmann – aber sie macht die Performance vieldeutig und öffnet dadurch dem Publikum Freiräume der Interpretation.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Paper X, in: Samuel Richardson: *Clarissa. Or, the History of a young lady*. Bd. V [1748], 4. Aufl., London 1766, S. 208.

Abb. 2.1: Black Page, in: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. I [1759], 4. Aufl., London 1760, S. 72f.

Abb. 2.2: Black Page, in: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. I [1759], 4. Aufl., London 1760, S. 74f.

Abb. 3: E.T.A. Hoffmann: Kreisler im Wahnsinn. Bleistiftzeichnung von 1822, <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/unterrichten/wissenswertes/kurioses-2/#toggle-id-6> (24.6.2022).

Abb. 4: Komödianten Jacques Callots aus dem Zyklus *Balli di Sfessania*, in: E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla*. Werke 1816–1820, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Bd. III, hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1985, [o.P.].

56 Vgl. zu Tragischem, Komischem und Tragikomischem den Beitrag von Lutz Ellrich in diesem Band.

- Abb. 5: E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*. Ein Capriccio nach Jakob Callot. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern, Breslau 1821, [o.P.], <https://etahoffmann.staatsbibliothek-berlin.de/digitale-sammlung/digi-details/?ppn=PPN1012173259> (24.6.2022).
- Abb. 6: E.T.A. Hoffmann: Quartblatt mit den Schriftzügen des Katers Murr, Staatsbibliothek Bamberg, Sign. EvS.G H 4/1, <https://www.bavarikon.de/object/bav:SBB-ETA-00000BAV80005778?lang=de> (24.6.2022).
- Abb. 7.1–7.3: Harlequinade, in: Peter Haining: *Movable Books. An Illustrated History*, London 1979, S. 11, 10, 11.
- Abb. 8.1: Marbled Page, in: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. III, London 1761, S. 168f.
- Abb. 8.2: Marbled Page, in: Laurence Sterne: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Bd. III, London 1761, S. 170f.
- Abb. 9: Ausschnitt aus dem Einband von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, nach E.T.A. Hoffmanns Ausgabe neu hrsg. von Hans von Müller. Leipzig 1916, Staatsbibliothek Bamberg, Sign. L.g.u.391-b. Exemplar SBB-PK, Sign. 26 ZZ 222.
- Abb. 10: Vorlage für den Umschlag zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Bd. II, Vorderseite: Der Kater Murr und seine Tochter Mina im Keller, Berlin 1821, Staatsbibliothek Bamberg, Sign. Sel. 229.