Claudia Liebrand / Harald Neumeyer /
Thomas Wortmann (Hrsg.)

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*

Neue Lektüren

rombach wissenschaft | texturen

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Liebrand / Harald Neumeyer /
Thomas Wortmann (Hrsg.)

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*

Neue Lektüren

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE TEXTUREN

herausgegeben von Claudia Liebrand
und Thomas Wortmann

Band 4

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Liebrand / Harald Neumeyer /
Thomas Wortmann (Hrsg.)

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*

Neue Lektüren

rombach wissenschaft

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The book processing charge was funded by the Baden-Württemberg Ministry of Science, Research and Arts in the funding programme Open Access Publishing and the University of Mannheim.

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

1. Auflage 2022

© Claudia Liebrand / Harald Neumeyer / Thomas Wortmann (Hrsg.)

Publiziert von
Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Waldseestraße 3–5, 76530 Baden-Baden
www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:
Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG
Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-846-5
ISBN (ePDF): 978-3-96821-847-2

DOI: https://doi.org/10.5771/9783968218472

Onlineversion
Nomos eLibrary

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Inhalt

Claudia Liebrand, Harald Neumeyer, Thomas Wortmann
Zur Einleitung 7

Monika Schmitz-Emans
Kater Murrs Schreibtheater 21

Claudia Liebrand
»Theorie des Dekorations- und Maschinenwesens«. Zur Poetik der Emersion in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* 63

Christine Lubkoll
»Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«. E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* und die (musik-)ästhetische Moderne 89

Marion Schmaus
Kater Murr als Leseoper. Märchen-, Opernhaftes und Theatrales in E.T.A. Hoffmanns Roman 105

Lutz Ellrich
Tragikomische Konstellationen in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* 131

Achim Geisenhanslüke
Umwege des Erzählens. Wahnsinn und Verbrechen bei Hoffmann und Cervantes 163

Dagmar Wahl
Lippenbekenntnisse. Parodie und Demontage des Liebescodes in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* 175

Irmtraud Hnilica
Sozialer Appetit. Aspekte der Kommensalität in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* 195

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vanessa Höving
Écriture métabolique. Stoffkreisläufe im *Kater Murr* 215

Frederike Middelhoff
Phosphorische Lektüren. Leuchtende Katzen-Augen und andere erhellende Augen-Blicke in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* 237

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Liebrand, Harald Neumeyer, Thomas Wortmann

Zur Einleitung

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

> die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und – wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt!
> De- und wehmütig muß nun der Herausgeber gestehen, daß das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe durcheinander lediglich durch seinen Leichtsinn veranlaßt, da er das Manuskript des Katers hätte genau durchgehen sollen, ehe er es zum Druck beförderte. (DKV V, S. 12)

Was als zufälliges, nicht intendiertes Versehen bei der Drucklegung des Buches deklariert wird, entspringt virtuosem ästhetischen Kalkül.[4] Beide Romanteile sind kontrafaktisch verschlungen, bespielen aus unterschiedlichen Perspektiven analoge Sujets und Themen. Die Kater-Murr- und die Kreisler-Passagen des Romans verhandeln metareflexiv Probleme romantischer Künstlerschaft und Herausforderungen von Autorschaft, thematisieren Politik und Zeitgeschichte, Liebe und Partnerschaft, Intrigen, Verbrechen und Wahnsinn. Während die ältere Forschung ihr Interesse auf den Protagonisten eines der Halbromane, den Kapellmeister Johannes Kreisler kaprizierte (erst die neuere Forschung verschiebt auch auf der Folie der *literary animal studies* den Fokus auf den Helden des zweiten Halbromans, auf Kater Murr[5]), stehen seit Mitte des letzten Jahrhunderts das Textarrangement mit seinen Verwerfungen, die – mehr oder weniger verzerrten wechselseitigen – Spiegelungen der beiden Textteile im Fokus

4 Tatsächlich kann das, was der Herausgeber im Vorwort als Erklärung für die besondere Faktur des Romans erläutert, nicht stimmen, denn die im Drucktext zu findenden, klärenden Zusätze »M.f.f.« für »Murr fährt fort« und »Mak. Bl« für »Makulaturblatt« hätten schließlich nicht *nach* der Drucklegung des Bandes eingefügt werden können. Vgl. dazu Monika Schmitz-Emans: *Lebensansichten des Kater Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/1821), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A Hoffmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar 2015, S. 152–160.

5 Grundlegend dazu – ohne Rekurs auf die Axiome der *animal studies* – Peter von Matt: Das Tier Murr, in: Gerhard Neumann (Hrsg.): ›Hoffmanneske Geschichte‹. Zu einer Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Würzburg 2005, S. 179–197. Vgl. für einen konzisen Überblick zum Status der Tiere im Werk Hoffmanns: Roland Borgards: Tiere, in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch, S. 311–315. Grundlegend zum *Murr* aus der Perspektive der *animal studies:* Frederike Middelhoff: Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tiers im langen 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar 2020, S. 340–442.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

10 Vgl. von Matt: Das Tier Murr.

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

***

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

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

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

19 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verweist Hoffmanns Text auf die Aporien bürgerlicher Ideologien um 1800.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

***

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Monika Schmitz-Emans

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 Aushängebogen zu Gesicht. Wie erschrak er aber, als er gewahrte, daß Murrs Geschichte hin und wieder abbricht und dann fremde Einschiebsel 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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. Tintenkleckserei, 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 Handgeschriebenem; 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 Kleckserei 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. Neuausgaben, die die Kreisler-Teile in Anführungszeichen setzen, begehen damit einen Fehlgriff, denn Murr ›zitiert‹ die Kreisler-Biografie ja nicht (vgl. ebd., S. 135).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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‹ verwendet[6]) 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 Schreiber*figuren*.

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 revolutionierende 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‹

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

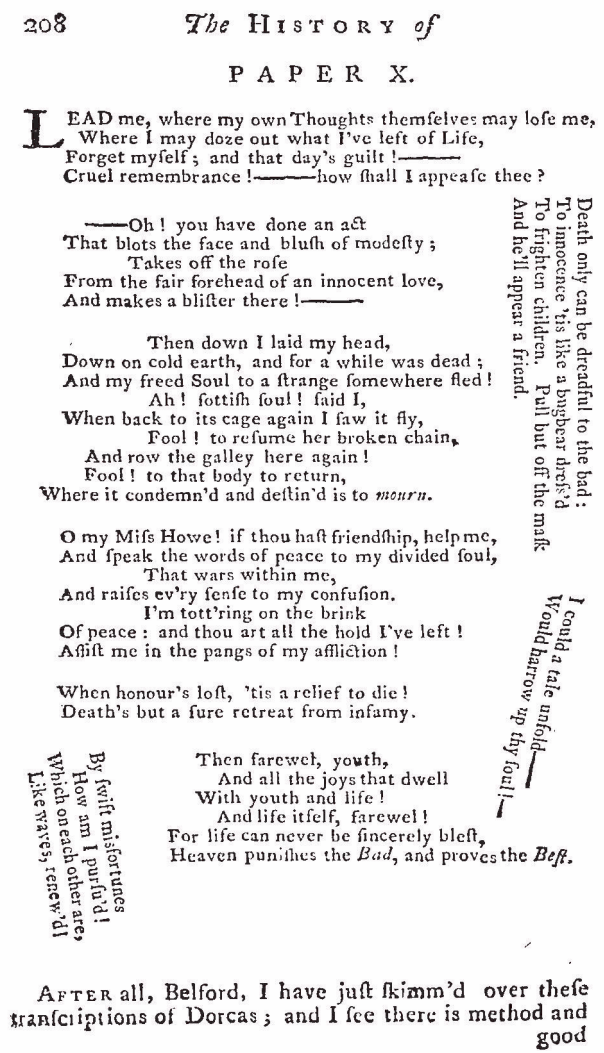
Textinszenierungen als dramaturgisches Verfahren. Richardson und Sterne

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 Schreibszene hin, bei welcher die Schreiberin wechselnde Positionen einnahm, und Clarissa hat es anschließend sogar zerrissen, ihm also die Geste des Zerreißens 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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



208 *The* HISTORY *of*

PAPER X.

LEAD 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?

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

——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!

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

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

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

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

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

Abb. 1: Paper X

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Linien[8]; 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 beigesteuert, 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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 aufgezogene 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 umblätternd partizipieren wie ein teilnahmsvolles 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 Vorfahren 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

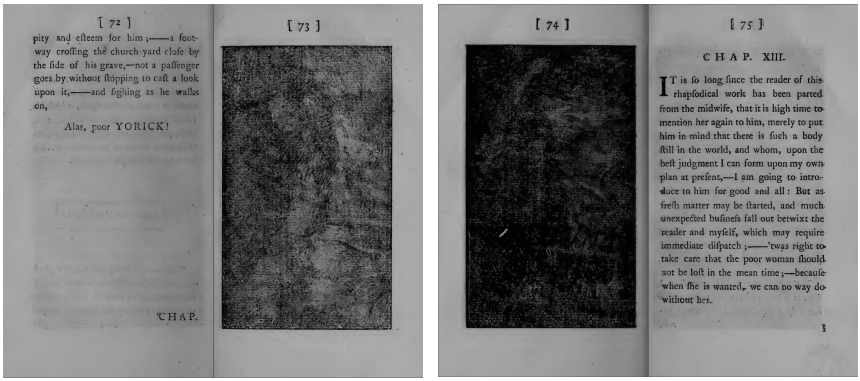


Abb. 2.1–2.2: Sternes »Black Page«

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rungen, um Vorspiegelungen, Schaueffekte, Spektakel, um Auftrittsorte 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 roman*externen* 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

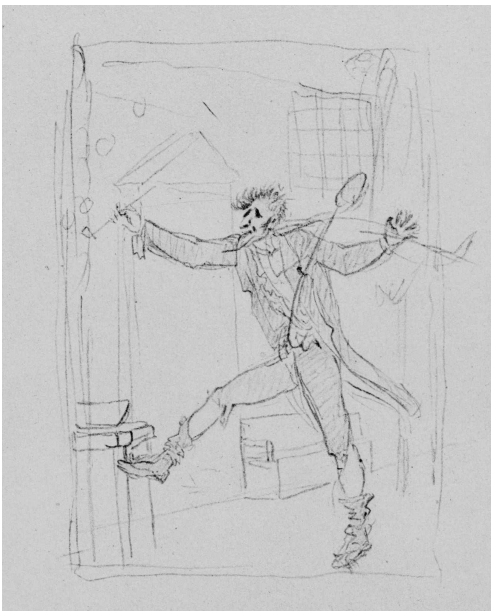


Abb. 3: E.T.A. Hoffmann: Kreisler im Wahnsinn

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Kreisler 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.

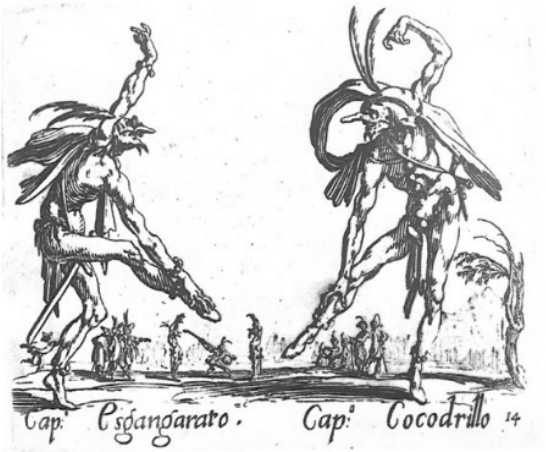


Abb. 4: Komödianten Jacques Callots aus dem Zyklus *Balli di Sfessania*

Durch die Verflechtung der Murr-Autobiografie und der Kreisler-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 Kreisler und Murr erzeugt – jeder auf seine Weise – Dissonanzen, für die sich der Ausdruck »Katzenmusik« anzubieten scheint.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Skurrilität 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? – Schaue 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 Hintergrunde, 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 hingegebene Gemüt auf eine wunderbare Weise davon angesprochen wird.« Ebd., S. 17f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Neuausgabe der ersten beiden Bände geschaffen. Es sind zwei Performanzszenen: Trim als Vorleser – und die missglückte Taufe Tristrams.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Improvisationskömodie 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 komplettierender ›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‹.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Inklination 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.: *Phantasus*, hrsg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 490–566.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 *Phantasus* 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 *Phantasus* 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 dächte, er könnte mich dann reich machen, mehr als mein unsichtbares Mädchen es getan. Ich sperrt' ihn ein in einen Käficht, er müßte seine Künste machen vor der Welt, die reichlichen Tribut dafür gern zahlen würde.‹« (DKV V, S. 117)

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ahnherrn hin,[32] sondern auch Kreisler 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 Menschensprache; 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 Pudelassemblee sich geehrt fühlen müsse durch die Gegenwart eines Abkömmlings aus der illustersten 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 Kreisler, 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).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Klecksen 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.)

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Erstausgabe 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Harlekine 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 Harlekinsauftritt 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 Herbste 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 geneigten 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Performancekünstler, 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 Flickenkleid bleibt dabei ein Haupterkennungsmerkmal 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 plaziert, 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Faltobjekte 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 Harlekinsstücks 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.).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

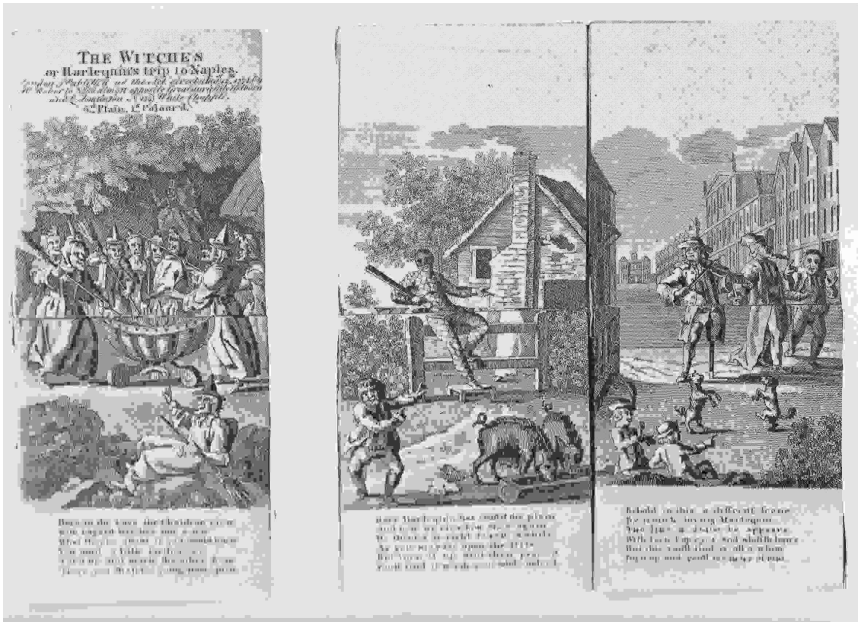


Abb. 7.1–7.3: Harlequinade

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-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 ephemer. Eine Begegnung Hoffmanns mit diesen Produkten einer spezifischen Theaterkultur war insofern wenig wahrscheinlich. Um die Beziehung zwischen Hoffmanns Roman und

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

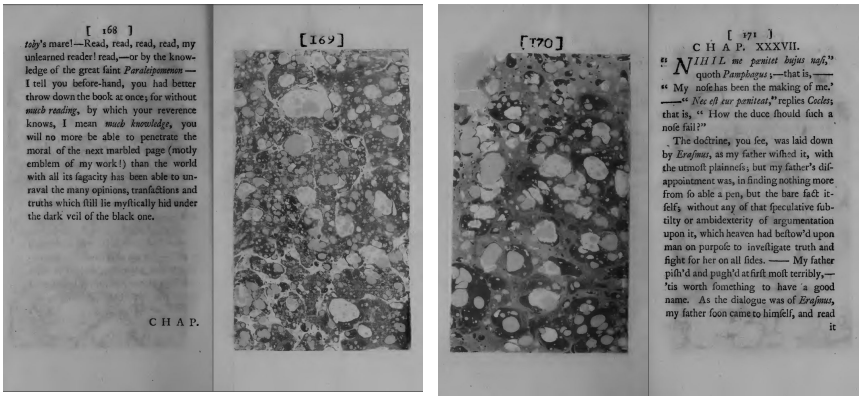


Abb. 8.1–8.2: Sternes »Marbled Page«

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 Farbträgersubstanzen 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,

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 beigefügt, 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).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

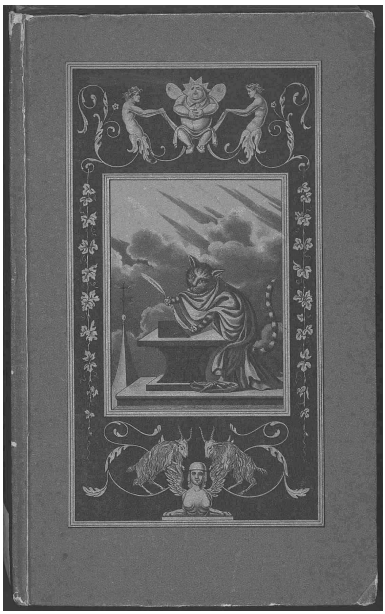


Abb. 9: Ausschnitt aus dem Einband von E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

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-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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]

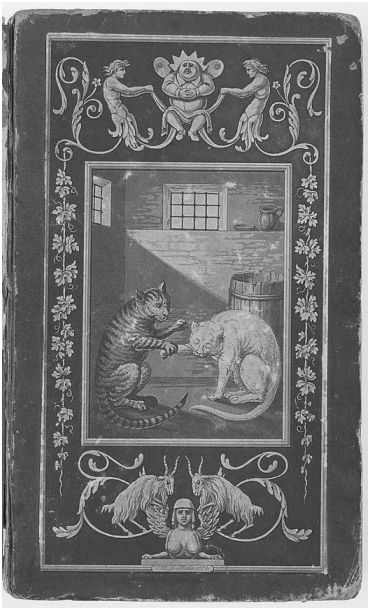


Abb. 10: Vorlage für den Umschlag zu den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Flickenkleider 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).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 harlekinesker 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die seit Aristoteles den Dramendiskurs prägende Differenzierung zwischen Tragischem und Komischem[56] 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 Einfallstüren 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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Claudia Liebrand

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

5 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der vollkommene Maschinist

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

Das Kreislerianum[6] ist in zwei Teile gegliedert. Einen ersten, in dem Kreisler von Erfahrungen, die er als musikalischer Leiter, als Dirigent, eines Opernhauses gemacht hat, berichtet. Lange habe er geglaubt, dass das Telos des Maschinisten- und Dekorationswesens darin bestehe, dass dieses die Bühnenillusion stütze und keinesfalls irritiere. Von diesem Irrglauben sei er inzwischen abgefallen; einst sei er aber überzeugt gewesen:

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

---

7 Es ist festzuhalten, dass dieser skeptische Bick auf Dinge, auf Materialität – das gehört zum Umkreis des Problemkomplexes, den Peter von Matt identifiziert hat –, für viele der Hoffmann'schen Texte bestimmend zu sein scheint, in denen Dinge erst bedeutsam werden, wenn sie mit dem zentralen Thema Hoffmanns, dem Kunstsujet, verknüpft sind. In Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* etwa sind es die Goldschmiedearbeiten Cardillacs, die die (mörderische) Handlung in Gang setzen: Käufer von Cardillacs Meisterstücken werden des Nachts hinterrücks ermordet und der Geschmeide beraubt. Die kleinen Kunstwerke aus Gold nun fungieren nicht etwa als bloßer McGuffin, sie setzen gleichzeitig eine Problemkonfiguration der Hoffmann'schen Kunstaxiomatik in Szene – in diesem Fall in Bezug auf die Goldschmiedekunst und nicht in Bezug auf seine Leitkunst, die bekanntlich die Musik ist, »die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf« (DKV II/I, S. 52). Musik – romantische Instrumentalmusik – verweist auf das Jenseitige, schüttet »ihre unerschöpflichen Schätze« aus. Christine Weder: Erschriebene Dinge. Fetisch, Amulett, Talisman um 1800, Freiburg i.Br. 2007, S. 278. Obgleich die Musik »so rein aus der innern Vergeistigung« hervorgeht – nicht auf Materielles bezogen ist –, bietet sie die Möglichkeit einer eminent sinnlichen Erfahrung.
Der paradigmatische Künstler im *Fräulein von Scuderi* Cardillac, von Hoffmann zweifellos als ein genuiner Künstler konzipiert, fühlt sich einer Kunst verpflichtet, die sich ins System der schönen Künste als Gebrauchskunst, als angewandte Kunst nicht recht einpassen lässt. Als Goldschmied ist er auf Edelmetall und Edelsteine verwiesen. Cardillacs Schmuckstücke gehören ganz der »äußeren Sinnenwelt« (ebd.) an, dem Bereich kruder Materialität. Sie fungieren als Fetische, verabsolutieren das Irdische. Sie bleiben gewissermaßen in ihrer schieren und faszinierenden, in ihrer glänzenden Materialität gefangen, statt das Endliche zu transgredieren und auf das Unendliche zu verweisen. Aus einer Perspektive, die Kunst danach beurteilt, ob das »Unendliche [...] ihr Vorwurf« ist, erscheint diese Fixierung auf die Materie, die Sache, das Ding, als wahnhaft, ja als dämonisch. Statt zu begreifen, dass Kunst auf jenes Unendliche zu verweisen hat, das durch sie bezeichnet wird, vergötzt Cardillac das Endliche, vergeht sich an den Dogmen der Kunstreligion. Nun lässt sich zwar argumentieren, jene Position, die auf Materialität beharre, sei in Hoffmanns Konzeption einer Kunstreligion, die auf das Unendliche verweist, auf Entkörperlichung und Entmaterialisierung setzt, als wahnhaft markiert. Dem lässt sich nicht widersprechen. Genauso wie diejenigen Künstlerprotagonisten als wahnsinnig gekennzeichnet werden, die sich von der Materie nicht lösen können, paradieren aber auch die Protagonisten Hoffmanns als Wahnsinnige, die sich ganz dem Programm der ›Entmate-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

La fête de Sieghartsweiler

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> mit zwei brennenden Fackeln in den Händchen, vom Dache des Lustschlosses herabgezogen. Die Puppe war aber zu schwer, und es begab sich, daß kaum zwanzig Schritt davon die Maschine stockte, so daß der leuchtende Schutzgeist des fürstlichen Hauses hängen blieb, und da die Arbeiter stärker anzogen, sich überkugelte. Nun schleuderten die brennenden abwärts gekehrten Wachskerzen glühende Tropfen zur Erde. Der erste dieser Tropfen traf den Fürsten selbst, der indessen mit stoischem Gleichmut den Schmerz verbiß, wiewohl er in der Gravität des Schrittes nachließ und schneller vorwärts eilte. Der Genius schwebte jetzt fort über der Gruppe, die der Hofmarschall mit den Kammerjunkern nebst andern Hofchargen bildete, Füße oben, Kopf unten, so daß der Glutregen aus den Fackeln bald diesen, bald jenen auf den Kopf und auf die Nase traf. Den Schmerz zu äußern und so das frohe Fest zu stören, hätte den Respekt verletzt, es war daher hübsch anzusehen, wie die Unglücklichen, eine ganze Kohorte stoischer Scävolas, mit gräßlich verzerrten Gesichtern und doch mit Gewalt die Qual niederkämpfend, ja wohl gar ein Lächeln erzwingend, das dem Orkus anzugehören schien, daher schritten, lautlos, kaum bangen Seufzern Raum gebend. Dazu wirbelten die Pauken, schmetterten die Trompeten, riefen hundert Stimmen: Vivat, vivat die gnädigste Frau Fürstin! Vivat der gnädigste Herr Fürst! so daß der durch den wunderlichen Kontrast jener Laokoontischen Gesichter mit dem lustigen Jubel erzeugte tragische Pathos der ganzen Szene eine Majestät gab, wie kaum zu denken.
>
> Der alte dicke Hofmarschall konnte es endlich nicht mehr ertragen; als ihn ein glühender Tropfen grade auf die Backe traf, sprang er in grimmer Wut der Verzweiflung seitwärts, verwickelte sich aber in die Stricke die zur Flugmaschine gehörend gerade an der Seite hart über dem Boden fortliefen und stürzte mit dem lauten Ausruf: Alle Teufel! nieder zur Erde. In demselben Moment hatte auch der luftige Page seine Rolle ausgespielt. Der gewichtige Hofmarschall zog ihn mit Zentnerschwere nieder, er stürzte herab mitten unter das Gefolge, das laut aufschreiend auseinander prallte. Die Fackeln verlöschten, man befand sich in der dicksten Finsternis. (DKV V, S. 27ff.)

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

9 Dass den Dingen eine Akteursmacht innewohnt, vor der die Protagonisten sich zu schützen versuchen, ließe sich in Bezug auf einige Texte Hoffmanns postulieren, etwa den *Sandmann*. Nathanael arbeitet der Fremdheit der Welt und der Widerständigkeit der Objekte durch Vivifikation entgegen, durch Einbildungskraft, die aus Totem Lebendes macht, aus Dingen (die dem Bereich des Unbelebten angehörig sind) Menschen, aus unbelebten Kunstobjekten, aus gleichgültiger Materie zugewandte und aufmerksame Mitspieler, Geschöpfe, die ganz auf ihren Schöpfer bezogen sind. Zwar wäre es auch möglich, die beschriebenen Prozesse als Fetischisierung in den Blick zu nehmen; als solche lässt sich die Behandlung toter Gegenstände als ›lebendige Menschen‹ (so etwa Meiners' Definition des ›Fetischen-Verehrers‹ in seinem *Grundriß der Geschichte aller Religionen* [Christoph Meiners: Grundriß der Geschichte aller Religionen, Lemgo 1787, S. 39]) ja durchaus konzeptualisieren. Das würde aber verunklaren, dass es im *Sandmann* nicht um Fixierung auf Materialität, sondern letztlich um Entdinglichung geht. Die Objekte sollen als belebte ganz in den Verfügungsbereich des Subjekts geraten, ja zu dessen erweitertem Selbst werden.
Nathanael versucht die äußere Dingwelt zu einem Reflex seiner Innenwelt zu machen – und verfolgt damit sehr radikal das romantische, das serapiontische Programm. Gleichzeitig protokolliert *Der Sandmann* aber auch eine Gegenbewegung. Der Protagonist, der Dinge vivifiziert und damit entdinglicht, wird unter der Hand selbst zu einem Ding, zu einer Puppe, zu einem Automaten. Die Subjektposition, die Dinge gottgleich vivifizieren kann, sie ganz zur Funktion der Innenwelt macht, wird als prekär markiert. Die verdrängten Dinge kehren wieder – an anderem Ort: Erscheint das souveräne Schöpfer-Subjekt doch selbst als lebloses Objekt, der Mensch wird zur Automate. Der Grenze zwischen Ding und Nicht-Ding, zwischen totem Objekt und lebendigem Protagonisten, zwischen dem anthropomorphen Kunstwesen und dem Menschen wird verwischt. Unheimlich an Hoffmanns Automatenfrau Olimpia ist gerade, dass die Automate die Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft im Allgemeinen und ihres Bräutigams, Nathanaels, im Besonderen passgenauer erfüllt, als ihre menschlichen Präfigurationen es vermögen.

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Die Offensichtlichkeit des theatralen Apparats

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

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

---

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

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

Sehnsucht nach dem Höheren

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

Das Klappern der Romanmaschinerie

Von ›Störungen‹ perforiert ist nicht nur das Namensfest der Fürstin (das vielleicht gar nicht ihren Namenstag, sondern ihren Geburtstag feiert – schon an solchen Details lässt sich erkennen, dass die erzählte Welt auf eine Weise nicht mit sich selbst identisch ist[18]), der über den Roman ausgebreitete Firnis, der Homogenität suggeriert, ist dünn: Insofern stellen die Störungen, die Disruptionen des Hoffestes, das als theatrale Aufführung präsentiert wird, so etwas wie eine *mise-en-abyme* oder auch ein Modell für das gesamte Romanprojekt dar. Lässt sich die konstitutive ›Disruptivität‹ und Heterogenität des Hoffmann'schen Textes, seine ›Nichtauflösbarkeit‹, doch beispielsweise daran aufzeigen, dass sich Figuren und Räume der beiden Halbromane nicht auf den jeweils anderen abbilden lassen: Im Murr-Teil erscheint – um nur das prononcierteste Beispiel zu nennen – Meister Abraham als in einer Dachstube wohnender Privatge-

17 Ebd. S. 81.

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ohnehin beleidigt die gelieferte Erklärung die Logik. Darauf haben zahlreiche Hoffmann-Forscherinnen und -Forscher – genannt sei aus jüngerer Zeit nur Uwe Wirth[24] – hingewiesen. Hätte der Herausgeber in den Druckfahnen den ›Textsalat‹ entdeckt, hätte schließlich noch Abhilfe geschafft werden können. Wenn ein »M. f. f. (Murr fährt fort)« oder »Mak. Bl. (Makulaturblatt)« einzufügen noch möglich gewesen ist, wäre ebenso möglich gewesen, den angeblichen ›Manuskriptunfall‹ noch rückgängig zu machen; genauso wie das unterdrückte Vorwort des Autors noch hätte eliminiert werden können, wenn der Herausgeber noch ein Postskriptum einfügen konnte, in dem er für die *superbia* des Katers um Verständnis bittet.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Christine Lubkoll

»Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«. E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* und die (musik-)ästhetische Moderne

E.T.A. Hoffmann gilt – neben Jean Paul – als einer der maßgeblichen Begründer einer romantischen Musikästhetik. Schon der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus vertrat die These, dass die »Idee der absoluten Musik« zuallererst in von Dichtern angestellten ästhetischen Reflexionen und in der literarischen Fiktion entwickelt wurde; erst danach wurde sie zum kompositorischen Prinzip der eigentlichen musikalischen Romantik erhoben.[1] E.T.A. Hoffmanns Äußerungen zur Musik, zur »romantischten aller Künste«[2], lassen sich, so Dahlhaus, im Wesentlichen auf Jean Pauls Konzepte des Erhabenen in der *Vorschule der Ästhetik* und auf literarische Darstellungen von Instrumentalmusik und Symphonien im 18. Jahrhundert zurückführen (Karl Philipp Moritz; Ludwig Tieck u.a.)[3], in denen das Reich der Töne als losgelöste ›Welt für sich selbst‹ gefeiert wird. In seinen zahlreichen Musikererzählungen entwickelt Hoffmann jedoch gezielter und konsequenter als seine Impulsgeber eine romantische Ästhetik, die nicht nur das Ideal des Musikalischen als Zeichenmodell thematisiert, sondern dieses auch als poetologisches Vorbild und Struktur des Textes inszeniert und realisiert.

Das Konzept einer romantischen Musikästhetik entwickelt E.T.A. Hoffmann früh, in Texten der *Phantasiestücke* (1814) wie dem *Ritter Gluck* und den *Kreisleriana.* Insbesondere für letzteren Erzählzyklus lässt sich nachweisen, dass diesem die Idee der absoluten Musik nicht nur als Thema und Vision, sondern auch als Kompositionsprinzip des literarischen Textes zugrunde liegt.[4] Der Hauptvertreter und Akteur der in den *Kreisleriana* entfalteten musikästhetischen Position ist Johannes Kreisler, eine Inkarna-

1 Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel/München 1984.

2 E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. II/I, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 32–82, hier S. 52. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

3 Carl Dahlhaus: E.T.A. Hoffmanns Beethovenkritik und die Ästhetik des Erhabenen, in: ders.: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 98–111.

4 Vgl. Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur der Romantik, Freiburg i.Br. 1995, v.a. S. 225–281.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tion des romantischen Künstlertypus, der die »größtenteils humoristischen Aufsätze« des Erzählzyklus auf der Rückseite von Bachs *Goldbergvariationen* begeistert zu Papier bringt (man muss nur »das Blatt umwenden und lesen«, DKV II/I, S. 35) und sich als »basso ostinato« (DKV II/I, S. 418) durch den Text schreibt. Dieser Romantiker schlechthin taucht im Werk E.T.A. Hoffmanns später wieder auf – in der *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, vor allem aber als Hauptprotagonist und Verfasser seiner Musikerbiographie im Roman *Lebensansichten des Katers Murr* (1819/21). Auch in diesem Roman erscheint der Musiker als ein glühender Vertreter einer romantischen Musikästhetik.

Allerdings möchte ich im Folgenden argumentieren, dass sich der *Kater Murr* – trotz aller auffälligen strukturellen Analogien zu den *Kreisleriana* – nicht mehr als Umsetzung des romantischen Ideals lesen lässt, sondern als dessen konsequente Weiterführung und Transformation – in Richtung einer dissonantischen Ästhetik der Moderne. Während die *Kreisleriana* zwar mit dem Kompositionsprinzip der »kontrapunktischen Verschlingung« bereits – ganz im Sinne der progressiven Universalpoesie der Romantik – das Heterogenste zusammenführen und ein polyphones Gegeneinander von Positionen und Perspektiven inszenieren, ist der Text doch letztlich zusammengehalten durch eine übergeordnete Harmonie und die Ausrichtung auf urromantische Leitbilder: unendliche Sehnsucht, Phantasie und Ahnung, höherer Ausdruck, magischer Zusammenklang. Der Roman mit der doppelten Autorschaft eines Musikers und eines Katers geht einen Schritt weiter. Zwar erklingt das Thema einer romantischen Ästhetik wie ein Leitmotiv immer wieder im Text; allerdings legt die fragmentarische und anarchische Gesamtstruktur des Textes nahe, dass hier keine Homogenität mehr erzeugt, sondern eine »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung« betrieben wird.

Bevor ich diese Entwicklung in einem Vergleich der musikpoetologischen Ausrichtungen der beiden Kreisler-Texte (*Kreisleriana* und *Kater Murr*) nachzeichne und analysiere, sei an dieser Stelle das Titelzitat dieses Beitrags kurz erläutert. »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«: Diese Formulierung stammt aus Arnold Schönbergs Aufsatz »Komposition mit zwölf Tönen« (zuerst 1935)[5], in dem der Komponist die Prinzipien der Dodekaphonie erklärt: Loslösung vom tonalen Harmoniesystem, Gleichwertigkeit aller Töne ohne Bezug auf einen Grundton,

5 Arnold Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen, in: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I: Stil und Gedanke, hrsg. von Ivan Vojtech, Frankfurt a.M. 1976, S. 73.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Prinzip des ›strengen Satzes‹, und eben: Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung. Damit ist die völlige Abkehr vom Harmonieprinzip gemeint: während in tonalen Kompositionen zwar Dissonanzen vorkommen und auch eine systemische Funktion erfüllen, drängt aber doch jedes dissonantische Intervall dort notwendig zu einer harmonischen Auflösung und letztlich zu einer Rückkehr zur Tonika. Ein übergeordneter Bezugsrahmen bleibt immer erhalten.

Es soll nun hier keinesfalls behauptet werden, dass der Hoffmannsche *Kater Murr* in seiner strukturellen Anlage die Zwölftontechnik und das Prinzip des strengen Satzes vorwegnehme. Vielmehr geht es allein um das Prinzip, Dissonanzen programmatisch *nicht* aufzulösen und in ein harmonisches Ganzes überführen zu wollen (oder sie von einem solchen zu überblenden), sondern sie als unauflöslich stehen zu lassen und damit die Orientierung an einem dominanten ›Grundton‹ des Textes aufzugeben. Die Schönbergsche Formulierung steht damit eher für das Prinzip des Atonalen als für das streng durchkalkulierte Kompositionsprogramm der Dodekaphonie, sie steht aber ganz grundsätzlich für ein maßgebliches ästhetisches Prinzip der Moderne schlechthin.[6]

Im Folgenden soll nun zunächst mit Blick auf die *Kreisleriana* das dort waltende thematische und poetologische Prinzip eines romantischen Polyphonie-Modells erläutert werden, um sodann von dieser Basis aus die antizipierte Modernität des Romans *Kater Murr* zu erläutern und zu begründen.

Kreisleriana: Romantische Musikästhetik als poetologisches Strukturideal

Die *Kreisleriana*, eine Sammlung von Erzählungen, Essays, Aphorismen und fiktiven Briefen, die zunächst größtenteils gesondert erschienen und 1814/15 als Zyklus in E.T.A. Hoffmanns *Phantasiestücke in Callot's Manier* integriert wurden, können als eine Art poetisches Manifest angese-

6 Thomas Mann übernimmt die Formel genau in diesem metaphorischen Sinn einer Abkehr vom Harmoniedenken in seinem Roman *Doktor Faustus*, dessen Protagonist, der Tonsetzer Adrian Leverkühn, nicht nur für die Erfindung der Zwölftontechnik, sondern für das ästhetische Prinzip der Moderne, die »Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung«, steht. Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, in: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher. Bd. X/I (Textband), hrsg. von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stefan Stachorski, Frankfurt a.M. 2007, S. 282.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen werden. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal folgt das Werk den ästhetischen Grundsätzen der romantischen »progressiven Universalpoesie«, wobei im Gegensatz etwa zu Friedrich Schlegels *116. Athenäums-Fragment* nicht in erster Linie ein harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte, sondern das Prinzip der Heterogenität vorherrscht. Die Grundidee des Textes ist ein musikalisches Kompositionsprinzip, nämlich die Struktur der »kontrapunktischen Verschlingung« (DKV II/I, S. 57): Ein Grundthema wird derart polyphon durchgearbeitet, dass die einzelnen Stimmen gegeneinander geführt werden und sich wechselseitig spiegeln. Diese Darstellungsform folgt dem Leitgedanken, dass durch die progressiv-dynamische Aneinanderreihung miteinander verwobener Textteile zugleich ein offener Verweis auf das romantische ›Unendliche‹ ins Werk gesetzt wird.

Die *Kreisleriana* bestehen aus insgesamt zwei mal sechs kurzen Prosastücken sowie einer vorangestellten Einführung bzw. einem Schluss (*Johannes Kreislers Lehrbrief*), wobei durch die jeweilige Offenheit dieser beiden Rahmentexte (ungewisse Herkunft zu Beginn und rätselhaftes Verschwinden des Protagonisten am Ende) eine zyklische Struktur entsteht, im Sinne des Titels *Kreisleriana.*[7] Verfasser und zugleich Hauptfigur der Aufzeichnungen ist der Kapellmeister Johannes Kreisler, Dichter und Komponist in Personalunion. Für seine Position verwendet er selbst das markante Bild des »basso ostinato« (DKV II/I, S. 418).

Verbindendes Thema der Prosastücke ist die Musik, wobei verschiedenste Facetten einander gegenübergestellt werden: die kompositorischen Aktivitäten des Musikers;[8] die Erscheinungsformen der entstehenden bürgerlichen Musikkultur,[9] Überlegungen zur Instrumentalmusik[10] und zur Oper,[11] die Auseinandersetzung mit der romantischen Ästhetik und der

7 Vgl. zum zyklischen Strukturmodell der *Kreisleriana*: Jocelyne Kolb: E.T.A. Hoffmanns *Kreisleriana*: à la recherche d'une forme perdue?, in: Monatshefte 69 (1977), S. 34–44; Lubkoll: Mythos Musik, S. 228–232.

8 Vgl. Einführung, DKV II/I, S. 32f.; *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*, DKV II/I, S. 371–374.

9 Vgl. *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden*, DKV II/I, S. 34–41; *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, DKV II/I, S. 45–52; *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, DKV II/I, S. 418f., S. 424–427; *Der Musikfeind*, S. 428–438.

10 Vgl. *Beethovens Instrumentalmusik*, DKV II/I, S. 52–61.

11 Vgl. *Der vollkommene Maschinist*, DKV II/I, S. 72–82; *Über einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*, DKV II/I, S. 438–444.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Musik als der »romantischten aller Künste« (DKV II/I, S. 52),[12] aber auch: überzogene pseudoästhetische Schwärmereien[13] und die Verbindung von Künstlertum und Wahnsinn.[14] Kreisler wird zu Beginn eingeführt als eine etwas verrückte Künstlerfigur mit »überreizbarem Gemüt«, die keinen Sitz im bürgerlichen Leben hat (»Wo ist er her? – Niemand weiß es! Wer waren seine Eltern? – es ist unbekannt!«, DKV II/I, S. 32) und die ein unstetes Leben führt (»Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum verschwunden«, DKV II/I, S. 33). Die hartnäckige Dynamik und Flüchtigkeit seines Lebens entspricht zugleich dem ästhetischen Programm des Komponisten, seiner Idee einer unendlichen Fortschreitung, die er einerseits theoretisch erörtert (*Beethovens Instrumentalmusik*, v.a. DKV II/I, S. 55–57) und andererseits selbst praktiziert: So verfasst er »in der höchsten Begeisterung« und »in unglaublicher Schnelle« »herrliche Kompositionen« und wirft sie am nächsten Tag ins Feuer (DKV II/I, S. 33); oder er spielt Johann Sebastian Bachs *Goldberg-Variationen*, lässt sich aber nach der Nr. 30 vom Thema »unaufhaltsam fortreißen« (DKV II/I, S. 38), improvisiert, »im Strome der Töne fortarbeitend« (DKV II/I, S. 34), weitere Variationen und schreibt dann auf den Rückseiten der Notenblätter seine »größtenteils humoristischen Aufsätze« (ebd.) nieder. Im krassen Gegensatz zu Kreislers enthusiastischer Kunstauffassung werden in mehreren Erzählungen die bürgerliche Hausmusikkultur und das ästhetische Unverständnis ihrer Akteure beißend persifliert. Musik dient hier im Wesentlichen der »Zerstreuung« (DKV II/I, S. 47): Während die einen das »Kartenspiel« vorziehen, vergnügen sich die anderen mit dem »[M]usikalischen« (DKV II/I, S. 35); dabei nimmt man spontane Hauskonzerte ebenso gern an wie »Tee, Punsch, Wein, Gefrornes« (ebd.). Dem in den musikästhetischen Teilen der *Kreisleriana* entfalteten Ideal wahren Künstlertums werden in den alltags- und kulturkritischen Erzählungen ein unerträglicher Dilettantismus und ein erbärmliches Banausentum entgegengesetzt: Höhere Töchter intonieren regelmäßig »einen Viertelston tiefer [...] als das Piano« (DKV II/I, S. 36); der Canonicus aus der »Singe-Akademie« schleppt »durch ein ganzes Stück immer einen halben Takt nach« (DKV II/I, S. 37). Darüber hinaus erfährt auch die enthusiastische Kunstauffassung selbst eine Art kon-

12 Vgl. *Beethovens Instrumentalmusik*, DKV II/I, S. 52–61; *Höchst zerstreute Gedanken*, DKV II/I, S. 62–72; *Über einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effekt in der Musik*, DKV II/I, S. 444–447.

13 Vgl. *Ombra adorata*, DKV II/I, S. 41–45.

14 Vgl. *Johannes Kreislers Lehrbrief*, DKV II/I, S. 447–455.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

trapunktische Umkehrung, indem sie bisweilen in unbedarft schwärmerischer Form vorgetragen wird – oder eben der vermeintlich wahre Künstler (Kreisler) mit dem Attribut des Wahnsinns versehen wird.

Die ästhetische Metapher der »kontrapunktischen Verschlingungen« (DKV II/I, S. 57) als Modell für die gesamte Textkomposition wird prominent im vierten Textstück, dem Aufsatz *Beethovens Instrumentalmusik*, entfaltet – einer eigens für die *Kreisleriana* vorgenommenen Kompilation zweier von Hoffmann für die *Allgemeine Musikzeitung* verfassten Rezensionen über Ludwig van Beethovens 5. Sinfonie und die Klaviertrios op. 70.[15] Es sind zwei Hauptargumente, die die Priorisierung der Instrumentalmusik begründen: Erstens wird diese als ein nichtreferentielles Zeichensystem beschrieben – im Sinne der romantischen Idee der absoluten Musik.[16] Am Beispiel von Instrumentalwerken Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens wird vorgeführt, wie sich die musikalische Sprache immer mehr vom Gegenständlichen entfernt, ein »fernes Geisterreich der Töne« (DKV II/I, S. 61) eröffnet und dort transzendente Erfahrungen und eine »unaussprechliche Sehnsucht« (DKV II/I, S. 52) zum Ausdruck bringt.[17] Zweitens wird die polyphone Struktur als Modell der romantischen Universalpoesie starkgemacht: namentlich die »kontrapunktische Behandlung« (DKV II/I, S. 56) der Motive in Beethovens 5. Sinfonie erzeugt eine »bunte Mannigfaltigkeit« (DKV II/I, S. 58) und gleichzeitig eine magische Einheit: »Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas zerstückeltes unfaßbares entstehen könne, aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen [...], die das Gefühl einer unnennbaren Sehnsucht bis zum höchsten Grade steigert« (DKV II/I, S. 56). Genau diese Strukturidee bestimmt auch die Gesamtkomposition der *Kreisleriana*.

Die Pointe der *Kreisleriana* besteht darin, dass der Text zwar ein musikalisches Ästhetik-Ideal postuliert, dies aber zuallererst als poetologisches Programm verficht und im Medium der Literatur realisiert.[18] Die Mythi-

15 Vgl. Hartmut Steinecke: Kommentar, in: DKV II/I, S. 533–934 [zu den *Kreisleriana Nro. 1 – 6*, S. 626–673; zu den *Kreisleriana Nro. 7 – 12*, S. 812–858], hier S. 633ff.

16 Vgl. nochmals Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik; Lubkoll: Mythos Musik.

17 Vgl. Tom J. Mulherin: »Where nature will speak to them in sacred sounds«. Music and transcendence in Hoffmann's *Kreisleriana*, in: Férdia J. Stone-Davis (Hrsg.): Music and transcendence, Farnham 2015, S. 159–176.

18 Nicola Gess: *Kreisleriana Nro. 1–6* (1810–14), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 16–20, hier S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sierung der Kompositionskunst und ihre Indienstnahme für die Poesie[19] bezieht sich auf mehrere diskursive Kontexte.

1. Musikästhetische Reflexion um 1800: Im Vergleich zwischen den Künsten und in poetologischen Reflexionen kommt der Musik bereits seit dem 18. Jahrhundert eine erhöhte Bedeutung zu. Zunächst wird sie im Rahmen der empfindsamen Musikästhetik als ›Sprache des Herzens‹ gefeiert und mit dem Unsagbarkeitstopos in Verbindung gebracht; sodann erscheint sie im Kontext einer erhabenen Ästhetik als das ganz Andere der Sprache.[20] Schließlich wird die Ausdrucksästhetik zunehmend von Strukturreflexionen abgelöst und die Musik wird als losgelöstes (=absolutes) Zeichenspiel verstanden. Hoffmann betont hier die Verdienste Bachs und die Meisterschaft des Kontrapunkts (vgl. DKV II/I, S. 57); nicht umsonst dienen die Bach'schen *Goldberg-Variationen* als buchstäbliche Folie für die gesamte Komposition der *Kreisleriana* (DKV II/I, S. 34f.; S. 38f.): Nachdem Kreisler am Ende eines Hausmusikabends die Bachschen *Goldberg-Variationen* gespielt und eigenmächtig weiter ausfantasiert hat, notiert er zunächst seine weiteren »Ausweichungen in Ziffern« und fährt dann fort, indem er auf der »Rückseite mehrerer Notenblätter kleine größtenteils humoristische Aufsätze« (DKV II/I, S. 34) niederschreibt (eben die *Kreisleriana*) – man muss nur »das Blatt umwenden und lesen« (DKV II/I, S. 35).

2. Intermedialität: Nicht nur die Instrumentalmusik als die »romantischte aller Künste« (DKV II/I, S. 52) gilt Hoffmann als Vorbild, sondern auch bestimmte Potenziale der bildenden Kunst und produktive Analogiebildungen zwischen den Künsten. Dabei geht es zum einen um ein generelles Zeichenproblem und die Frage der Darstellbarkeit und zum andern um die romantische Vision einer polyphonen Struktur, in der Heterogenität als dynamische Einheit wahrgenommen wird. Dieses Programm entfaltet Hoffmann bereits in seinen einführenden Bemerkungen zu den *Fantasiestücken in Callot's Manier*, in denen er den Zeichnungen des französischen Malers Jacques Callot ebenso eine strukturbildende Vorbild-

19 Vgl. Lubkoll: Mythos Musik.

20 Vgl. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990. Wie schon erwähnt, hat Carl Dahlhaus in diesem Zusammenhang auf Hoffmanns intensive Rezeption von Jean Pauls Theorie des Erhabenen und wörtliche Übernahmen aus der *Vorschule der Ästhetik* (Hamburg 1804) hingewiesen. Vgl. Dahlhaus: E.T.A. Hoffmanns Beethovenkritik.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

funktion zuschreibt wie der Musik in den *Kreisleriana*[21]: »Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreiht« (*Jaques Callot*, DKV II/I, S. 17).

3. Primat der Phantasie: Mit der Gattungsbezeichnung der »Fantasiestücke« markiert der Verfasser ebenfalls eine doppelte Bezugnahme auf die Musik und die bildende Kunst, zugleich aber auch eine Verankerung in einem der zentralen Leitdiskurse der Romantik. Während in der Musikgeschichte seit dem 16. Jahrhundert als Fantasie bzw. Phantasie ein Instrumentalstück bezeichnet wird, das aus unmittelbaren, individuellen Einfällen der »musikalischen Einbildungskraft« entsteht,[22] findet sich die entsprechende Genrebezeichnung für ein Gemälde erstmals zu Anfang des 19. Jahrhunderts im *Morgenblatt für gebildete Stände*[23], wo sie auf ein besonders eigenwilliges Bild des Malers Alexander Macco bezogen wird.[24] Für die Romantiker entfaltet sich die Macht der Phantasie jenseits von Konventionen und etablierten Zeichenordnungen und lässt das Neue, das Interessante, das Wunderbare und das Unermessliche ahnbar werden. Eine »im Feuer arbeitende Phantasie« schreibt der Erzähler nicht nur Kreisler (DKV II/I, S. 33), sondern auch Hoffmann Beethoven zu (DKV II/I, S. 55) und erhebt damit die geniale Einbildung zum Hauptprinzip des Schöpferischen (bei Beethoven allerdings in Verbindung mit einer »hohen Besonnenheit« [ebd.]).

4. Künstlerproblematik: Zahlreiche Texte Hoffmanns zeigen indessen, dass die romantische Freiheit der Phantasie auch problematische Kehrseiten hat: So führt sie oftmals zu schwärmerischer Selbstüberhöhung (DKV II/I, S. 49–52; S. 418ff.). Vor allem werden in seinen Erzählungen oftmals Künstler mit dem Wahnsinn in Verbindung gebracht: Ihr »überreizbares Gemüt« (DKV II/I, S. 32) lässt sie zwar Wunderwerke schaffen, aber zugleich in der bürgerlichen Gesellschaft nicht lebensfähig erscheinen. So verschwindet auch Kreisler am Ende so rätselhaft von der Bildfläche, wie er gekommen ist (vgl. DKV II/I, S. 33, S. 455). Zusammenfassend lässt sich

21 Vgl. Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15), in: Detlef Kremer (Hrsg.): E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 2010, S. 87–100, hier S. 94ff.

22 Steinecke: Kommentar, DKV II/I, S. 584.

23 Jahrgang 1807, S. 884.

24 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV II/I, S. 585.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

festhalten, dass die *Kreisleriana* das polyphone Musikideal und die musikästhetische Aufladung einer ›progressiven Universalpoesie‹ der Romantik nicht nur immer wieder thematisieren, sondern auch strukturell realisieren. In der Form »kontrapunktischer Verschlingungen« (DKV II/I, S. 57) werden heterogene, einander wechselseitig relativierende und ergänzende Perspektiven zusammengeführt, die zwar einerseits ins Offene weisen (wie der Schluss des Erzählzyklus belegt), andererseits aber auf der poetologischen Metaebene als Einheit des Mannigfaltigen inszeniert werden. Die *Kreisleriana* erscheinen damit als ein Credo für die frühromantische Ästhetik, ein Manifest romantischer Reihenbildung und Potenzierung.

Kater Murr: Dissonantische Komposition als ästhetische Erfindung der Moderne

Mit seinem Roman *Kater Murr* legt E.T.A. Hoffmann dagegen ein hochartifizielles Werk vor, das nicht nur die Summe seiner thematischen Schwerpunkte und poetologisch-ästhetischen Konzepte bildet, sondern weit darüber hinausweist.[25] Der Doppelroman, der aus einer Autobiographie (verfasst vom Kater Murr) und Teilen einer fragmentarisch eingefügten Musikerbiographie (über den Kapellmeister Johannes Kreisler) zusammengefügt ist, beschäftigt sich mit der Positionierung des Künstlers in der Gesellschaft sowie der Reflexion des romantischen Kunstideals und beleuchtet beides aus den verschiedensten Perspektiven. Dabei treten sozialkritische Aspekte, die Aufarbeitung zeitgenössischer Wissensdiskurse und die Kritik an bildungsbürgerlichem Banausentum ebenso in den Blick wie die Gefahren einer überspannten, isolierten Künstlerschaft und die Nähe von Genie und Wahnsinn.

Neben der mit allen Mitteln der Ironie dargebotenen gesellschaftskritischen Persiflage liefert der Roman nicht zuletzt auch einen Beitrag zu musikästhetischen Debatten seiner Zeit und eine kritische Auseinandersetzung mit dem gattungs- und medienübergreifenden Ideal der ›progres-

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

siven Universalpoesie‹[26], die von einem harmonischen Ineinandergreifen aller Denk-, Lebens- und Äußerungsformen ausgeht. Dieses utopische Modell, das Hoffmann ein Leben lang faszinierte, wird im *Kater Murr* insgesamt durch ein dissonantisches Polyphonie-Konzept in Frage gestellt und überwunden. Zu Recht wird daher die wegweisende Funktion des *Kater Murr* für die Romanpoetologie der ästhetischen Moderne hervorgehoben.[27]

Wie der Titel schon sagt, besteht der Roman aus einem »zusammengewürfelte(n) Durcheinander« (DKV V, S. 11) von »Lebens-Ansichten« eines schriftstellernden Katers und der »fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler« (von einem Unbekannten verfasst). Als dritter fiktiver Erzähler erscheint ein »Herausgeber« namens E.T.A. Hoffmann, der sich für das bei der Drucklegung entstandene Durcheinander von Kater-Autobiographie und herausgerissenen ›Makulaturblättern‹ aus dem Kreisler-Text entschuldigt, den Kater Murr bei der Abfassung seiner Biographie »teils zur Unterlage, teils zum löschen« (DKV V, S. 12) zweckentfremdet habe – die Parallele zur Schreibkonstellation in den *Kreisleriana* ist unübersehbar. Um die Lektüre zu erleichtern, hat der Herausgeber die Textteile markiert: mit »(*M.f.f.*)« für »Murr fährt fort« und »(*Mak. Bl.*)« für »Makulaturblatt«. Dieser herausgeberische Eingriff offenbart einen für die Anlage des Romans konstitutiven performativen Widerspruch: Was zunächst als Zufall und leichtsinniges Missgeschick dargestellt wurde, erweist sich nun als planmäßige Struktur des Textes.[28]

Der ›Murr-Teil‹ enthält die linear erzählte Lebensgeschichte des Katers nach dem Vorbild des Bildungsromans, auf den schon die Kapitelüberschriften verweisen: »*Gefühle des Daseins, die Monate der Jugend*« (DKV V,

---

26 Friedrich Schlegel: 116. Athenäums-Fragment, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Abt. 1, Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I. 1796–1801, hrsg. von Hans Eichner, München 1967, S. 182f.

27 Die These von der Modernität der Romanstruktur wurde in der Forschung schon vielfach vertreten: Vgl. Sarah Kofmann: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985; Manfred Momberger: Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann, München 1986; Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 889–1051; Claudia Liebrand: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns*, Freiburg i.Br. 1996; Detlef Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: ders. (Hrsg.): *E.T.A. Hoffmann*, S. 338–356, hier S. 348; Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch, S. 152–160.

28 Zur unzuverlässigen Rahmenkonstruktion vgl. Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, München 2008.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

S. 18); »*Lebenserfahrungen des Jünglings. Auch ich war in Arkadien*« (DKV V, S. 117); »*Die Lehrmonate. Launisches Spiel des Zufalls*« (DKV V, S. 237); »*Ersprießliche Folgen höherer Kultur. – Die reifen Monate des Mannes*« (DKV V, S. 376). Die übertriebenen Formulierungen und der distanzschaffende und komisierende Effekt der Tierperspektive, aber vor allem die geradezu plagiathafte Aneignung bildungsbürgerlicher Versatzstücke durch den Kater[29] lassen erkennen, dass es E.T.A. Hoffmann, wie in vielen seiner Texte, um die Darstellung der Oberflächlichkeit und Klischeehaftigkeit gängiger Attitüden und hohler Ideale geht. So finden sich in der Lebensbeschreibung zahlreiche aus dem Zusammenhang gerissene Bonmots und Zitate; aber auch die typischen Stationen und Präge-Erfahrungen des Protagonisten (von der Geburt über die gesellschaftliche Sozialisation und Bildung bis zur Liebesgeschichte mit dem Kätzchen Miesmies) zeigen die Ausrichtung an vorgefertigten Mustern. Auch die Entwicklung des Katers zum Schriftsteller wird als satirisches Zerrbild gezeichnet – einige seiner dilettantischen Gedichte und Glossen finden sich als Proben im Text.

Demgegenüber lässt die Kreisler-Biographie keine Chronologie erkennen, die fragmentarischen Textteile sind aus dem Zusammenhang gerissen und beginnen und enden nicht einmal mit vollständigen Sätzen. Neben dem Fokus auf die dekadente Adelswelt, mit der der Kapellmeister in der Residenz Sieghartsweiler konfrontiert ist, enthalten die Passagen vor allem eine facettenreiche Auseinandersetzung mit Kreislers Künstlertum und seiner Musikauffassung. Der Kapellmeister, der aus Hoffmanns *Kreisleriana* nun in den *Kater Murr* gewandert ist, schwankt dabei zwischen einer empfindsamen Musikästhetik, einer romantischen Ausrichtung auf die Musik als Medium des Absoluten und schließlich einer als modern zu bezeichnenden dissonantischen Musikpraxis.

Die beiden Erzählstränge sind eng miteinander verwoben und dabei – wie die Textteile in den *Kreisleriana* – kontrapunktisch angelegt. Es finden sich zahlreiche thematische und motivische Parallelen und wortgleiche Formulierungen, zugleich die Gegenüberstellung von karikierter Bürgerlichkeit und überreiztem Künstlertum. Die Geschichten Murrs und Kreislers berühren sich allerdings nur flüchtig: verbunden sind sie durch die Figur des Meister Abraham Liscov, den Lehrer und Vertrauten Kreislers und Herrn des Katers Murr. Eine einzige Begegnung findet bei der Übergabe des Katers an den Komponisten statt. Insgesamt folgt die Diege-

29 Vgl. hierzu Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 348.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se einer spiralartig ›kreiselnden‹ Struktur und endet zirkulär im Offenen (mitten in einem unvollendeten Satz) und zeitlich paradox: nämlich mit jenem fürstlichen Fest, das den Auftakt der Kater-Erzählung gebildet hatte und nun zum Verschwinden Kreislers führt. Einen angekündigten dritten Band des *Kater Murr* hat Hoffmann nicht mehr realisiert.[30]

E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* wurde von Seiten der Forschung wiederholt als Summe seiner Ästhetik gelesen und auf verschiedene romantische Konzepte bezogen. So galt der Text als Inbegriff der Polyphonie,[31] des humoristischen Erzählens,[32] der Arabeske[33] oder des Modells des Fragmentarischen.[34] Die hochgradige intertextuelle Verfasstheit, die teils bizarre Verbindung des Heterogenen und der Hang zum Grotesken erschienen zunehmend auch als Zeichen der Modernität der Romankonstruktion.[35]

Angesichts der starken Verankerung E.T.A. Hoffmanns im musikästhetischen Diskurs seiner Zeit hat es auch anregende Versuche gegeben, den *Kater Murr* auf musikalische Strukturen zurückzuführen. Hervorgehoben wurden vor allem das Modell des ›Kontrapunkts‹[36] und zahlreiche der Musik entlehnte kompositorische Finessen.[37] Es wäre jedoch verfehlt, die implizite Ästhetik des *Kater Murr* allein auf musikalische Prinzipien zu beziehen. E.T.A. Hoffmann orientierte sich gleichermaßen an literarischen Traditionen wie an Vorbildern aus der bildenden Kunst und Musik. Es sind jedoch zwei musikalische Prinzipien (die allerdings auch medienüberreifend relevant sind und genutzt werden), die die Poetologie des Textes maßgeblich bestimmen: die Polyphonie und die dissonantische Struktur.

Die für den Roman konstitutive Stimmenvielfalt ist auf der Ebene des Discours schon allein durch die drei unterschiedlichen Erzähler (Herausgeber; Murr; Kreislerbiograph), weitere Binnenerzähler und die komplexe Schichtung des Erzählten gegeben. Auf der Ebene der erzählten

30 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 911f.
31 Vgl. Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns, München 1992.
32 Vgl. Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 951ff.
33 Vgl. Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Bielefeld 2001.
34 Vgl. Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 345ff.
35 Vgl. Anm. 27.
36 Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans, Den Haag/Paris 1975.
37 Werner Keil: Erzähltechnische Kunststücke in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft 31 (1985), S. 40–52.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Geschichte(n) findet sich textintern ein ganzes Feuerwerk von Zitaten und Positionen: eine Vielzahl literarischer Reminiszenzen steht neben Anleihen aus naturwissenschaftlichen, medizinischen, philosophischen und (musik)ästhetischen Quellen der Zeit.[38] Außerdem gibt es Systemreferenzen auf Gattungstraditionen (Autobiographie, Bildungsroman, humoresker Roman), wobei als ein zentraler Prätext Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767) gelten kann, auf den schon der Titel der *Lebens-Ansichten* anspielt. Kater Murr erweist sich mit seinen bildungsbeflissenen Auslassungen als ein wahrer »Diskursvirtuose«[39] oder gar »Diskursparasit«,[40] als ein »zitatwütiger Wiederkäuer der europäischen Literaturgeschichte«.[41] Aber auch die Kreisler-Biographie ist gespickt von Zitaten aller Art. Das Ertönen vieler heterogener Stimmen ist somit ein zentrales Strukturmodell des Romans.

Richtet man sein Augenmerk gezielt auf die diversen musikästhetischen Positionen, die im Roman aufgerufen werden, so zeigt sich auch hier eine Struktur der Polyphonie, wobei sich insgesamt eine widersprüchliche Konstellation ergibt. Wie zu erwarten, richtet sich eine wiederholte Polemik gegen die oberflächliche Instrumentalisierung der Musik als bloße ›Unterhaltungskultur‹, die hier als »Dudeldumdei« (DKV V, S. 154) oder »Klingklang« (DKV V, S. 444) abgekanzelt wird. Darüber hinaus werden aber ernstzunehmende ästhetische Perspektiven gegeneinander geführt: Meister Abraham sympathisiert mit den technisch-maschinellen Errungenschaften und steht damit für die handwerklich-artistische Seite der Musikpraxis (»akustisches Zauberspiel«, DKV V, S. 51), die Hoffmann auch in anderen Texten, namentlich in *Die Automate*, reflektiert.[42] Am Beispiel der Prinzessin Hedwiga, deren reizbare Nerven auf Kreisler mehrfach wie ein »elektrischer Schlag« (DKV V, S. 66) oder ein »heftige(r) Pulsschlag« (DKV V, S. 151) wirken, wird auf den psychopathologischen Musikdiskurs angespielt. Die von Kreisler angebetete Julia repräsentiert dagegen mit ihrem gemütvollen Gesang die empfindsame Ausdrucksäs-

38 Vgl. zu den zahlreichen literarischen Reminiszenzen insgesamt vor allem Laußmann: Das Gespräch der Zeichen; außerdem Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 938–953.
39 Vgl. Laußmann: Das Gespräch der Zeichen, S. 167.
40 Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 349.
41 Ebd.
42 Siehe dazu Claudia Liebrand: *Die Automate* (1814), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann-Handbuch, S. 107–110; Claudia Lieb: Der gestellte Türke. Wolfgang von Kempelens Maschinen und E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate*, in: Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 82–97.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thetik, die hier auch mit religiösen Konnotationen aufgewertet erscheint: als »Engel des Lichts« erschließt die Sängerin das »Paradies« (DKV V, S. 150).

Es ist bemerkenswert, dass der Kapellmeister Kreisler, der in den *Kreisleriana* noch die Instrumentalmusik als die »romantischte aller Künste« verherrlichte (DKV II/I, S. 52), nun im *Kater Murr* auch den Gesang als höchste Ausdruckmöglichkeit feiert – nicht umsonst sind es ausschließlich Vokalkompositionen, die als seine Werke im Text genannt werden (und bei denen es sich im Übrigen größtenteils auch um Vertonungen E.T.A. Hoffmann handelt[43]). Allerdings geht es dabei letztlich – entgegen dem im 18. Jahrhundert dichotomisch geführten Diskurs über Stimme und Instrument bzw. Melodie und Harmonie[44] – um eine Synthese beider. Dies wird deutlich im ›himmlischen‹ Duett Kreislers und Julias (*Ah che mi manca l'anima in si fatal momento*) – der Komponist sitzt am Flügel und schlägt die Akkorde an, daraufhin setzt Julias Gesang ein, in den ihr Begleiter sodann einstimmt: »Bald erhoben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesangs wie schimmernde Schwäne, und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldenen strahlenden Gewölk« (DKV V, S. 152). Gesang und ›absolute Musik‹ schließen sich hier nicht mehr aus. Man kann dies daran erkennen, dass Kreisler an einer späteren Stelle die auf die Sängerin bezogene Metapher vom ›Engel des Lichts‹ generell auf die Tonkunst überträgt: »Nur einen Engel des Lichts gibt es, der Macht hat über den bösen Dämon. Es ist der Geist der Tonkunst, der oft aus mir selbst sich siegreich erhebt, und vor dessen mächtiger Stimme alle Schmerzen irdischer Bedrängnis verstummen.« (DKV V, S. 83).

Wird so – als eine Stimme im Chor der musikästhetischen Positionen – das Modell einer allumfassenden harmonischen Polyphonie aufgerufen, so beschränkt sich doch die Position Kreislers nicht darauf. Denn zugleich wird er eingeführt als der wahnsinnige Künstler, der eine bizarre Dissonanz-Ästhetik präsentiert. Von seinem Gitarrenspiel heißt es: »Nun vernahmen sie eine Weise nach der andern, verbunden durch die seltsamsten Übergänge, durch die fremdartigste Akkordenfolge. Dazwischen ließ sich eine sonore männliche Stimme hören, die bald alle Süßigkeit des italiänischen Gesanges erschöpfte, bald, plötzlich abbrechend, in ernste düstere

43 Vgl. dazu Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 929 sowie im Einzelnen die entsprechenden Stellenkommentare in der Ausgabe des DKV, S. 994ff.

44 Vgl. dazu Lubkoll: Mythos Musik, S. 41–51; S. 64–69.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Melodien fiel, bald rezitativisch, bald mit starken kräftig accentuierten Worten drein sprach.« (DKV 5, S. 60). Julia, die Garantin einer gleichstimmenden Seelenharmonie, beklagt denn auch in einer anderen Passage das dissonantische Prinzip Kreislers: »Dieser Todessprung von einem Extrem zum andern zerschneidet mir die Brust« (DKV V, S. 155). Die Schlüsselszene des Gitarrenspiels kann zugleich als ein Sinnbild der Gesamtkomposition des Romans gelesen werden – denn auch hier beunruhigt die Leser der abrupte Wechsel der Stimmen, das »verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe« (DKV V, S. 12) und die Struktur der Heterogenität und Fragmentarizität.[45]

Vergleicht man den *Kater Murr* mit der Struktur der *Kreisleriana*, so kann bemerkt werden, dass dort – bei aller Disparität der Positionen (romantische Musikästhetik versus bürgerliche Musikkultur) – die Gesamtkomposition noch von der leitenden ›Idee der absoluten Musik‹ als ›romantischter aller Künste‹ getragen und vom Erzähler Kreisler verantwortet wurde. Im *Kater Murr* herrscht dagegen eine freischwebende Polyphonie, keine der relevanten Stimmen dominiert die andere oder trägt den Sieg davon. Man könnte von einer ›Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung‹ sprechen, wie sie im 20. Jahrhundert von Arnold Schönberg vertreten und von Thomas Mann im *Doktor Faustus* aufgegriffen wurde – nicht umsonst beschäftigte sich der Autor dieses Musikerromans intensiv mit Hoffmanns *Kater Murr*.[46] Insgesamt überwindet der Roman die romantische Vision einer harmonischen Heterogenität und praktiziert stattdessen eine unauflösliche Dissonanzästhetik, die in die Moderne vorausweist.

Diese Stoßrichtung wird im Roman selbst zum Thema gemacht, durch eine Äußerung der Gräfin Benzon. Diese bezieht sich zunächst auf eine Charakteristik der unsteten Persönlichkeit Kreislers, wird dann aber ins Grundsätzliche einer ästhetischen Standortbestimmung überführt:

> »…und immer werden Sie, mit dieser phantastischen Überspanntheit, mit dieser herzzerschneidenden Ironie nichts anstiften als Unruhe – Verwirrung – völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse, wie sie nun einmal sind.«
> »O wundervoller Kapellmeister«, rief Johannes Kreisler lachend, »der solcher Dissonanzen mächtig!«

45 Vgl. zur Rezeption des *Kater Murr* Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 915–925; Kremer: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 338–341.

46 Vgl. zu Thomas Manns Hoffmann-Rezeption Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 923.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Text als Kunstwerk – darauf verweist diese Selbstaussage – also beschränkt sich damit insgesamt nicht auf eine – in der Romantik durchaus übliche – Thematisierung des dissonantischen Künstlertums, sondern er präsentiert sich vor allem als kühnes Strukturexperiment, welches zur Destruktion der »logisch-kausale(n) Ordnung der Welt«[47] führt; das »geschlossene Erzähluniversum (wird) aufgebrochen und in Frage stellt.«[48]

47 Steinecke: Kommentar, DKV V, S. 968.
48 Ebd., S. 953.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marion Schmaus

Kater Murr als Leseoper. Märchen-, Opernhaftes und Theatrales in E.T.A. Hoffmanns Roman

Der Begriff des Lesedramas hat sich in Abgrenzung zum Theaterstück insbesondere für Dramen der Romantik eingebürgert, die entweder als unaufführbar gelten oder nicht für die Aufführung, allenfalls eine Leseaufführung, gedacht waren.[1] Der Begriff Leseoper ist meines Wissens noch nicht in Umlauf,[2] ich möchte ihn aber für E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*[3] ins Spiel bringen. Darunter sei subsumiert, was im Beitragstitel ebenfalls genannt ist: Märchen-, Opernhaftes und Theatrales, aber auch die reflexive Wendung Hoffmanns auf eine zeitgenössische Opernpraxis, an der der Komponist und Kapellmeister Hoffmann partizipiert und die er propagiert hat. Gemeint ist der spezifisch deutsche Sonderweg der Märchenoper, die mit romantischer Oper im Diskurs des 19. Jahrhunderts gleichgesetzt wird, wobei Hoffmann hier Stichwortgeber war, diese Diktion sich allerdings in Untertiteln, in Musik- und Aufführungsrezensionen der Zeit vervielfältigt hat. In Journalen der Zeit wird zudem fortschreitend die Neigung dieser Opernform zur »Prachtoper« oder zum »Spektakelstück« bemängelt, das Wunderbare und die hohe Kunst sei nicht mehr in der Partitur oder im Text zu finden, sondern habe sich in Ausstattung und Inszenierung: die Bühnenmaschinerie, den virtuosen Einsatz von Flugwer-

1 Vgl. Ruth Petzoldt: Albernheit mit Hintersinn. Intertextuelle Spiele in Ludwig Tiecks romantischen Komödien, Würzburg 2000, S. 15.

2 An einigen wenigen Stellen wird der Begriff verwendet, allerdings nur negativ, z.B. spricht Riehl von der Berechtigung dramatischer »Lesestücke«, die »eine gewisse Selbständigkeit neben der Bühne behaupten« könnten, während »kein Mensch eine bloße Leseoper componir[en]« würde, während Vogel konstatiert, »daß eine ›Leseoper‹ ein Unding ist«. Wilhelm Heinrich Riehl: Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Bd. III, 2. Aufl., Stuttgart 1881, S. 286; Martin Vogel: Musiktheater: Die Krise des Theaters und ihre Überwindung, Bonn 1980, S. 11. Zur musikalischen Form von Hoffmanns Roman vgl. Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans, Den Haag/Paris 1975, S. 90–108.

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

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ken und Versenkungen, Bühnenbild, Donnermaschine, Feuer-, Rauch- und Licht-Inszenierungen, verlegt.[4] Im Weiteren gehört zur Prämisse *Kater Murr* als Märchen-Leseoper zu verstehen, dem Märchenhaften in der Figur des Katers und seiner Genealogie nachzugehen über Tiecks und Perraults *Gestiefelten Kater* bis zur *Aschenkatze* aus Basiles *Pentamerone.* Wobei mit *La gatta cenerentola* – seit den Brüdern Grimm zumeist als ›Aschenputtel‹ oder ›-brösel‹ und nicht mehr als ›Aschenkatze‹ übersetzt – ein beliebter Stoff der europäischen Märchenoper angesprochen ist. Zu erinnern ist u.a. an Rossinis Belcanto-Oper *La Cenerentola* (1817), zu der Hoffmanns *Kater Murr* einen etwas ›deutschtümelnden‹ Zerrgesang anstimmt.[5] Und schließlich gehört zur Prämisse *Kater Murr* als Märchen-Leseoper zu verstehen, den Roman als synästhetisches Gewebe aus Schrift, Klang und Bild wahrzunehmen, wobei im Folgenden v.a. die Klangkulisse beleuchtet werden soll, die von Lärm, Geschrei, Gesang und Opernarie bis zu Kirchen- und Katzenmusik reicht.

1. Märchenoper – romantische Oper – ›Prachtoper‹?

Unter Märchenoper können einerseits weit gefasst alle musikdramatischen Werke verstanden werden, die Märchenstoffe adaptieren. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts gibt es nach *Tausend und eine Nacht*, nach Perraults Märchensammlung bzw. den französischen Feenmärchen sowie nach Gozzis *Fiabe teatrali* für die Oper adaptierte Märchen auf europäischen Bühnen, v.a. im Gewand der französischen *opéra comique* und der italienischen *opera buffa*.[6] Ein engeres Verständnis von Märchenoper betrachtet

4 Siehe hierzu etwa exemplarisch eine Aufführungsbesprechung von Döring/Spohrs *Der Berggeist. Romantische Oper in drei Aufzügen* (1825), vgl. Gustav Otto Nauenburg: Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension ›über L. Spohrs *Berggeist* von A. Wendt‹ im September- und Oktober-Heft 1827 der Zeitung, in: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 5 (1828), H. 4, S. 29–31.

5 Gegen Rossini, im Namen Mozarts und Beethovens, redet sich z.B. Kreisler in Rage, vgl. DKV V, S. 208.

6 Vgl. Albert Gier: Oper, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. X, Berlin 2011–2012, S. 272–281, hier S. 175; und im Weiteren: Matthias Herrmann/Vitus Froesch (Hrsg.): Märchenoper. Ein europäisches Phänomen, Dresden 2007. Diesem weit gefassten, in der Märchen- und Librettoforschung akzentuierten Begriff von Märchenoper, der stoffbezogen das europäische Bühnengeschehen seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Blick hat, ist ein musikwissenschaftliches Verständnis gegenüberzustellen, das unter ›Märchenoper‹ vorrangig Opern nach Grimm-Vorlagen und in Wagnernachfolge ver-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

insbesondere einen deutschsprachigen Sonderweg und ein Genre, das die Märchenoper als romantische Oper und später auch als deutsche Nationaloper fasst.[7] Als Wegmarken dieses Typus, die auch heute noch im gespielten Opernkanon zu finden sind, wären Mozarts *Zauberflöte* (1791), Webers *Freischütz* (1821), die Wagner-Opern *Der fliegende Holländer* (1843) und *Siegfried* (1876) sowie Humperdincks *Hänsel und Gretel* (1893) zu nennen. Hoffmanns *Undine,* nach dem Libretto von Friedrich de la Motte Fouqué (UA 1816), ist hier zu verorten und der Komponist und Autor ist als wichtiger Stichwortgeber in der Gleichung von Märchen- und romantischer Oper zu nennen. In seiner Dialog-Erzählung *Der Dichter und der Komponist* aus den *Serapions-Brüdern* lässt Hoffmann den Dichter Ferdinand fragen: »Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?«, worauf der Komponist Ludwig antwortet: »Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause.« Und die Musik bezeichnet er als »die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreichs« und fordert auch den Dichter »zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik« auf, dort finde er »das Wundervolle, das er« mit seinen Mitteln, d.h. mit Worten, ebenso ins alltägliche »Leben tragen soll«, wie dies der Komponist mit seinen Mitteln, Tönen und Klängen, tue. »Auf diese Art soll […] die Musik unmittelbar und notwendig

steht, vgl. Peter P. Pachl: Die Märchenoper der Wagnernachfolge, in: Jens Malte Fischer (Hrsg.): Oper und Operntext, Heidelberg 1985, S. 131–149; Gordon Kampe: Topoi – Gesten – Atmosphären. Märchenoper im 20. Jahrhundert, Saarbrücken 2012. Die *Zauberflöte* wird in diesem Kontext unter dem Begriff ›Zauberoper‹ gefasst. Der Begriff ›Zauberoper‹ wiederum schließt auch mythologische Stoffe ein und findet bereits für Opern des 17. Jahrhunderts Anwendung, vgl. Beate Heinel: Die Zauberoper. Studien zu ihrer Entwicklungsgeschichte anhand ausgewählter Beispiele von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1994 u.a. Mozarts *Zauberflöte* bildet hier den Abschluss. Im 19. Jahrhundert wird die *Zauberflöte* dramaturgisch zur Vorlage einer Reihe von Märchenopern und insofern ist es sinnvoll, die Wiener Zauberoper in ihrer Prägekraft für das deutsche Operngeschehen auch durch einen erweiterten Begriff von Märchenoper auszustellen. Schmidt beschreibt den Ablösungs- bzw. Transformationsprozess folgendermaßen: »Die Zauberoper verschwindet und – im Rahmen der romantischen – erscheint eine moderne Märchenoper, die sich immer mehr zu klarem Bewusstsein ihrer eigensten Bedingungen durchringt.« Leopold Schmidt: Zur Geschichte der Märchenoper, Halle 1895, S. 28.

7 Vgl. Hans John: Deutsche romantische Märchenopern und Prinzipien ihrer Gestaltung bei Hoffmann (*Undine*) Weber (*Euryanthe*) und Wagner (*Feen*), in: Herrmann/Froesch (Hrsg.): Märchenoper, S. 55–62.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus der Dichtung entspringen«.[8] Die Hoffmann-typische Duplizität der Wirklichkeit zwischen Geisterreich und Alltag zeigt sich hier als der Textform Märchen entlehnte, die sich durch den Kontrast, aber auch durch den Übergang zwischen Zauberreich und Realität auszeichnet. Neben der Präsenz von magischen Gegenwelten wird das Wundervolle im Märchen im Weiteren durch Zauberdinge und Gestaltwandel, durch sprechende Tiere, Tierhelfer sowie die Macht über Naturgewalten verkörpert.[9] Das auf die Bühne gebrachte Wunderbare wurde zeitgenössisch allerdings auch als Problem der Märchenoper wahrgenommen, die zur Ausstattungs- und »Prachtoper« verkomme, wie ein Rezensent kommentiert. Das Publikum fühle sich durch »übermässigen Dekorationsschmuck« von »Text und Gesang abgezogen«,

> denn es ist doch wirklich in neuern Zeiten eine auffallende Erscheinung in der Geschichte der deutschen Oper, dass jetzt fast keine andern Werke dieser Art erscheinen, als sogenannte romantische Opern, oder was Vielen identisch zu sein scheint, Prachtopern.[10]

Als Widerhall dieser Zusammenhänge und Kritiken in Hoffmanns Roman liest sich Meister Abrahams Sabotage der Namensfeier der Fürstin zu Beginn des Textes. Der Maschinist verwendet hier die noch aus dem Barock stammenden Versatzstücke der Bühnenmaschinerie zeitgenössischer Hof- und Stadttheater,[11] um zum einen das Wunderbare in Klang und Namen Julias sowie in der Musik seines Protegés Johannes Kreisler einer Apotheose zuzuführen und um zum anderen die politische Macht in Gestalt des Herrscherpaares zu eskamotieren. Mit *Kater Murr* ließe sich den

---

8 E.T.A. Hoffmann: *Der Dichter und der Komponist*, in: ders.: *Die Serapions-Brüder*, hrsg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht, Frankfurt a.M. 2008, S. 94–117, hier S. 103f.

9 Vgl. Max Lüthi: Märchen. Bearbeitet von Heinz Rölleke, Stuttgart 2004, S. 27–29; Michael Meraklis: Eigenschaften und Fähigkeiten, wunderbare, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. III, Berlin 2011, S. 1174–1180; Helge Gerndt: Zaubermärchen, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Bd. XIV, Berlin 2015, S. 1182–1189.

10 Nauenburg: Nachträgliche Bemerkungen zu der Rezension ›über L. Spohrs *Berggeist* von A. Wendt‹, S. 29.

11 Vgl. Elisabeth Dobritzsch: Barocke Zauberbühne. Das Ekhof-Theater im Schloß Friedenstein Gotha, Weimar/Jena 2004; Hans-Joachim Scholder: Bühne und Maschinerie des Schwetzinger Schloßtheaters, in: Silke Leopold/Bärbel Pelker (Hrsg.): Hofoper in Schwetzingen. Musik, Bühnenkunst, Architektur, Heidelberg 2004, S. 155–176.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ernsten Rezensenten der Hochkultur des 19. Jahrhunderts entgegenhalten: Gerade im Spektakle, im Grotesken, Karnevalesken, in der »rasende[n]«, »unmäßige[n] Lache« von Meister Abraham und Kreisler (DKV V, S. 30) sei das Romantische zu finden, das Novalis zufolge als »Wechselerhöhung und Erniedrigung«[12] zu verstehen ist.

Meister Abraham taucht in dieser Szene in Personalunion als Komponist, Musiker, Choreograph, Maschinist und Magnetiseur auf, der die unfreiwillig zu Laiendarstellern gemachten Mitglieder des fürstlichen Hofes wie an einem »unsichtbaren Faden«, mittels »elektrischer Leiter« und »in Rapport« (ebd.) dirigiert. Seine Beschreibung dieser denkwürdigen Nacht ist durchsetzt von Anspielungen auf die Shakespeare-Dramen *Der Sturm* und *Sommernachtstraum* (vgl. DKV V, S. 1001), so dass er sich selbst und sein Tun zum einen mit dem »Spuckgeist Droll« (DKV V, S. 30) aus dem *Sommernachtstraum*, zum anderen mit dem Zauberer Prospero aus *Der Sturm* in Verbindung bringt.[13] Ihm ähnelt er in seiner scheinbaren Fähigkeit über das Wetter zu gebieten, wenn er Naturphänomene wie »glutrote Blitze«, »krachenden Donner« sowie einen »Orkan« (DKV V, S. 33) geschickt in seine Inszenierung einbindet. Donner- und Lichtmaschinerie des Theaters wird hier aufgerufen, ebenso wie Feuerwerk (vgl. DKV V, S. 31f.), »Flugmaschine« (DKV V, S. 29), Theaterschminke (vgl. DKV V, S. 30) und »magische Spiegel« (DKV V, S. 31) als Theaterrequisiten genannt werden. Durch die magischen Spiegel treibt Abraham ein hintersinniges Spiel zwischen »alberne[m] Zeug« (ebd.) auf der Hauptbühne zur Verherrlichung der Fürstin und eigentlicher Handlung auf verschiedenen Nebenbühnen zur Verherrlichung Julias (ebd.) zum einen, zur Verspottung des Fürstenhofes zum anderen. Dieses Wirklichkeits-Spektakle trägt zudem durch seine Klangkulisse opernhafte Züge, dabei werden sowohl die tatsächlichen Naturklänge eines Unwetters in die Aufführung eingebunden, als auch ein Naturinstrument, eine Wetterharfe (vgl. DKV V, S. 33) zum Einsatz kommt. Im Weiteren werden konventionelle Musikstücke, eine Arie aus Pietro Metastasios Oper *Siroe* und Stücke des Kapellmeisters Johannes Kreisler (vgl. DKV V, S. 31f.) genannt, es sind auch Verweise auf

12 Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begründet von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. II, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, 2. Aufl., Darmstadt 1965, S. 545.

13 Weitere Theaterreminiszenzen finden sich auf die Commedia dell'Arte, Calderón und Lessings *Minna von Barnhelm*, vgl. DKV V, S. 34ff. und S. 1002 sowie in Bezug auf die Commedia dell'Arte v.a. den Beitrag von Monika Schmitz-Emans in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hoffmanns eigene Kompositionen zu finden (vgl. DKV V, S. 1001). Als eigentliches Publikum dieses komplexen Gesamtspektakles aus Naturphänomenen, Klang, Licht, Requisite, Pantomime, Musik, Gesang, Schauspiel und Laiendarstellung sind die adressierte Julia zu nennen, die das Geschehen »mit feinem Takt verstanden« habe, allerdings auch nur »angeregt« (DKV V, S. 31), wohl nicht tatsächlich von ihm bewegt worden sei, und Meister Abraham selbst, der von sich sagt: »[I]ch lachte in jener Nacht unmäßiger als jemals«. (DKV V, S. 30) Adressat der erzählten Szene im Roman ist dann Johannes Kreisler, dessen Reaktion, seine »rasende Lache« (ebd.), jener Abrahams gleicht. Und natürlich sind wir Lesenden jenes Publikum, das alle Facetten dieses tragikomischen, grotesken Gesamtspektakles wahrnehmen kann und dem auch die von Detlef Kremer hervorgehobenen Züge einer Politsatire auf den Duodez-Fürsten Irenäus nicht entgehen.[14] Die Namensfeier für die Fürstin stimmt mithin das hörende und lesende Publikum auf den Charakter des Romans als Leseoper ein: Das Dargestellte ist aufgrund seiner ästhetischen Komplexität, aber auch aufgrund seines politischen Charakters auf der Bühne unaufführbar, der Roman wird zu seinem geeignetem Medium. Hoffmann vertieft die Darstellung literarischer Wirklichkeit durch tragikomische Züge; in Ausweitung und Variation der Theatrum-Mundi-Metaphorik werden dem Leben Theater- oder Opernszenen abgelauscht bzw. wird in der Beschreibung von Alltäglichem dieses erhöht oder erniedrigt – eben romantisiert –, indem es mit zeitgenössischer Musik orchestriert oder mit märchenhaften Zügen versehen wird.

2. *Kater Murr* als Resonanzraum von Mozarts *Zauberflöte*

Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* ist in vieler Hinsicht formativ geworden für die deutschen Märchenopern des 19. Jahrhunderts. Die Oper dramatisiert u.a. das Märchen *Lulu oder die Zauberflöte* von August Liebeskind (1789). Jan Assmann hat den Hybridcharakter der *Zauberflöte* auf den Begriff »opera duplex«[15] gebracht, die gleich mehrere Oppositionen zu-

14 Vgl. Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, 2. erw. Aufl., Berlin/New York 2010, S. 353f.

15 Jan Assmann: Aufklärung und Zaubermärchen: *Die Zauberflöte* als ›opera duplex‹, in: Lothar Kreimendahl (Hrsg.): Mozart und die europäische Spätaufklärung, Stuttgart/Bad Cannstatt 2011, S. 239–265, hier S. 257.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sammenführe: Wie im Kompositum Märchen-Oper indiziert, werden Gattungskonventionen von Märchen und Oper miteinander verbunden. Laut Assmann beginnt die Oper »als Zaubermärchen« und wandelt sich »mit dem Finale des ersten Aktes zum Mysterienspiel«,[16] dem korrespondiere eine polare, zwischen »unterirdisch gepflegter erhabener Wahrheit« und »oberirdisch betriebene[m] bunten, volkstümlichen Polytheismus« changierende Raumstruktur. Die *Zauberflöte* bringe so »im Gewand einer Märchen- und Zauberoper die Ideale der freimaurerischen Aufklärung auf die Bühne«[17]. Diese Polarität lässt sich wiederum auf die intertextuellen Bezüge einerseits zu August Liebeskinds Märchen *Lulu oder die Zauberflöte*, andererseits zum ägyptischen *Sethos*-Roman und zu aufgeklärter Freimaurerei zurückführen.[18] In der Figurenkonstellation haben Schikaneder/Mozart diese Spannung durch die Anlehnung sowohl an die *opera seria* als auch *buffa*, die ernste und die komische Oper, moderiert. Mit dem ernsten Paar Pamina und Tamino sowie dem komischen Paar Papagena und Papageno werden Herrscher- und Dienerpaar, respektive mythologisch vertieftes und Märchenpersonal über Prüfungen und märchentypische Hochzeitsproben einem gemeinsamen glücklichen Ende, einem *lieto fine* zugeführt. Mit dieser Zusammenführung von Märchen und Mythologischem, Populär- und Hochkultur, tragischen und komischen Gattungskonventionen haben Schikaneder/Mozart ein überaus erfolgreiches »Patchwork« geschaffen, das, wie Jörg Krämer schreibt, auf »Theaterwirksamkeit für heterogene Publiken und Ansprüche«[19] konzipiert war und gerade in dieser Form als Muster für die nachfolgenden Märchenopern diente. Dieses Erfolgsrezept kommt bei zahlreichen deutschen Märchenopern des 19. Jahrhunderts zum Tragen, in denen ebenfalls ernste und komische Paare zusammengeführt werden und der Märchenstoff durch Anleihen bei Mythologie oder klassischem Drama vertieft wird. So z.B. in Rübezahl-Opern wie Bürde/Tučeks *Rübezahl, der Berggeist am Riesengebürge* (1805) und Danzi/Lohbauers *Der Berggeist oder Schicksal und Treue. Romantische Oper in zwei Aufzügen* (1811). Bei Danzi/Lohbauers *Berggeist* (1811) werden im *lieto fine* mit Rübezal [sic] und Erli sowie Anna und Heinrich ein

16 Jan Assmann: *Die Zauberflöte* – Märchen oder Mysterium?, in: Herbert Lachmayer (Hrsg.): Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts, Ostfildern 2006, S. 761–769, hier S. 761.

17 Ebd., S. 257.

18 Vgl. ebd. und Assmann: Aufklärung und Zaubermärchen.

19 Jörg Krämer: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert, Tübingen 1998, S. 547.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

übernatürliches Fürstenpaar und liebende Dorfleute vereinigt. Dieses Rübezahl-Märchen weist deutliche Anklänge an Shakespeares *Sommernachtstraum* auf, worauf bereits der im Personenverzeichnis genannte hilfreiche Gnom Pux, in Abwandlung von Shakespeares Puck, aufmerksam macht. Rübezal und Erli sind so als Aktualisierung von Oberon und Titania zu verstehen.[20] Adrian Kuhl hat nachgewiesen, dass die *Zauberflöte*-Anklänge in Danzis Oper bis in das musikalische Zitat reichen, aber auch, dass die romantische Oper Danzis/Lohbauers, wie insgesamt die romantische Märchenoper, den *buffa*-Ton der *Zauberflöte* zurücknimmt, hier indem das ständisch-sozial ›komische Paar‹ eben nicht an Papagena/Papageno, sondern an Pamina/Tamino angelehnt wird. So hegen die Märchenopern des 19. Jahrhunderts das politisch und ästhetisch anarchische Potential von Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* – oder auch von Shakespeares *Sommernachtstraum* – ein.

Als eine Gegenbewegung zu dieser Domestizierung kann Hoffmanns Leseoper *Kater Murr* verstanden werden, wie es überhaupt reizvoll ist, den expliziten und impliziten Anklängen an Mozarts *Zauberflöte* im Text zu lauschen. Als Kapellmeister war Hoffmann mit dieser Märchenoper bestens vertraut, im Oktober des Jahres 1813 notiert er im Tagebuch »gelungene Vorst[ellung]en der Zauberflöte«.[21] Zu erinnern ist, dass bereits mit der Unterzeichnung des Paratextes *Vorwort des Herausgebers* mit E.T.A. Hoffmann die Hommage an Mozart dem Text vorangestellt ist. Denn bekanntermaßen führte der als Ernst Theodor Wilhelm getaufte Autor seit seinem 28. Jahr aus »Bewunderung für Wolfgang Amadeus Mozart und mit ironischen Seitenblicken auf die eigene Musikalität«[22] die Vornamen Ernst Theodor Amadeus. Explizite Verweise auf Mozart und sein Werk finden sich im Roman dann in verschiedener Couleur: In einer Szene redet sich Kreisler im Namen Mozarts und Beethovens gegen Rossinis Bel-

20 Vgl. Franz Danzi: *Der Berggeist oder Schicksal und Treue*. Romantische Oper in zwei Aufzügen, Stuttgart 1811; Adrian Kuhl: ›Feingefühlte Charakteristik‹. Mozart-Rezeption in Franz Danzis *Der Berggeist*, in: Sarah-Denise Fabian/Rüdiger Thomsen-Fürst (Hrsg.): Oper – Südwest: Beiträge zur Geschichte der Oper an den südwestdeutschen Höfen des 18. Jahrhunderts, Heidelberg 2020, S. 77–101, hier v.a. S. 93–96. In der musikalischen Textur und Figurenzeichnung wird eine Annäherung Annes an Pamina vollzogen.

21 Friedrich Schnapp (Hrsg.): Der Musiker E.T.A. Hoffmann. Ein Dokumentenband, Hildesheim 1981, S. 288; Vgl. zu weiteren Aufführungen, Proben, Opernbesuchen und Besprechungen zur *Zauberflöte* ebd. S. 289, 362f., 435, 501, 666, 670.

22 Claudia Lieb: Leben, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 1–7, hier S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

canto in Rage (vgl. DKV V, S. 84).[23] In einer zeigt sich Murr als Rossini-begeistert, während er Mozarts *Zauberflöte* im Allgemeinen ablehnt, jedoch situativ passend findet. Es handelt sich um eine von Musik und Gesang begleitete Liebesszene zwischen Murr und Miesmies, die dem fragmentarischen Erzählen des Romans gemäß in medias res, ohne Kontext beginnt: »*(M. f. f.)* liebst mich also, holde Miesmies?« (DKV V, S. 220) Ihre gesamte Liebesgeschichte: das Liebeswerben, ihre Annäherung, das Kennenlernen sowie die absehbare Trennung, vollzieht sich dann binnen kürzester Zeit, gleichsam im Rahmen einer Nummernoper, die vom Liebesduett über eine Bravourarie von Miesmies bis zu einem von Trennungsschmerz kündenden Terzett reicht. Mit vollem Beifall Murrs stimmt Miesmies hier mit »Di tanti palpiti« *die* Erfolgsarie aus Rossinis *Tancredi* (1813) an (ebd.),[24] wobei die Katze in der Hosenrolle zwar das richtige Geschlecht vertritt, als Hauskatze (Felis catus) nicht aber die richtige Spezies. Dadurch trägt Murrs Äußerung: »Die Arie schien ganz für sie geschrieben«, deutlich ironische Züge. Danach stimmen die beiden mit dem hinzugekommenen »schwarze[n] Kater« das Terzett »Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen!« aus der *Zauberflöte* an, so dass der schwarze Kater als Sarastro, Murr als Tamino und Miesmies als Pamina figurieren:

> Ich kannte den jungen schwarzgekleideten Mann als einen vortrefflichen Bassisten, und schlug daher vor, eine Komposition zu singen, die ich zwar sonst nicht sehr liebe, die sich aber zu der bevorstehenden Trennung von Miesmies sehr gut schickte. – Wir sangen: Soll ich dich Teurer nicht mehr sehen! Kaum versicherte ich aber mit dem Schwarzen, daß die Götter mich bewahren würden, als eine gewaltige Ziegelscherbe zwischen uns durchfuhr, und eine entsetzliche Stimme rief: wollen die verfluchten Katzen wohl die Mäuler halten! – Wir stoben, von der Todesfurcht gehetzt, wild auseinander in den Dachboden hinein. – O der herzlosen Barbaren ohne Kunstgefühl, die selbst unempfindlich bleiben bei den rührendsten Klagen der unaussprechlichen Liebeswehmut, und nur Rache und Tod brüten und Verderben! (DKV V, S. 221)

Hier werden verschiedene Klänge, Tonwahrnehmungen und Reiz-Reaktionsschemata auf Akustisches in Gestalt von Rossini, Mozart, Katzenge-

23 In der Erwähnung des Dreigestirns der Wiener Klassik: Haydn, Mozart und Beethoven, wiederholt Kreisler in dieser Szene Ansichten des Komponisten Hoffmann, vgl. DKV II/1, S. 54 und Marion Schmaus: Die Intellektuellen entdecken Mozart. Zwischen Romantisierung und entwicklungsgeschichtlichem Denken, in: Mathias Mayer/Katja Schneider (Hrsg.): Von Texten und Tönen. Mozart-Resonanzen in Literatur und Wissenschaft, Berlin/Boston 2017, S. 157–173.

24 Zu Aufführungsbesuchen und -besprechungen von *Tancredi* vgl. Schnapp: Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 498, 500.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schrei, Menschgebrüll und berstenden Tonziegeln gegeneinander geführt. Es ist eine akustische Spektakle-Szene und somit auch eine jener Szenen im Roman, die diesem das Qualitätsmerkmal ›Leseoper‹ in besonderer Weise verleihen. Denn es werden den Lesenden, gerade auch einer zeitgenössischen Hörerschaft bekannte Klänge evoziert. Vertraute Klänge sind dabei sowohl das Katzengeschrei und berstende Tonziegel als auch vermutlich die *Zauberflöte* und heute weniger wahrscheinlich Rossinis *Tancredi.* Wozu uns Hoffmann hier auffordert, ist die Zweiseitigkeit einer Klangerfahrung wahrzunehmen: Zum einen auf der Seite und mit den Katzen die Operntöne, zum anderen auf der Seite der Menschen, der ›Barbaren ohne Kunstgefühl‹, die allerdings leidige Alltagserfahrungen mit gestörter Nachtruhe durch Liebeswerben oder Kampfgeschrei von Katzen haben. Und wir sind aufgefordert, diese dissonanten Klänge nicht linear nacheinander zu hören, sondern in dieser szenenhaften Inszenierung wird dramatische bzw. opernhafte Gleichzeitigkeit angemahnt.

Zudem lässt sich an dieser Szene mehreres in Bezug auf die Funktion von Klängen und Musik in Hoffmanns Roman erläutern. Erstens: Musik und Gesang erscheinen im Roman einerseits als zugehörig zu einer häuslich-privaten Geselligkeitsform, die das Liebesduett oder das gemeinsame Musizieren als Praxis der Intimität ebenso einbezieht wie musikalische Gemeinschaftsbildung am Beispiel der Burschenschaften, wo durch das gemeinsame Absingen von Liedern ein Kollektiv entsteht. Beides wird vor allem in der Murr-Biographie vorgeführt, verbindet aber auch die Murr- und Kreisler-Handlung. Denn was in Murrs Autobiographie in einem Satz abgehandelt wird: »Miesmies war so musikalisch, daß wir Beide auf das anmutigste mit einander zu fantasieren vermochten« (DKV V, S. 222), wird in der Kreisler-Biographie anhand mehrerer Szenen vorgeführt, in denen die Verbindung von Julias Gesang mit den Kompositionen Johannes Kreislers als Apotheose romantischer Kunstemphase erscheint.[25] Andererseits stellt der Roman Musik und Gesang im Rahmen höfisch-religiöser Repräsentation vor, aber auch als Praxis religiöser Andacht aus; dies bezieht sich ausschließlich auf die Kreisler-Handlung, seine Tätigkeiten als Kapellmeister des ›Schein‹-Fürstentums Sieghartsweiler und als Kirchenmusiker im Kloster Anzheim.

Zweitens zeigt sich an der oben zitierten Szene eine für den *Murr*-Roman insgesamt kennzeichnende derbe Situationskomik, durchaus als Slap-

25 Vgl. v.a. DKV V, S. 71, 73, 88, 172f., 225.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stick zu bezeichnen, in der das Hohe, hier »unaussprechliche Liebeswehmut« (DKV V, S. 221), mit dem Niederen, Flüchen und einem Ziegelstein, konfrontiert wird. Ein solcher buffa-Ton findet sich verstärkt in der Murr-Autobiographie, auch durch das mit dem Kater in den Vordergrund gerückte Leibliche von Verschlingen, Einverleiben und Ausscheiden – auch von Buch und Kunst –, von Liebestrieben und »Katzbalgerei« (DKV V, S. 293). Aber die in beiden Teilen leitmotivisch zu hörende, oft »rasende« (DKV V, S. 30), »unmäßige« (DKV V, S. 30, 128, 289) oder »dröhnende« (DKV V, S. 91, 156) »Lache« (DKV V, S. 30, 91, 128, 156, 289) als Kennzeichen des buffa-Tons verbindet Mensch und Tier, Kater, Kreisler und Meister Abraham.

Und schließlich lässt sich drittens an obiger Szene veranschaulichen, dass die Liebesdiskurse des Romans zum Teil der Theater- und Opernsprache abgelauscht sind. Neben den Liebeswirren von Shakespeares *Sommernachtstraum* bilden zeitgenössische Opern von Rossini bis Mozart das Repertoire. Die Schnelllebigkeit der Katzenliebe, die sich an einem Abend vollzieht, korrespondiert hier den dargestellten Liebeswirren eines Theater- oder Opernabends. Und während die philisterhaften Menschen letzteres goutieren, können sie Katzenliebe nur als Katzengeschrei wahrnehmen. Wo Miesmies und Murr Rossini und Mozart intonieren, können wir »Barbaren ohne Kunstgefühl« (DKV V, S. 221) nur Misstöne hören. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten von Hoffmanns literarisierter Katze, dass diese die menschliche Sprache nur im Schriftlichen verwendet und nicht in mündlicher Rede – anders als die anthropomorphisierten sprechenden Tiere in Fabel und Märchen und anders als die gestiefelten Kater bei Perrault und Tieck. So bleibt das Kätzische im Roman für die Menschen Missklang und unverständlich, auch für die Murr zugeneigten Hörer Meister Abraham und Kreisler, der Fürsprache hält für das »Geistesvermögen der Tiere« (DKV V, S. 37). Die im Roman lesbaren Katzengespräche und Murrs Dialoge mit Hunden sind eine Übersetzungsleistung des Autobiographen Murr, der seinen Text in seinen Leseranreden an »geneigte Leser« (DKV V, S. 238) und »geliebte Katerjüngling[e]« (DKV V, S. 118) gleichermaßen an Mensch und Tier richtet, darin Exklusion und Inklusion wechselseitig moderierend. Seine Anreden an den ›geneigten Leser‹ verbinden ihn mit der als E.T.A. Hoffmann benannten Herausgeberstimme, die den »günstigen« (DKV V, S. 13), »geneigten« (DKV V, S. 405) oder »gütigen Leser« (DKV V, S. 13) anspricht, ebenso wie mit dem Erzähler der Makulaturblätter, der auch diese Diktion bemüht. Die aus dem Roman der Zeit, z.B. Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, geläufige Leseranrede dürfte

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

bei menschlichen Zeitgenossen keine Irritation ausgelöst haben – die heutige Leserin notiert auch das Exkludierende –, wohingegen die Anrede an »geliebte Katerjüngling[e]« (DKV V, S. 118) in der Exklusion menschlicher Lesender auch als Appell zu verstehen ist, die Übersetzungsleistungen des Katers aus der Katzen- in die Menschensprache mit einem vergleichbaren, aber inversen Bemühen zu beantworten. Kater Murrs Adressierungen sind jedenfalls an alle Mitkreaturen gerichtet und inklusiv, wie eine Textstelle verdeutlicht:

> Leser! – Jünglinge, Männer, Frauen unter deren Pelz ein fühlend Herz schlägt, die ihr Sinn habt für Tugend – die ihr die süßen Bande erkennet, womit uns die Natur umschlingt, ihr werdet mich verstehen und – mich lieben! (DKV V, S. 53)

Und an einer weiteren Textstelle von Hoffmanns Roman wird ersichtlich, dass der hier praktizierte Liebesdiskurs Opernsprache zitiert und spezifischer noch Mozarts *Zauberflöte* intoniert. Denn der Erzähler der Makulaturblätter vergleicht Prinz Hektor mit dem Prinzen Tamino:

> Als der Prinz das Gemälde sah, geriet er beinahe in dieselbe Extase, wie sein prinzlicher Kollege in der Zauberflöte. Wie Tamino hätte er beinahe, wenn auch nicht gesungen, doch gerufen: ›dies Bildnis ist bezaubernd schön‹, und dann weiter: ›soll die Empfindung Liebe sein, ja, ja die Liebe ist's allein!‹ – (DKV V, S. 207)[26]

Dieses Zitat gibt einen Hinweis darauf, dass der *Kater Murr* an dem Liebesdiskurs der *Zauberflöte* und ihrer Nachfolger nicht nur teilhat, sondern diesen verlängert und persifliert. In den Makulaturblättern wird die komisch-ernste Verdoppelung der Liebespaare nach dem Vorbild der *Zauberflöte* sogar weitergetrieben in Richtung einer Verdrei- oder Vielfachung. Denn in dem Ränkespiel der Rätin Benzon wird eine Doppelhochzeit zwischen Hektor und Hedwiga sowie zwischen Ignatius und Julia angestrebt,

---

26 Vgl.: »Lebrecht, unterbrach der Fürst den Leibjäger, Lebrecht, das scheint eine Imitation zu sein, denn selbiges kommt schon in der Oper von Herrn Mozart, Figaro's Hochzeit geheißen vor, die ich zu Prag geschaut. Bleib Er der Wahrheit getreu, Jäger!« (DKV V, S. 407) Fürst Irenäus, der Erzähler der Makulaturblätter sowie der Herausgeber des Textes erweisen sich in ihren pedantischen Bildungsnachweisen nicht minder als Bildungsphilister, wie der in der Forschung als solcher geziehene Kater Murr, vgl. Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman, München 1972, S. 147–150; Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 342, 344 sowie Jörn Steigerwald: Rhetorische und ästhetische Prosopopeia, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 97 (2005), H. 4, S. 579–594, hier S. 581ff., der bereits gegen diese Tendenz anschreibt.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

während Meister Abraham die Liebe zwischen Johannes und Julia fördern will. Der Roman lehnt sich diesbezüglich in seiner Namenspolitik insgesamt sprachspielerisch-variierend an Schikaneders Namengebung an, der durch den alliterierend-reimenden Gleichklang von Tamino/Pamina und Papageno/Papagena verdeutlichte, wer zueinander finden müsse. Insbesondere die kätzischen Namen: Mina, Murrs Tochter, und Miesmies, Murrs Angebetete, erinnern in Alliteration und Namensgebung durch Silbenverdoppelung an die *Zauberflöte.* Und bereits der falsche Klang von Ignatius/Julia setzt die Rätin Benzon ins Unrecht, die als natürliche Mutter von Julia ebenso in Misskredit gerät wie die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte,* während der Ziehvater Meister Abraham – Sarastro gleich – dem Paar Julia und Johannes scheinbar mehr wahre Fürsorge entgegenbringt. Der biblische Name gibt allerdings zu denken und auch seine dunkle Färbung als »Hexenmeister« (DKV V, S. 25, 403), »Wahrsager« (DKV V, S. 403) und Scharlatan, verleiht dieser Figur eine Hoffmann-typische Ambivalenz, die er u.a. mit Magier Celionati oder Zauberer Prosper Alpanus teilt.[27]

Vor allem aber lässt sich die der *Zauberflöte* eigene Verbindung von Opera seria und buffa in der Doppelbiographie von Kreisler und Murr verfolgen, die eine Spielart des In- und Gegeneinanders der Bildungsgeschichten von Tamino und Papageno ist. Dies lässt sich gerade anhand des Vogelmenschen Papageno akzentuieren, durch den Mozarts Oper als lohnender Gegenstand der Human-Animal Studies erscheint. Zum Zwecke der Jagd betreibt Papageno in äußerer Erscheinung und Klang, durch sein Vogelkostüm[28] sowie durch ein Vogelstimmen imitierendes »Wald«- oder »Faunen=Flötchen«[29], Mimikry an die Vogelwelt. Darüber hinaus korrespondiert die ›Waldflöte‹ organisch seiner Existenzweise als »Natürs-

27 Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katzers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/21), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 152–159, hier S. 158.

28 Seine figurative Rede: »Ich möchte mir oft alle meine Federn ausrupfen, wenn ich bedenke, daß Papageno noch keine Papagena hat« (*Die Zauberflöte*. Eine große Oper in zwey Aufzügen. Von Emmanuel Schikaneder. Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amade Mozart, Kapellmeister, und wirklichen k. k. Kammer-Compositeur, 1793, S. 33), macht darauf aufmerksam, dass sein Federkleid mehr als Verkleidung ist und zu seinem Wesen als »Natursmensch« (ebd., S. 52) gehört.

29 Ebd., S. 5f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mensch«[30], sie ist sein »Ton«[31]. Das Liebesduett zwischen Papageno und -gena am Ende der Oper kann dann in seiner Silbenstruktur und Redundanz auch als Absage an die arbiträr-semantisierende Menschensprache gewertet werden: Liebender Einklang bekundet sich im »Beyde. Pa – Pa – Pa – Pa – Pa – Pa«[32]. Schon zuvor wird mit Papagenos Schloss vor dem Mund,[33] der nur noch lautlichen Kommunikation zwischen Tamino und Papageno am Ende des 1. Aufzugs mittels ihrer Flöten sowie den Schweigegeboten im Sarastro-Bezirk ein Verlernen der Menschensprache als Bildungselement konnotiert.

Die Übergänge zwischen Mensch und Tier verlaufen daher zwischen *Zauberflöte* und *Kater Murr* invers, während Papageno sich in Gestalt und Ton als Tier (ver-)kleidet, erlernt der Kater bei Hoffmann die Schriftsprache der Menschen, verzichtet aber – anders als seine Märchenahnen, die gestiefelten Kater bei Perrault und Tieck – auf menschliche Kleidung und, wie oben bereits angemerkt, Rede. In seinem äußeren Verhalten gegenüber Menschen und Mittieren ist Murr realistisch-tierlich gezeichnet, insofern kann der *Murr*-Roman auch als Epitaph für Hoffmanns realen Kater Murr gewertet werden, der Ende 1821 verstorben war.[34] So bleibt der Roman-Murr gegenüber den Menschen bei metonymischen Lauten, miauend, »schnurrend« (DKV V, S. 121) und murrend. Zum letzteren Klang äußert Tiecks gestiefelter Kater: »Die Menschen stehen in einem Irrtume, daß an uns jenes seltsame Murren, das aus einem gewissen Wohlbehagen entsteht, das einzige Merkwürdige sei«.[35] Über das Kätzische als einer der Menschensprache überlegenen, »Ton und Gebehrde« verbindenden Sprache teilt uns Hoffmanns Murr Folgendes mit:

> Immer besser und besser wurde mir zu Mute und ich begann mein inneres Wohlbehagen zu äußern, indem ich jene seltsame, meinem Geschlecht allein eigene, Töne von mir gab, die die Menschen durch den nicht unebenen Ausdruck, spinnen, bezeichnen. So ging ich mit Riesenschritten vorwärts in der Bildung für die Welt. Welch ein Vorzug, welch ein köstliches Geschenk des Himmels, inneres physisches Wohlbehagen ausdrücken zu können durch Ton und Gebehrde! […] Erst knurrte ich, dann kam mir jenes unnachahmliche Talent den Schweif in den zierlichsten Kreisen zu schlängeln dann die wunderbare Ga-

30 Ebd., S. 52.
31 Vgl. ebd., S. 40.
32 Ebd., S. 93.
33 Vgl. ebd., S. 12.
34 Vgl. Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 152.
35 Tieck: Werke. Bd. II, 1964, S. 214.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> be durch das einzige Wörtlein ›Miau‹, Freude, Schmerz, Wonne und Entzücken, Angst und Verzweiflung, kurz alle Empfindungen und Leidenschaften, in ihren mannigfaltigsten Abstufungen auszudrücken. Was ist die Sprache der Menschen gegen dieses einfachste aller einfachen Mittel sich verständlich zu machen! (DKV V, S. 21)

Murr lernt dann auch noch das »Pudelische«, um mit seinem Freund Ponto sprechen zu können, und betreibt vergleichende Sprachforschung in Bezug auf »kätzische[s] und hündische[s]« (DKV V, S. 73).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die expliziten *Zauberflöten*-Zitate in Hoffmanns Roman nicht Randbemerkung bleiben, sondern als ein Indiz für den insgesamt theatralen, opernhaften Charakter des Textes gewertet werden können. Als Leseoper qualifiziert er sich durch folgende Elemente: Erstens die szenenhafte Komposition des Romans, zudem ist der Text als Libretto gestaltet, d.h. er rechnet mit akustischer Begleitung, arrangiert seine Ensembleszenen nach Duetten, Terzetten, Auftritten mit Chor und Komparsen. Auch die bei Hudgins angesprochenen musikalischen Gestaltungsprinzipien von Kontrapunktik und Polyphonie wären hier zu subsumieren.[36] Zweitens spricht der Klangteppich des Romans die Lesenden als Hörende an und er reicht von Naturklängen (Sturm) über Lärm (berstende Ziegelsteine) und Katzengeschrei bis zu Musikzitaten aus zeitgenössischen Opern. Drittens trägt die dramaturgische und sprachliche Ausgestaltung des Liebesdiskurses durch Paarkonstellationen, doppelte Bildungsgeschichten und Trennungsschmerz-Terzett in Resonanz auf Schikaneder/Mozarts *Zauberflöte* deutlich opernhafte Züge. Und viertens führt Hoffmanns Leseoper die sprach- und klangphilosophische Dimension der *Zauberflöte* weiter, die zwischen Schweigen und Gesang, Musik, Gebärde und Tierlaut Klänge als Ausdrucks- und Kommunikationsformen bedenkt. Die in der *Zauberflöte* angestimmte intersektionelle Klangreflexion zwischen Tier und Mensch wird bei Hoffmann vertieft.

3. Der Kater als Märchenfigur und Märchenhaftes im *Kater Murr*

Mit seiner Fürsprache für das Kätzische, seinen sprachvergleichenden und -philosophischen Interessen sowie seinen Sprachkompetenzen im Hündischen fällt Hoffmanns Murr aus der üblichen Rolle kätzischer Märchenfi-

36 Vgl. Hudgins: Nicht-epische Strukturen, S. 104–109.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

guren.[37] Denn in verschiedenen Kulturkreisen ist die auch sprichwörtlich festgehaltene Feindschaft zwischen Katze und Hund in Märchen verbreitet worden.[38] Dies kann als erstes Indiz dafür gelten, dass Hoffmann neben den Operndiskursen der Zeit auch die Katzenfigur des Märchens gegen den Strich bürstet, einiges verwirft, anderes aktualisiert und variiert. Dazu gehört etwa die in populären Überlieferungen seit dem Mittelalter der Katze als Hexenbegleiter zugeschriebene Fähigkeit, die menschliche Sprache zu verstehen.[39] Auch Gestaltwandel zwischen oftmals schwarzer Katze und Hexe werden im Märchen popularisiert. Im *Kater Murr* wird, wie oben beim *Zauberflöten*-Terzett erwähnt, auf solche abergläubischen Vorstellungen von einer schwarzen Katze angespielt, die dann aber mit der Sarastro-Allusion auf höchst witzige Weise in einen hintersinnigen Kommentar zur *Zauberflöte* umgemünzt werden. Diesbezüglich könnte von einer Fragmentierung von Erzähltraditionen im *Murr*-Roman gesprochen werden, die in einzelne Versatzstücke zerteilt, auseinandergerissen werden, um dann, weit verstreut über den Text, als Zitatfragment einer neuen Funktion zugeführt werden zu können. So taucht auch die Verbindung von Katze und in diesem Fall »Hexenmeister« (DKV V, S. 25, 403) auf, wenn Meister Abraham dieser Beiname zugeordnet wird. Der zukünftige Mitbewohner von Murr, Kreisler, wird ebenfalls mit dem »[H]exen« (DKV V, S. 67) lose assoziiert. Und dem Hexenmeister Abraham wird im Text zudem eine Hexe insofern an die Seite gestellt, als seine in der Handlung und von der Textoberfläche verschwundene Ehefrau Chiara, das unsichtbare Mädchen, in der eingelagerten Erzählung des Mönchs Cyprianus wiederauftaucht, in Neapel, was noch wichtig werden wird:

---

37 Zu literarischen Katzen und ihrer intersektionalen Analyse vgl. Vera Zimmermann: Grenzenlos menschlich? Tierethische Positionen bei Elias Canetti, Marlen Haushofer und Brigitte Kronauer, Bielefeld 2021; zur Katze bei Hoffmann: Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985; Christa-Maria Beardsley: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Die poetisch-ästhetische und die gesellschaftskritische Funktion der Tiere bei Hoffmann und in der Romantik, Bonn 1985; Steigerwald: Rhetorische und ästhetische Prosopopeia im *Kater Murr*; Frederike Middelhoff: Recovering and Reconstructing Animal Selves in Literary Autozoographies, in: André Krebber/Mieke Roscher (Hrsg.): Animal Biography: Re-framing Animal Lives, Cham 2018, S. 57–79.

38 Vgl. Irmela Roschmann-Steltenkamp: Katze, in: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens Online: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Berlin/Boston 2016, www.degruyter.com/database/EMO/entry/emo.7.185/html (01.2.2022).

39 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Mein Blick fiel auf ein altes abgelumptes Zigeunerweib, die ich vor wenigen Tagen in der Straße Toledo von den Sbirren wegführen gesehen, weil sie einen Wasserverkäufer, so kräftig er schien, im Zank mit ihrer Krücke zu Boden geschlagen. – Was willst du von mir alte Hexe? So rief ich das Weib an, die mich aber in dem Augenblick mit einem Strom der abscheuligsten niedrigsten Schimpfreden überschüttete, so daß das müßige Volk bald sich um uns versammelte und über meine Verlegenheit ausbrach in ein tolles Gelächter. – Ich wollte fort, da hielt mich aber das Weib beim Kleide fest, ohne vom Boden aufzustehen, und sprach, plötzlich mit den Schimpfreden einhaltend leise, indem sich ihr abscheuliges Antlitz zum grinsenden Lächeln verzog: Ei, mein süßes Prinzlein, willst du denn nicht bei mir bleiben? Willst du nichts hören von dem schönsten Engelskinde, das in dich vernarrt ist? (DKV V, S. 448f.)

Auf der Ebene der Handlungslogik des Romans zaubert der Text mit der als Hexe angesprochenen alten Frau Meister Abrahams Chiara wieder hervor, nun in Gestalt der Wärterin Angelas, einer unehelichen Tochter aus der Beziehung Benzon/Fürst. – Die Kolportageelemente in der Kreisler-Handlung nehmen im zweiten Teil des Textes deutlich zu. – Was auf der Ebene der Handlungslogik eher als ein arabeskes Detail erscheinen mag, ist auf der Ebene der Zitation und Aktualisierung märchenhafter Erzähltraditionen von einer gewissen Notwendigkeit begleitet, denn Hoffmann wandelt hier die Eröffnungsszene von Basiles *Pentamerone* ab und verweist damit auf den Beginn frühneuzeitlicher Märchensammlungen und zugleich auf den Beginn der Katze im Märchen, denn *La gatta cenerentola* ist hier zu finden. In Giambattista Basiles neapolitanischer Märchensammlung *Märchen der Märchen/Lo cunto de li cunti* (1634/36) erzählen zehn Frauen an fünf Tagen Märchen, darum auch *Pentamerone* ›Fünftagewerk‹ genannt. Das Rahmenmärchen handelt von der melancholischen Prinzessin Zoza, deren Leiden durch Lachen geheilt werden soll. Alle Kunststücke versagen jedoch und nur die derbe Situationskomik einer Marktszene – eine alte Frau wird zu Fall gebracht und liefert sich dann mit ihrem Widersacher am Brunnen ein Wortduell – löst schließlich einen heilenden Lachkrampf aus. Wenn es bei Hoffmann in Referenz und Aktualisierung dieser Szene summarisch-referierend heißt, die Alte habe Cyprianus mit einem »Strom der abscheuligsten niedrigsten Schimpfreden überschüttet« (DKV V, S. 448), so macht die Zitation von Basiles Original, in neuer Übersetzung, deutlich, um welche Form eines gestischen und sprachlichen Grobianismus es sich hier handelt, der für die frühneuzeitlichen Märchensammlungen charakteristisch ist und im 18. Jahrhundert z.B. in Wielands *Biribinker-Märchen* oder in der Privatkorrespondenz Mozarts wieder auftaucht. Basiles Alte beschimpft ihr Gegenüber: »Ah, du Rotzna-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se, Dreckfratz, Scheißkerl, Bettpisser, Stinkebock, Hemdenmatz, Galgenstrick, Eselsbastard!«, worauf dieser erwidert: »Halt doch deine Scheißkuhle, Satans Großmutter, Knochenkotzerin, Kinderwürgerin, Fetzenkackerin, Furzvisage!« Beendet wird das Duell durch eine obszöne Geste der Alten, die ihr Geschlechtsteil entblößt. Es heißt bei Basile: Sie »lüftete den Vorhang des Theaterapparats und eröffnete den Blick auf ihre Waldbühne.«[40] Dieses Gesamt-Schauspiel von sprachlichem und gestischem Vulgarismus löst bei Basiles melancholischer Prinzessin einen heilsamen Lachkrampf aus, dessen Wirkung allerdings nur vorübergehend ist, denn die Alte verflucht Zoza ob diesem Verlachen, so dass diese auf einen Weg der Läuterung durch die Märchen des *Pentamerone* geschickt wird und erst am Ende ein Happyend als geheilte und moralisch geläuterte Prinzessin erfährt. Im 18. Jahrhundert hat Carlo Gozzi das Rahmenmärchen kontaminiert mit Basiles Märchen *Die Liebe zu den drei Zitronen*, in seiner ersten *fiaba teatrali L'amore delle tre melarance* (1761) dramatisiert. Hoffmann referiert Gozzis Märchenkomödie in den *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors* ausführlich (vgl. DKV III, S. 506–515) und die fluchende Alte eröffnet auch sein Wirklichkeitsmärchen *Der goldene Topf* (1814).[41]

Basiles und Gozzis fluchende Alte gehört also ebenso zu den von Monika Schmitz-Emans hervorgehobenen recycelten Elementen, die den *Murr*-Text zu einem »implizite[n] Rückblick auf das eigene Werk in seiner ›kontrapunktischen‹ Komposition aus Skurril-Groteskem«[42] werden lassen. Mit Basile und Kater Murr wird eine für das Spätwerk charakteristische Form des Humors in den Blick gerückt, die das Körperliche und Geschlechtliche, Sprachspiel und derbe Situationskomik zusammenführt und szenisch präsentiert. Die diese Szenen begleitende »rasende« oder »unmäßige Lache« (DKV V, S. 10, 61 u.a.) kann auch, wie dies Bachtin am Karnevalesken gezeigt hat, sozialrevolutionäres Potential haben und Rollenwechsel zwischen Hof und Dienerschaft ermöglichen.[43] Dies lässt sich im Blick auf Basiles *Aschenkatze* und ihre Präsenz im *Murr*-Text erläutern. Hinter der *Aschenkatze* verbirgt sich die *Aschenputtel*-Handlung, in der die

40 Giambattista Basile: Das Märchen der Märchen. *Das Pentamerone*. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/1636 vollständig und neu übersetzt und erläutert von Hanno Helbling u.a., hrsg. von Rudolf Schenda, 2. Aufl., München 2015, S. 16.

41 Vgl. Marion Schmaus: *Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 27–32, hier S. 30.

42 Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, hier S. 159.

43 Vgl. Michail M. Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt a.M. 1990; Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 353f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von der bösen Stiefmutter zur Dienstmagd degradierte Königstochter am Ende durch Schuhprobe und Vermählung mit dem Prinzen wieder in ihren alten Stand zurückkehren kann. Im *Pentamerone* variiert die Aschenkatze darin die Prinzessin Zoza des Rahmenmärchens. Mit dem Schimpfnamen »Aschenkatze« wird die Tiefe ihres sozialen Falls benannt, sie ist durch die Missgunst der Stiefmutter noch unterhalb der Dienerschaft anzusiedeln, auf die Stufe eines Nutztiers gefallen:

> Und mit der, heute entrechtet und morgen verstoßen, war es schließlich so, daß sie aus der Kammer in die Küche und aus dem Himmelbett zum Herdfeuer, von den Goldseidentüchlein zu den Putzlumpen […] gelangte. Sie änderte nicht nur den Stand, sondern verlor gar den Namen, denn statt Zezolla wurde sie Aschenkatze genannt.[44]

Dass mit diesem sozialen Fall auch ein körperlicher Verfall einhergeht, macht die Grimm-Fassung des Märchens deutlich: »mußte sich neben den Herd in die Asche legen. Und weil es darum immer staubig und schmutzig aussah, nannten sie es Aschenputtel«.[45] Bei Hoffmann wird Kater Murr in einer Szene – es handelt sich um die Episode des Katzburschenschaftlers Murr – auch zur Aschenkatze und darin zu einer geschlechtlichen Variation von Cinderella. Hoffmann führt hier insbesondere das bei den Grimms ausformulierte Moment der Körperscham aus:

> Murr! – Murr! wie siehst du aus! […] Freilich war ich über und über voller Asche und kam noch hinzu, daß wirklich mein Äußeres seit einiger Zeit merklich gelitten, […] so konnte ich mir freilich die erbärmliche Figur, in der ich erschien, wohl denken. Verglich ich nun eben meine erbärmliche Figur mit der meines Freundes Ponto, der in seinem stattlichen, glänzenden, schön gekräuselten Pelz in der Tat ganz hübsch anzusehen, so erfüllte mich tiefe Scham und ich kroch still und betrübt in den Winkel. (DKV V, S. 320)

In den Rollen von Stiefmutter und -töchtern des Märchens befinden sich hier der Ästhetikprofessor Lothario, der aberwitzigerweise befürchtet, der schriftstellernde Kater sei sein »ästhetische[r] Nebenbuhler« (DKV V, S. 323) und könnte ihm seinen Posten streitig machen, und Ponto, der mit seiner eleganten äußeren Erscheinung, seinem »stattlichen, glänzenden, schön gekräuselten Pelz« (DKV V, S. 320), Murrs Körperscham ebenso erhöht wie dies die Stiefschwestern bei Basile, Perrault und Grimm tun.

---

44 Basile: *Das Pentamerone*, S. 65.

45 Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe auf der Grundlage der dritten Auflage [1837], hrsg. von Heinz Rölleke, Frankfurt a.M. 2007, S. 116.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nicht nur ist Murr in dieser Szene »verhöhnenden Redensarten« (ebd.) von Seiten des Professors ausgesetzt, sondern er wird auch mit dem physischen Ekel Pontos konfrontiert, der sich aus »Scheu«, sich zu »beschmutzen« (DKV V, S. 321), von seinem ehemaligen Freund fernhält. Und selbst Meister Abraham reagiert auf den kleinen »Äscherling« (DKV V, S. 323) mit Ekel und einer drastischen Abwehrreaktion, wenn dieser durch einen Sprung auf seinen Schoß droht, »seinen Staatsschlafrock« zu »beschmutzen«: »Mit einem zornigen: ›Will Er wohl!‹ schleuderte der Meister mich so heftig von sich, daß ich überpurzelte und ganz erschrocken die Ohren ankneifend, die Augen zudrückend, niederduckte auf den Fußboden.« (Ebd.)

Der Cinderella-Märchenstoff mit dem Motiv der »erhöhten Niedrigkeit« ist durch seine »starke[n] Wirklichkeitsbezüge, die eine direkte Identifikation der Rezipienten ermöglichen«, als »Glückstraum sozial Entrechteter« und als »Modell einer Sozial-Utopie« wahrgenommen worden. In der Märchenforschung gilt es darum auch nicht als eigentliches »Zauber«-, sondern als wirklichkeitsbezogenes »Novellenmärchen«,[46] das sich den dramatisierten Wirklichkeitsmärchen von Hoffmanns Spätwerk als idealer Zitatenstoff anbietet. Denn die in der *Aschenkatze* gezeigte Vertierlichung des Menschen als Bild sozialer Entrechtung wird in Hoffmanns Roman feinsinnig, aber mehrdeutig eingewoben.

Das Cinderella-Motiv macht in Murrs Autobiographie auf die dunklen Töne aufmerksam, die der durch Goethe- und Bildungsroman-Anklänge häufig optimistisch angestimmten Aufstiegsgeschichte unterliegen. Und darüber hinaus auf die soziale Dynamik seines Lebensweges, die sich wie im Märchen zwischen den existentiellen Extremen von »Himmelbett« und »Herdfeuer«,[47] in Meister Abrahams Worten von »honette[m] Kater« und »Äscherling« (ebd.) oder in jenen des Ästhetikprofessors von »elegante[m] Schriftsteller« und »ganz gemeiner Katz, der sich in Küchen auf den Herden herumtreibt« (DKV V, S. 320) abspielt. Um nur an einige der vorangehenden Äscherling-Momente in Murrs Biographie zu erinnern, seien auf seine misslichen Herkunftsumstände, sein Beinahe-ertränkt-werden, seine Unbillen auf den Straßen der Stadt sowie ›Katzenbalgereien‹ und Duelle verwiesen, in denen sich Murr in Notlagen befindet. Auf der Handlungs-

46 Rainer Wehse: *Cinderella*, in: Rolf Wilhelm u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens Online: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Berlin/Boston 2016, www.degruyter.com/database/EMO/entry/emo.3.009/html (05.2.2022).

47 Basile: *Das Pentamerone*, S. 65.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ebene wird die Katze aus diesem Zyklus von Erniedrigung und Erhebung auch nicht wirklich entlassen, denn das Cinderella-typische Märchen-Happyend durch Verheiratung erweist sich als äußerst kurzlebig, wie an obiger Szene erkennbar war, in der auf das Liebesduett sofort das vom Trennungsschmerz kundende *Zauberflöten*-Terzett folgte. Der Cinderella-Weg: sozialer Aufstieg und Märchenglück durch Verheiratung, wird da schon deutlicher von Meister Abraham für seinen Schützling Kreisler angestrebt, wobei auch hier auf der Handlungsebene sich bloße Andeutungen auf eine mögliche Vermählung mit Julia finden. In der Murr-Handlung wird das Cinderella-Motiv des sozialen Aufstiegs weniger in der Liebe als in der Berufsschriftstellerei verfolgt, wie dies im Gespräch zwischen Professor Lothario und Meister Abraham thematisiert wird. Mit der Figur des Katers Murr sowie dem Roman *Lebens-Ansichten* werden Fragen nach den Chancen und Möglichkeiten der aufstrebenden sozialen Schicht des Bürgertums an politischer und wirtschaftlicher Teilhabe durch Kunst aufgeworfen. Kater Murr scheint für den Erfolg bürgerlicher Berufsschriftstellerei bzw. weiter gefasst professionellen Künstlertums zu stehen, während Kreislers Weg als scheiternder Staatsbeamter und Hof-Kapellmeister vom Misserfolg zeugt. Norbert Elias hat in seiner Studie *Mozart: zur Soziologie eines Genies* (posthum 1991) für die Zeit um 1800 eine Umbruchsituation diagnostiziert: Während Mozarts Biographie zeige, wie das Genie in einer prekären Zwischenstellung zwischen städtischem Kleinbürgertum und aristokratischem Hof aufgerieben werde, habe der sich entwickelnde Musikmarkt im 19. Jahrhundert, insbesondere das Geschäft mit Klavierauszügen für den Hausgebrauch, dazu geführt, dass sich Beethoven wenige Jahre nach Mozart in Wien durch seine Kunst ein Auskommen als unabhängiger Komponist sichern konnte.[48]

Wenn Kater Murr im Vorwort als »homme de lettres« (DKV V, S. 16) begegnet, so scheint der soziale Aufstieg geglückt, dies verdeckt allerdings nur, dass Murrs Schreiben auf (höfischem) Mäzenatentum beruht; nur durch Meister Abraham und später Kreisler war Murr von den alltäglichen Sorgen des Nahrungserwerbs befreit. In den Hohnreden des Ästhetikprofessors Lothario auf Murr werden die sozialen Aufstiegschancen des Bürgertums durch Bildung satirisch kondensiert: »Hoho! sag mir doch, mein sittiges Vieh, ob du bald zu promovieren verlangst oder gar das Katheder zu besteigen als Professor der Ästhetik?« (DKV V, S. 320) Mit der

48 Vgl. Schmaus: Die Intellektuellen entdecken Mozart, S. 152, 164, 216, 254, 515.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wendung vom ›sittigen Vieh‹ wird in dieser Szene das Menschenbild der Aufklärung, Hallers »Mittel-Ding von Engeln und von Vieh«[49] sowie Popes »between […] a God, or Beast«,[50] als Ausgangspunkt der Emanzipationsbestrebungen des 18. Jahrhunderts ausgestellt, als deren Folgen dann auch die politischen Bestrebungen der Burschenschaften zu verstehen sind, die hier den konkreten politischen Hintergrund dieser Szene um den Äscherling Murr darstellen. Denn die Hohnreden Lotharios gelten dem Katzburschenschaftler Murr, dessen physischer und sittlicher Verfall auf seine Beteiligung an diesen Umtrieben zurückgeführt wird. Im Gewand der »Tiersatire« (DKV V, S. 988) nimmt Hoffmann die Deutschtümelei der Burschenschaften aufs Korn, wenn von »einem biedern deutschen Pfotendruck nach altvörderischer Sitte« (DKV V, S. 264) gesprochen wird. Ihre Zusammenkünfte werden auch musikalisch untermalt, z.B. durch das alte Studentenlied *Gaudeamus igitur* und »noch verschiedene schöne Lieder« wie »z.B. Laßt die Politiker nur sprechen« (DKV V, S. 266).[51] Vor allem aber verdeckt die Tiersatire Hoffmanns scharfe Verurteilung der Polizeimaßnahmen gegen die Burschenschaften, als deren Fürsprecher in der Äscherling-Szene der Ästhetikprofessor mit seinem Eintreten für »offne Gewalt« (DKV V, S. 321) erscheint.[52] Er verfolgt mit seinen Reden den Katzburschenschaftler Murr bis in den Ofen und damit bis in seine biographisch-literarische Herkunft aus *La gatta cenerentola* hinein – einem Märchen für sozial Entrechtete.

Die Einkleidung politischer Satire ins Märchengewand ist dabei erneut, ähnlich wie im Falle der *Zauberflöte*, zugleich Resonanz auf Bühnengeschehen des beginnenden 19. Jahrhunderts. Denn der Aschenbrödel-Stoff erfreut sich in den 1810er, 1820er Jahren auf deutschen Bühnen größerer Beliebtheit, als *Aschenbrödel. Ein Singspiel in drei Aufzügen*, von Etienne/Isouard (A München 1811), als *Aschenbrödel. Ein großes pantomimisches Ballet* (UA Wien 1813), als *Aschenbrödel. Komische Oper in 2 Aufzügen* von Ferretti/Rossini (A München 1818), als *Der Zauber-Traum oder Prinz Ramiro und Aschenbrödel. Große pantomimische Vorstellung in 3 Abtheilungen* (A Ber-

49 Albrecht von Haller: Gedichte, Frauenfeld 1882, S. 43.

50 Alexander Pope: An Essay On Man, London 1786, S. 9.

51 Hierbei handelt es sich um das *Nach dem Schmaus* betitelte Trinklied von Leopold Friedrich Günther von Goeckingk in: Leopold Ladislaus Pfest (Hrsg.): Tisch- und Trinklieder der Deutschen. Bd. II, Wien 1811, S. 213f.

52 Siehe hierzu auch das Kapitel *Das Tier als Medium der Gesellschaftskritik* in: Beardsley: E.T.A. Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik, S. 181–246, hier v.a. S. 187ff. und S. 206–212.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lin 1820) sowie als *Aschenbrödel oder das Zauber-Kätzchen. Ein pantomimisches Ballett in zwei Abtheilungen* (A Berlin 1821). Insbesondere letzteres Ballett ist interessant, denn es holt hinter dem französischen *Cendrillon* – die Ballette und Opern gehen alle auf Perraults Märchenfassung zurück – die neapolitanische Katze wieder hervor und bringt sie auf die Bühne in Gestalt einer kätzischen Tierhelferin für Aschenbrödel. Diese teilt »ihr trauriges Geschick«, »ihren Platz in einer Ecke des Kamins« und holt ihr mit ihrer »Pfote« die »Kastanien aus dem Feuer«.[53] Die Katze Minette entpuppt sich schließlich als Fee und verhilft Aschenbrödel zu ihrem Märchen-Happyend. 1821 betreten also zwei Aschenkatzen Berliner Bühnen, einmal die Katze Minette die Ballettbühne des Königlichen Schauspiels, einmal Kater Murr als Äscherling die Text-Bühne des zweiten Romanbandes bei Dümmler in Berlin. Und tatsächlich scheint die getanzte oder gesungene zeitgenössische Cinderella-Märchenmoral: trotz sozialer Entrechtung »immer gut und bescheiden«, »stets geduldig«, »stets zufrieden«[54] zu sein, in Hoffmanns Äscherling-Szene anzuklingen, wenn Meister Abraham seinem gefallenen und beschmutzten Kater die folgende Überlebensstrategie als politische Camouflage mit auf den Weg gibt: »immer still, freundlich zu sein und alles, was du beginnen magst, ohne alles Geräusch zu vollbringen« (DKV V, S. 322). So endet die laute Katzburschen-Episode des Romans, die akustisch aufgespannt ist zwischen dem Burschenschafts-»Gesang« der Katzen und dem »Zeterspektakel« der sie verfolgenden polizeilichen »Spitze[l]«, deren »durch alle Tonarten dissonierende[s] Gebelle« (DKV V, S. 316) im Aufruf zur politischen Geräuschlosigkeit. Kater Murr wird dies beherzigen, keinen Laut mehr von sich geben und mit dem Wechsel in das ›stille‹ Schriftmedium dann bei seinem neuen Herrn Johannes Kreisler seine *Lebens-Ansichten* aufschreiben. Hoffmanns Politsatire im Märchengewand unterstreicht, dass dieser Roman nicht nur aufgrund seiner fragmentarisch-arabesken ästhetischen Form als Leseoper aufzufas-

53 *Aschenbrödel oder das Zauber-Kätzchen*. Pantomimisches Ballet in zwei Abtheilungen, nach dem Französischen: *Cendrillon ou la Chatte merveileusse*. Für das Königliche Schauspiel eingerichtet vom Königlichen Balletmeister Telle. Musik vom Königlichen Musikdirektor Schneider, Berlin 1821, S. 3f.

54 Charles Guillaume Etienne: *Aschenbrödel*. Ein Singspiel in drey Aufzügen. Die Musik von Nicolo de Malte [d.i. Niccolò Isouard], hrsg. von Franz Seraph Hübschmann, München 1811, S. 52, 18, 32, 82. Siehe auch eine Aufführungsbesprechung, in der »Meister-Werke dieser Gattung«, gemeint ist wohl die Märchenoper, genannt werden und dann die Aufzählung folgt: »die *Zauberflöte*, *Aescherling* [*Cendrillon*] von Isouard und *Undine* von Hoffmann«, Schnapp: Der Musiker E.T.A. Hoffmann, S. 508.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen ist, sondern ähnlich den Märchendramen Ludwig Tiecks, in denen etwa Rotkäppchen eine Jakobinermütze trägt und der Wolf als Sansculotte auftritt,[55] auch aus Zensurgründen kein Bühnentext sein konnte. Und Meister Abrahams weitere Ausformulierung des politischen Rats an seinen Kater, »geheime[r] Trunkenbold« zu sein, »jeden Tag still für sich allein im Winkel sitz[end]«, dafür nach außen als »stille[r] mäßig[r] Mann« zu gelten, verrät, dass hier auch Hoffmann als Herausgeber des Romans und als empirische Person mitspricht. Darüber hinaus erscheint Meister Abrahams Rat zu lautloser äußerer Anpassung ans Gegebene – »ein Philister, der stets die Fühlhörner einzieht« (DKV V, S. 322f.) – als Trickster-Strategie und gemahnt an einen berühmten Vorfahren Murrs, den Tieck'schen gestiefelten Kater.

An der Äscherling-Episode zeigt sich, wie bereits an der Szene zur Namensfeier der Fürstin hervorgehoben, dass Hoffmanns Roman das Kompositum Lese-Oper mit einer doppelten politisch-ästhetischen Notwendigkeit zukommt. Ähnlich dem Lesedrama liegt auch hier die Unaufführbarkeit des Stoffes zum einen in seinen, zum Teil tagesaktuellen, politischen Anklängen begründet, zum anderen in seiner ästhetischen Komplexität. Letztere lässt sich noch einmal an der Namensfeier für die Fürstin veranschaulichen, denn hier entgleitet im Gewirr von Haupt- und Nebenhandlungen selbst dem Puppenspieler Meister Abraham die Inszenierung und er macht eine unerwartete Erfahrung: »und ich erfuhr, was ich blöder Tor nicht geahnt.« (DKV V, S. 32) Autorschaft wird angesichts des »verhängnisvollen Festes« (DKV V, S. 27) gleichsam aus der Hand gegeben, wie dies im übertragenen Sinn für den Roman insgesamt gilt. Die Stimmenvielfalt und das Abhandenkommen einheitlicher Sinnstiftung sind mehrfach in der Forschung akzentuiert worden,[56] dies lässt sich im Blick auf das Recycling von Textformen mit ›schwacher Autorschaft‹ wie Märchen und Libretto nur deutlich unterstreichen – es wird Unkontrollierbares collagiert. Im Falle der Märchen drückt sich die schwache Autorschaft u.a. in der Verschiebung von Autor- zur Herausgeberschaft aus, die Brüder Grimm edieren neu, was seit der frühen Neuzeit in Italien und Frankreich erzählt wird. An dieser Verschiebung hat offensichtlich auch der *Murr-*

55 Vgl. Marion Schmaus: Farben im Märchen um 1800. Ein Beitrag zur Kollektivsymbolik der Französischen Revolution, in: Internationale Novalis-Gesellschaft (Hrsg.): Blütenstaub. Jahrbuch der Frühromantik. Bd. III, Wiederstedt 2018, S. 213–232.

56 Vgl. Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 338ff.; Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katzers Murr* und den Beitrag von Claudia Liebrand in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Text Anteil, mit seinem Herausgeber Hoffmann. Als ein bedeutender, dritter Aspekt für die Unaufführbarkeit der Leseoper *Kater Murr* sei auf die erzählte Toncollage verwiesen. Dies lässt sich gerade im Hinblick auf Christine Lubkolls Beitrag akzentuieren: Was Hoffmann in diesem Roman an Klangkulisse bietet, wäre im 19. Jahrhundert in keinem Opernhaus der Welt aufführbar gewesen und es wäre wohl auch für heutige, an Atonalität geschulte Ohren vielfach unerträglich. Denn es wird von Naturklängen, Straßenlärm, Kirchenmusik und Alltagsgeräuschen[57] vieles narrativ und lautmalerisch aufgerufen, was wir Lesende allerdings nur in unserem Kopf, in der Imagination zu einem gerade noch erträglichen Klangerlebnis verbinden sollen. Die Tonkulisse von Hoffmanns Roman ist eine radikale Form der Umsetzung von dem, was Christine Lubkoll »dissonantische Ästhetik der Moderne« oder »völlige Abkehr vom Harmonieprinzip« genannt hat.

57 Vgl. Eric Schneeman: The urban soundscape in E.T.A. Hoffmann's *Ritter Gluck*, *Kreisleriana*, and *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 24 (2016), S. 71–81.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lutz Ellrich

Tragikomische Konstellationen in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

Zum Gedenken an ›Detto‹ Kremer (1953–2009)

I. Tragik+Komik=Tragikomik?

Auf den ersten Blick könnte man glauben, Hoffmann habe in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*[1] eine tierisch komische Bildungsgeschichte mit dem tragischen Werdegang eines gleichermaßen an sich selbst und der ihn umgebenden Gesellschaft scheiternden Künstlers nur ›äußerlich‹ verschnitten, sodass LeserInnen und VerlegerInnen ohne sonderlichen Aufwand die beiden Teile trennen, neu zusammensetzen[2] und gesondert rezipieren bzw. in den Buchhandel bringen können.[3] Wer die satirische Behandlung des bürgerlichen Bildungsideals sinnvoll, nötig und ergötzlich findet, darf sich folglich unbeschwert am Murr-Teil erfreuen. Wer es hingegen vorzieht, den Untergang eines mit sich und der Welt immer mehr zerfallenden Menschen, der sein Leben einer nicht durchweg profitablen Erzeugung des Schönen geweiht hat, mit Rührung, Empathie oder zynischem Genuss zu verfolgen, mag sich an den Kreisler-Teil halten.

Der Begriff »Tragikomik« wäre dann nur eine Bezeichnung für das Verkoppeln einer tragischen und einer komischen Geschichte, die jede für

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

2 Im Falle der Kreisler-Blätter heißt dies, sie chronologisch anzuordnen.

3 Bekanntlich hat es eine eigenständige Ausgabe der Biographie des Musikers Kreisler gegeben. Hans von Müller edierte 1903 *Das Kreislerbuch* und 1916 die von den Makulaturblättern entschlackten *Lebens-Ansichten des Katers Murr.* Etliche überlieferte Rezensionen aus dem 19. Jahrhundert legen die These nahe, dass die Liebesqualen und künstlerischen Selbstzweifel Kreislers beim damaligen Publikum echtes Mitgefühl wecken konnten, während die Leiden des Katers eher Vergnügen und Schadenfreude auslösten. Dem authentisch leidenden Künstler verzeiht man seine Sarkasmen und Sottisen, dem narzisstischen, eitlen, selbstgefälligen, aufgeblasenen Kater, der seine Fähigkeiten und Attraktivitätswerte maßlos überschätzt, gönnt man seine Desaster.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich bestehen können. Philologisch solide unterfütterte Hinweise darauf, dass die »Murr- und die Kreisler-Passagen thematisch und leitmotivisch aufeinander abgestimmt sind«[4], würden daran nichts ändern; denn beide – Themen und Leitmotive – können einmal tragisch und das andere Mal komisch präsentiert werden.[5] Auch die Einsicht, dass der tragische Sound der Kreisler-Teile die Komik der Murr-Abschnitte nicht abschwächt, sondern verstärkt bzw. dass die komischen Debakel des Katers die Katastrophen des Kapellmeisters in ein gleißendes, scharfe Konturen verleihendes Licht rücken, würde nur zu der generellen gattungstheoretischen These führen: Komische Szenen in Tragödien (wie z.B. bei Shakespeare) profilieren das Tragische, tragische Szenen, in Komödien eingestreut, unterstreichen das Komische.

Ich möchte hingegen die These vertreten, dass Hoffmann – zwar nicht durchgängig, aber zumindest an einigen Stellen des Romans – narrative Konstellationen entworfen hat, die Tragik und Komik gleichsam *intern* verknüpfen. Interessant sind solche ›Figuren‹ aus heutiger Perspektive, weil sie sowohl den Begriff des Tragischen als auch den Begriff des Komischen von bestimmten Konnotationen befreien, die beide Begriffe immer noch mit sich führen: Das Tragische erscheint nicht mehr unter einer Perspektive, aus der das Leid verklärt wird, also eine besondere Sinnhaftigkeit und ›Größe‹ gewinnt,[6] während dem Komischen die ihm zäh anhaftende Harmlosigkeit genommen wird.

Bei diesem Versuch, Hoffmanns Text als Vorbereiter einer diagnostisch produktiven Konzeption zu nutzen, darf natürlich nicht übersehen werden, dass einerseits viele auf der Klaviatur des Tragischen spielende Passagen im Kreisler-Teil des Romans, in denen die Zerrissenheit und das Leiden des Künstlers an sich selbst und der Welt hoch-pathetisch in Szene gesetzt werden, heute (unfreiwillig) komisch klingen und dass anderer-

4 Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann: Erzählungen und Romane, Berlin 1999, S. 213.

5 Die Trennung dieser beiden Darstellungsweisen könnte auch mit den zwei unterschiedlichen Poetiken, die bei Hoffmann zum Einsatz kommen, in Zusammenhang gebracht werden: der »Poetik des Immersiven« und der »Poetik der Emersion« (siehe hierzu den Beitrag von Claudia Liebrand). Während jene tragische Untergangsszenarien und Dilemmata erfassen kann, ist diese geeignet, komische Desaster zu beschreiben.

6 Ein griffiges Beispiel für diese Sicht liefert ein Aufsatz von Gunnar Hindrichs, der ambitionierte Diagnosen moderner Gesellschaften, die mit dem Tragik-Begriff arbeiten, als verklärende, zur Änderung der beklagten Verhältnisse völlig ungeeignete Statements kritisiert und gegen den Tragik-Diskurs eine Analyse in Stellung bringt, die mit Kategorien wie dem Prosaischen, Dürren, Banalen arbeitet. Ders.: Tragischer Liberalismus, in: Merkur 1 (2022), H. 872, S. 51–61.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seits im Murr-Teil Stellen vorhanden sind, deren Komik abgestanden und kraftlos wirkt, mithin Stellen, die ›uns‹ heute als gewollt komisch oder gekünstelt komisch erscheinen: Wir erkennen selbstverständlich noch die Komik-Intention des Autors Hoffmann, machen aber zugleich die Erfahrung, dass 200 Jahre Entwicklung von Gesellschaft und Literatur ihre Spuren hinterlassen haben.

Mein Unterfangen scheint offene Türen einzurennen. Denn das Tragikomische – so ließe sich behaupten – ist längst nicht nur als zentrale Darstellungsform der modernen Literatur, sondern auch als Kennzeichen der modernen Welt anerkannt: Man werfe nur einen Blick in Uwe Japps fast 40 Jahre alte Analyse der Ironie:

> In der Literatur der Moderne ist […] die Einheit des Tragischen und des Komischen […] kein Rätsel mehr, sondern unübersehbar präsent. Und es ist […] die Ironie, die als eine Art Grenzgänger zwischen dem ehemals Getrennten hin- und hergeht, um das eine gegen das andere auszutauschen, und um das eine am anderen herauszustellen. Der Vorbehalt der Ironie dringt als eine Frage in die Klarheit der alten Unterscheidung zwischen dem Komischen und dem Tragischen ein. Die Antwort, die derselbe Vorbehalt gibt, ist das *Tragikomische*, das zum privilegierten Ausdruck der modernen Literatur wird.[7]

Diese Position hat sich aber bis heute nicht flächendeckend (in Literaturwissenschaft und Philosophie) durchgesetzt. Nach wie vor dominieren Studien, die sich darum bemühen, einerseits die spezifischen Merkmale des Komischen bzw. Tragischen, um nicht zu sagen: das ›Wesen‹[8] des Komischen bzw. des Tragischen separat herauszupräparieren sowie andererseits das Verhältnis des Tragischen bzw. Komischen *in der Kunst* (insbesondere in der Literatur und im Theater qua Aufführung) zum Komischen und Tragischen *in der Realität* zu klären.[9]

---

7 Uwe Japp: Theorie der Ironie, Frankfurt a.M. 1983, S. 246. Zuvor hatte Japp im Zuge seiner Überlegungen zu Novalis und Schlegel bereits festgestellt, dass die Leistung der Ironie darin besteht, »das Tragische und das Komische [zu] vermitteln.« Und er hatte sogleich – um ein mögliches Missverständnis dieser These zu vermeiden – hinzugefügt: »Damit ist freilich nicht gesagt, daß der Ironie eine ausgleichende oder versöhnende Funktion zukomme, vielmehr stellt die Ironie als eine Mitte zwischen Tragik und Komik das Komische am Tragischen heraus und umgekehrt.« Ebd., S. 75.

8 Zum Begriff des ›Wesens‹ innerhalb der Kunsttheorie siehe Lutz Ellrich: Verfehlen die avantgardistischen Ambitionen das Wesen der Kunst?, in: Harald Seubert (Hrsg.): »… was bleibet aber …« Heidegger – Dichtung und Kunst, Freiburg i.Br. 2022 [im Druck].

9 Vgl. Silke Felber/Wera Hippesroither (Hrsg): Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart, Tübingen 2020; Friedrich Block/Uwe Wirth (Hrsg.): Grenzen des Komischen, Bielefeld 2020; Lutz Ellrich: Die Realität des Tragischen, in: Thomas Khurana u.a.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die folgende Untersuchung der (strukturellen) Eigenart des Tragikomischen anhand von Hoffmanns *Kater-Murr*-Roman ist daher nur der zaghafte Versuch, einen Beitrag zur ›Wertsteigerung‹ der (leider alles andere als taufrischen) These von Japp über die Relevanz des Tragikomischen in der Moderne[10] zu leisten.

Nun ist die Feststellung, dass tragikomische Konstellationen in Hoffmanns *Murr*-Roman eine wichtige Rolle spielen, weder originell noch neu. Detlef Kremer hat sie schon 1999 getroffen und zugleich den Funktionsmodus der Verknüpfung beider Formen von Depotenzierung[11] auf den Begriff zu bringen versucht: »Im *Kater Murr* [fügen sich] pathetische und ironische Züge zu einer Tragikomik, die nach dem Modell einer Kippfigur auf keine Position hin festgelegt werden kann. […] Die tragikomische Intention legt bereits der Titel durch die Konfrontation von Tier und Mensch nahe.«[12]

Ob die hier benutzte Vorstellung des Kippens ausreicht, um das Eigentümliche genau der tragikomischen Konstellation zu bestimmen, die als diagnostisch besonders ertragreiche Figur in der modernen Literatur

---

(Hrsg.): Negativität. Kunst, Recht, Politik, Berlin 2018, S. 374–387; Uwe Wirth (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart 2017; Hans-Thies Lehmann: Tragödie und Dramatisches Theater, Berlin 2013; Wolfram Ette: Kritik der Tragödie, Weilerswist 2011; Bettine Menke/Christoph Menke (Hrsg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel, Berlin 2007.

10 Hier könnte man auch Friedrich Dürrenmatts Überlegungen zur Möglichkeit von Tragödien und Komödien in der modernen Welt heranziehen, deren Kernthese lautet: »Die Tragödie setzt Schuld, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. […] Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei.« Ders.: *Theaterprobleme* [1955], in: ders.: Werkausgabe, Bd. XXIV, Zürich 1980, S. 62. Dürrenmatt fügt aber hinzu: »Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen, als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund.« Ebd., S. 63. In einem früheren Text habe ich u.a. mit Bezug auf Dürrenmatt die spezifische Struktur des Tragikomischen anhand des Verhältnisses von Realität und Fiktion, wie es in einem äußerst provozierenden »Schlüsselroman« entfaltet wird, dargestellt: Lutz Ellrich: Die Tragikomödie des Skandals. Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* und der Ausbruch des Spiels in die Zeit, in: Franziska Schößler/Ingeborg Villinger (Hrsg.): Politik und Medien bei Thomas Bernhard, Würzburg 2002, S. 148–190.

11 Ich komme darauf zurück.

12 Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 205f. Kremer fährt an dieser Stelle fort: »Zudem richtet der Titel die Leseerwartung auf eine fragmentarische Komposition. […] [S]chon im Ansatz zerbricht bei Hoffmann die Einheit des Subjekts.« Unterminiert wird »die literarische Fiktion einer einheitlichen Subjektkonstitution.« Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine eminente Bedeutung haben soll, ist allerdings fraglich – zumindest solange, wie nach der terminologischen Erfassung einer sehr engen, über die Kipp-Bewegung weit hinausreichenden Verzahnung von Tragik und Komik gesucht und überdies auch der Anspruch erhoben wird, ein entscheidendes Strukturmoment der modernen Lebensverhältnisse zu benennen.[13] Wie wenig mit dem Begriff des Kippens gewonnen ist, lässt sich an Wolfgang Isers Analyse der Komik als ein Kipp-Phänomen[14] ablesen.

Der kurze Text ist erhellend, weil Iser bei seiner Untersuchung des Komischen die Integration des tragischen Ernstes in die Bewegung des Komischen vorschwebt, es ihm also letztlich auf die nähere Explikation des Tragikomischen ankommt. Iser geht in mehreren Schritten vor: Zunächst korrigiert er eine gängige Vorstellung von Komik, die in prominenter Form von Freud vertreten wird. Ihm zufolge impliziert Komik einen erfolgreichen Angriff, einen tatsächlichen Triumph eines Subjekts über ein anderes. Die Depotenzierung, die für die Komik kennzeichnend ist, geht stets auf Kosten einer Sache, einer Person, einer Gruppe, einer Klasse, einer Ethnie etc. und verstärkt die Stellung dessen, der den Mehrwert des Lachens einstreichen kann. Iser schlägt vor, diesen Triumph als einen bloß scheinhaften Sieg zu interpretieren:

> Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position läßt die andere kippen. Daraus folgt zunächst die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollabieren der einen Position nicht

13 In einer Diskussion mit Detlef Kremer über sein frisch erschienenes zweites Hoffmann-Buch habe ich 1999 das hier vorgestellte Konzept der Tragikomik zum ersten Mal entwickelt. Ich konnte meinen Freund aber nicht überzeugen. Hoffmanns Text, meinte er, gäbe das, was ich ihm entnehmen wolle, nicht her. Die Oszillationen zwischen zwei gegensätzlichen Polen (Tragik und Komik) sei die vorherrschende Figur. Ohnehin wollte er mit seiner Interpretation der *Lebens-Ansichten* eine andere These in den Mittelpunkt stellen: Hoffmanns Roman liefere allein schon kraft seiner Form eine Antwort auf die Frage, wie subjektive Identität gedacht werden kann, wenn die Annahme, es gäbe eine einheitliche Subjektkonstitution, unhaltbar geworden ist. Subjektivität sei eine narrative Konstruktion, die aus zwei gleichzeitig ablaufenden Prozessen bestehe: 1. einer Geschichte von Episoden, die zwar dauernd unterbrochenen werden, aber intakte Anschlüsse und Fortsetzungen liefern, und 2. dem Vorgang einer regellosen Anhäufung von zeitlich und thematisch unsortierten Bruchstücken.

14 Vgl. Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen, in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII, München 1976, S. 398–401. Siehe dazu auch den ganzen Abschnitt zwei (S. 385–410), der die Frage »Das Komische: Opposition oder Kipp-Phänomen?« behandelt.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> notwendigerweise die andere triumphieren läßt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht. Die Negation scheint anzuzeigen, daß die negierte Position in ihr Gegenteil kippt – weshalb wir vom Entlarvungseffekt des Komischen sprechen; doch gleichzeitig verliert die negierende Position in solchen Augenblicken ihren Gegenhalt und beginnt ihrerseits zu kippen. Wechselseitige Negation heißt dann nicht mehr, daß die eine Position bestritten und die andere zur Orientierung der entstandenen Strittigkeit wird, sondern heißt, daß die gekippte Position nun etwas an der anderen zu sehen erlaubt, durch das die scheinbar triumphierende ebenfalls zum Kippen gebracht wird. Denn ihr Triumph war nur möglich, solange die negierte Position das war, was sie war. Ihr Kippen verändert sie, wodurch sie nicht nur die andere Position, sondern die gesamte Orientierung des entstandenen Verhältnisses kippen läßt.[15]

Iser liefert kein Beispiel für diese Behauptung, die leicht zu widerlegen ist: Der berühmte jüdische Witz über das Glasauge des KZ-Wärters, das sich vom natürlichen unterscheiden lässt, weil es so »menschlich« schaut[16], verleiht dem ohnmächtigen Häftling einen ephemeren Augenblick der Überlegenheit, sie bringt aber gerade nicht zugleich dessen eigene Position ins Kippen.[17] Von der Annahme, dass es zu einem beidseitigen Zusammenbruch der opponierenden Positionen kommt, hängt freilich Isers weitere Argumentation ab, deren zweiter Schritt in der Behauptung besteht, dass »die Kettenreaktion zusammenbrechender Positionen«, die die Komik in Gang setzt, uns – bzw. die Beteiligten – überfordert. »[A]us dieser Überforderung« wiederum – so lautet der dritte Schritt – »befreien wir uns […] durch Lachen«. Befreiend ist das Lachen – vierter Schritt –, weil wir mit ihm die »Zusammenbrüche zum Unernst erklären«. Zugleich – fünfter Schritt – stellen wir damit aber »die geschwundene Distanz« zwischen den ursprünglichen Positionen erneut her. »Was aber geschieht« – so fragt Iser anschließend – »wenn der endlich gefundene Unernst als Möglichkeit der Befreiung just in dem Augenblick, indem wir ihn als solchen erkannt zu haben glauben, in Ernsthaftigkeit kippt? Unser Lachen beginnt zu erstarren, und das geschieht im Theater Becketts«.[18] Isers Hin-

15 Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen, S. 399f.

16 »SS-Kommandant zum Juden: ›Wenn du errätst, welches meiner beiden Augen aus Glas ist, lass' ich dich laufen.‹ Der Jude: ›Das linke.‹ Der SS-Kommandant: ›Das ist richtig! Wie hast du das so schnell erkennen können?‹ Der Jude: ›Es hat mich so menschlich angeschaut.‹« Salcia Landmann: Jüdische Witze, Olten/Freiburg i.Br. 1962, S. 236f.

17 Nicht unerwähnt soll bleiben, dass Harald Weinrichs Statement, das unmittelbar auf Isers Einlassungen folgte und der Frage, ob Lachen gesund sei, nachging, mit eben diesem Witz aus der Landmann-Sammlung schloss. Preisendanz/Warning: Das Komische, S. 408.

18 Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen, S. 402.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weis auf das Theater von Samuel Beckett soll offenbar den Beweis liefern für die Geburt der Tragikomödie aus den Kippbewegungen, welche die Komik vollführt.

Ich habe bisher den Eindruck erweckt, dass man sich anhand von Hoffmanns *Kater Murr* auf die Suche nach einem anspruchsvollen Konzept des Tragikomischen machen könne, ohne die – im Laufe der Philosophie- und Poetologie-Geschichte – häufig (wenn auch mit unterschiedlichen Akzentuierungen) benutzten Begriffe »Tragik« und »Komik« vorab genau zu definieren. Ich habe nur von einer »Depotenzierung« gesprochen, die mit beiden Phänomenen verbunden ist, und unterstellt, dass es zwei grundlegende Arten von Untergangsmodellen gibt, die auseinanderzuhalten sind: den Untergang einer Sache oder Person, die als gut und richtig erachtet wird, und den Untergang einer Person oder Sache, die als falsch oder schlecht bewertet wird, sich aber den Anschein des Guten und Richtigen gibt. Was aber an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten für gut oder schlecht gehalten wird, hängt von kulturellen Rahmenbedingungen und historischen Veränderungsprozessen ab.

Der bei Hoffmann immer wieder konstatierte Umschlag von Tragik in Komik und vice versa hat also mit dem Wechsel der Bewertung zu tun: Eine gerade noch beklagte Katastrophe ist im nächsten Augenblick schon eine bejubelte Korrektur falscher Zustände und umgekehrt. Hoffmanns Sonderstellung soll darin bestehen, dass er den Sprung von einem Extrem ins andere zur virtuosen Darstellung bringt und dass er nicht allein den Blick der LeserInnen für die Möglichkeit drastischer Perspektivenwechsel im realen Leben schärft, sondern auch Figuren erfindet, die solche krassen Umschwünge am eigenen Leibe erfahren müssen und dann eine ganze Palette von Hilfsmitteln durchprobieren, um das verstörende Phänomen zu bewältigen.[19]

---

19 Beispiele für unterschiedliche therapeutische Strategien, um mit der Pendelbewegung zwischen Tragischem und Komischem umzugehen, liefern die beiden Frauen, mit denen sich Kreisler am Hof des Fürsten konfrontiert sieht: Während Julia um Unterlassung bittet (»Dieser Todessprung von einem Extrem ins andere zerschneidet mir die Brust! – Ich bitte Sie, lieber Kreisler, verlangen sie nicht mehr, daß ich mit tief bewegtem Gemüt, wenn noch die Töne der tiefsten Wehmut widerklingen in meinem Innersten, daß ich dann Komisches singe […], es macht mich ganz matt und krank.«), bekundet die Prinzessin: »Sie haben mich ganz mit sich ausgesöhnt, lieber Kreisler! – O jetzt verstehe ich ihren springenden Humor. – Er ist köstlich, in der Tat köstlich! – Nur im Zwiespalt der Gefühle, geht das höhere Leben auf!« (DKV V, S. 156)

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn ich recht sehe, liefert Hoffmann aber auch die Beschreibung von Situationen, in denen etwas anderes passiert: Die Subjekte werden nicht (in kürzester Zeit) auf die eine oder andere Seite ›verschlagen‹ und befinden sich, ehe sie es recht fassen können, wieder in der Ausgangslage und so weiter: hin und her, vielmehr gelangen sie genau zwischen den beiden Polen in eine Art ›Mittellage‹. Sie ›zittern‹ auf der Stelle, machen gleichzeitig die tragische und die komische Erfahrung und kommen aus diesem merkwürdigen Zustand, für den der gängige Begriff der Ambivalenz wohl nicht zureichend ist, nur durch einen ›Sprung‹ heraus. Dass und wie dieser (rettende) ›Sprung‹ gelingen kann, zeigt – ich nehme hier meine These vorweg – das Entwicklungsmodell der bürgerlichen Bildung, das aber wieder in seiner Anwendung einem tragischen Missverständnis unterliegt, insofern es die Aufmerksamkeit einseitig auf das zu erreichende Ziel (sinnhafte Existenz, Einheit des Subjekts) lenkt, statt den diskontinuierlichen, sprunghaften Übergang von einer Phase zur nächsten als die zentrale Leistung des Programms zu erkennen. Aber auch die Kritik bzw. Korrektur dieses Fehlers durch eine komische Demontage der Bildung weist, wie ich zu zeigen versuche, einen blinden Fleck auf.

Beides – die tragische Fehldeutung der Bildung durch das bürgerliche Erziehungskonzept *und* die komische Verblendung in der kritischen (satirischen) Darstellung, die im 19. und 20. Jahrhundert ›Schule‹ gemacht hat – wird erst in der Meta-Reflexion, die Hoffmanns Text liefert, sichtbar.

Im Folgenden werde ich in drei Themenfeldern nach einer exemplarischen Figur des Tragikomischen suchen: Zunächst widme ich mich Hoffmanns Darstellung der Kunst, sodann wende ich mich seinen Liebes-Szenarien und schließlich seiner Behandlung der Phänomene Bildung und Erziehung zu. Dabei kann ich Überschneidungen nicht immer vermeiden.

II. Kunst

In einem der markantesten Abschnitte des Romans beschreibt Hoffmann Johannes Kreislers »Bildung zum Künstler«[20] als einen Entwicklungsprozess, der Gelingen und Scheitern derart verschränkt, dass sich weder das Gute vom Schlechten, noch das komische Debakel des Schlechten vom tragischen Missgeschick des Guten unterscheiden lässt. Von Beginn an wird das Eigentliche und Authentische, das doch als höchstes Ziel der

20 Detlef Kremer: Prosa der Romantik, Stuttgart/Weimar 1997, S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Selbsterforschung und Selbstentfaltung ausgegeben wird, unterminiert. Zudem kommen Krisen, Hindernisse, Umwege, Phasen der Stagnation etc. nicht – wie in den überlieferten, kunstvoll ausgeschmückten Heldenreisen, Prüfungsszenarien, Geduld- und Bewährungsproben – als Mittel zur Geltung, die das endlich Erreichte adeln und aufwerten, sondern bloß als Zeichen von Verfehlungen und Versäumnissen, die nicht mehr zu korrigieren sind. Und schließlich erweisen sich die Kriterien, mit deren Hilfe ›wahre‹ Kunst bzw. ›wahre‹ Künstler erkannt und von scheinhafter oder nachgemachter Kunst bzw. von Pseudo- oder Möchtegern-Künstlern säuberlich getrennt werden können, als untauglich. Fast könnte man glauben, dass die stufenweise Selbstdemontage, die Kreisler in der Erzählung seines Werdegangs veranstaltet, eine Strategie der indirekten Authentifizierung[21] befolgt: Die Kunst tritt in Kreislers Schilderung als eine Art göttliches Wesen oder höherstufiges Subjekt auf, das seine Gaben nur solchen Menschen zukommen lässt, die ihrer würdig sind, und jeden, der sie sich auf ungemäße Weise anzueignen versucht, ohne Nachsicht bestraft.

Kreisler rekonstruiert seinen Werdegang, sein eigenes Wachsen und Reifen, als Entwicklungsprozess, der sein Ziel verfehlt. Dabei macht er weder dunkle Schicksalsmächte, wie sie in den attischen Tragödien am Werk sind, noch drakonische pädagogische Maßnahmen von einzelnen Menschen, in deren Obhut er aufwächst, verantwortlich, sondern banale Ereignisfolgen mit all ihren Zufällen und Unwägbarkeiten. Auffällig – um nicht zu sagen: verdächtig – ist die Nachdrücklichkeit seiner Beteuerungen: »[E]s [ist] gewiß, daß es nicht Erziehungszwang, nicht besonderer Eigensinn des Schicksals, nein, daß es der gewöhnlichste Lauf der Dinge war, der mich so fortschob, so daß ich unwillkürlich dort hinkam, wo ich eben nicht hinwollte.« (DKV V, S. 114)

Offenbar glaubt Kreisler, über eine Art inneren Kompass zu verfügen, der ihm zwar nicht präzise mitteilt, auf welches Ziel er zusteuern soll, aber immerhin Informationen über mögliche Ankunftsorte liefert, an denen er sich auf keinen Fall selbst verwirklichen kann. Mit anderen Worten: Kreisler weiß noch nicht, was er will, doch er weiß, was er nicht will.

---

21 Wie diese Strategie im postmodernen Medien-Zeitalter zum Einsatz gelangen und erfolgreich sein kann, zeigt Boris Groys in seiner Studie *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien,* München 2000. Siehe insbesondere den Abschnitt »Die Phänomenologie der medialen Aufrichtigkeit«, S. 64–79.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Er ist davon überzeugt, einen negationsmächtigen Willen[22] zu besitzen, der alles ihm Ungemäße auszuschließen vermag und sich letztlich als Kreislers »eigentliches Streben«, als die »wahre einzige Tendenz [s]eines Lebens« (DKV V, S. 115) zu erkennen gibt.

Sobald Kreisler freilich dieses Wissen um sein zunächst bloß abstraktes Vermögen, etwas *nicht* zu wollen, anhand seiner Lebensgeschichte zu erläutern beginnt, zieht er prägende Geschehnisse, die geradezu anekdotischen Charakter haben, heran: 1. ein Lektüreerlebnis, 2. eine Ohrfeige (genauer: die mittlere von drei Ohrfeigen) und 3. die Begegnung mit einer angeblich in »jeder Familie« (DKV V, S. 114) vorkommenden markanten Figur, die sich nicht ignorieren, nur ablehnen oder bejahen lässt. Der Bericht von diesen Geschehnissen dementiert aber nicht nur Kreislers Versicherung, er sei »ungezogen« bzw. »ganz und gar nicht […] erzogen« (DKV V, S. 110) worden, vielmehr auch die Rede von einem *»eigentlichen* Streben«, das sein »Inneres erfüll[]e«, bzw. von der (bereits erwähnten) *»wahre[n] einzige[n]* Tendenz«, die sein »Leben« (DKV V, S. 115) ausmache. Denn die Auswirkungen der drei angeführten Geschehnisse liefern den schlagenden Beweis, dass es sich bei dem »eigentlichen Streben« um eine erstaunlich plastische und formbare Substanz handelt, die keine ersichtliche Neigung zeigt, so etwas wie *ihre* wahre und einzige Gestalt anzunehmen. Stattdessen tritt die »occasionalistische Struktur«[23] – um einen Begriff von Carl Schmitt aufzugreifen – von Kreislers »innerste[r] Natur« (DKV V, S. 113) zutage.

Denn kaum fallen dem unge- und unerzogenen Knaben beim Stöbern in der Bibliothek des Oheims, bei dem er sich (nach dem Tod der Mutter und auf Wunsch des nicht gerade von elterlichen Pflichtgefühlen bewegten Vaters) aufhält, Rousseaus *Bekenntnisse* »in die Hände« (DKV V, S. 110), schon ›will‹ er, ebenso »wie Rousseau, eine Oper im Geiste […] empfangen.« (DKV V, S. 111) Das Kompositions-Projekt scheitert kläglich. Stattdessen ›will‹ es ein tückischer »Zufall« (DKV V, S. 112), dass eine »Gardine in Brand« gerät und neben des Oheims »schöne[m] Schlafrock« auch noch mehrere »schön frisierte Toupets« ins »Verderben« reißt. Kreislers dramatische Wortwahl (»Verderben«!) macht aus dem kleinen Feuer einen tragischen Untergang des Schönen, das durch Kleidungsstücke und

22 Vielleicht ließe sich mit Nietzsche hier von der Präsenz eines Willens, der sich selber will, und mit Hebbel von einem Willen, der stets zum maßlosen (insofern potentiell tragischen) Handeln drängt, sprechen.

23 Carl Schmitt: Politische Romantik, 3. Aufl., Berlin 1968, S. 145.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Haarteile eine angemessene Form der Repräsentation gefunden hat. Dieses Opfer-Geschehen löst eine Kettenreaktion aus: Der Oheim »teilt[]« seinem Neffen »eine kräftige Ohrfeige zu« und der Knabe reagiert mit einem weiteren Opfer: Augenblicklich gibt er den »Geist der Musik«, der ihn kurz zuvor so »mächtig« (DKV V, S. 114) ergriffen hatte, preis und empfindet gegen die frisch geweckte »Begeisterung des Komponierens« nur noch »einen lebhaften Widerwillen.« (DKV V, S. 112) Es folgen merkwürdig widersprüchliche Verhaltensweisen: Der Oheim hält ihn – trotz des grotesken Einfalls, Rousseau nachzuäffen – weiterhin »mit Strenge« an, »Musik […] zu treiben«, zeigt aber dann, als der Neffe sich »nach ein paar Jahren« wieder der Musik zuwendet und »bald mehrere Instrumente mit einiger Virtuosität spielt«, keinerlei Anzeichen von »Freude«, sondern kommentiert (wie es scheint) nicht ganz frei von Ironie dessen beachtliche Aktivitäten mit dem Ausspruch: »Ja der kleine Neveu ist närrisch genug.« (DKV V, S. 113) Als hätte der Oheim einen neuerlichen Umschwung schon geahnt und zu Recht wenig Vertrauen in die Beharrlichkeit seines Zöglings gehabt, findet dieser alsbald ein weiteres Objekt, an dem er sein »mimetisches Begehren«[24], das den intrinsischen Mangel an einer eindeutigen Bestimmung von Wunsch und Wille kompensiert, regelrecht ausagieren kann: Es handelt sich um den jüngeren Bruder des Oheims. Dieser nimmt innerhalb des Familienverbundes eine Sonderstellung ein. Er hat sich zum »Geheimen Legationsrat« emporgearbeitet und wird von seinen Verwandten wie »ein Heros« verehrt, »der das höchste Ziel alles menschlichen Strebens erreicht« hat. Der kleine Kreisler findet es daher auch ganz »natürlich«, in dessen »Fußstapfen« zu treten. Auch er ›will‹ alsbald Legationsrat sein und tut alles Nötige, um die gewählte »Laufbahn« (Ebd.) Schritt für Schritt zu absolvieren.

An diesem Punkt der (für ZuschauerInnen deliziös widerspruchsreichen) Selbstbeschreibung des späteren Kapellmeisters ändert Hoffmann seine literarische Strategie.[25] Bisher bewegte sich die Rede, die er Kreisler in den Mund legt, auf den Bahnen einer Ironie, die man mit Connop

24 Den Begriff entwickelt René Girard in seinem Buch: Das Heilige und die Gewalt [1972], Zürich 1987.

25 Die heutigen LeserInnen gehen längst davon aus, dass in Hoffmanns Roman nicht nur *ein* unzuverlässiger Erzähler schaltet und waltet, sondern dass eine ganze Reihe solcher Sprecher sich zu Wort melden. Was Kreislers Selbstdarstellung betrifft, so warnt Hoffmann sein Publikum eigens vor, indem er Meister Abraham zum späteren Adressaten von Kreislers Bekenntnissen (nämlich dem kleinen Geheimen Rat) sagen lässt: »Sie glauben gar nicht, Vortrefflichster, wie unser Johannes, sich dem bösen Geist des Lü-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Thirlwall als moderate Form von »tragic irony«[26] bezeichnen könnte: Im Unterschied zu den LeserInnen bemerkt der Sprecher nämlich nicht, dass er 1. Akte der Imitation als authentische künstlerische Impulse ausgibt und 2. als unerzogenes Subjekt auftritt, obschon er, dem eigenen Bekunden nach und für alle Beobachtenden ersichtlich, ein Paradebeispiel für die pädagogische Technik des Musterlernens ist. Der Grad dieser Selbstverkennung ist freilich niedrig, denn sie führt noch nicht zwingend zur völligen Zerstörung seiner latenten ästhetischen Fertigkeiten und Potentiale, die ja auch zwischenzeitlich kurz aufgefrischt und dann wieder zugunsten des nächsten Nachahmungsprojekts vernachlässigt werden.

Um allerdings als Exempel für eine ambitionierte Figur der Tragikomik dienen zu können, müsste sich – aus der Warte der LeserInnen – herausstellen, dass Kreislers imitatorische Bewährungsproben nicht bloß lächerliche Kopierversuche sind, sondern notwendige Vorübungen zur Erlangung ästhetischer Meisterschaft. Kreisler selbst dürfte dieses Mehrwissen der Beobachtenden aber nicht teilen, er müsste glauben, dass der negative Wille, über den er schon immer verfügte, sich jäh und ohne vorherige Andeutung der Kehre durch den Eingriff einer fremdem Macht in einen positiven Willen, der genau weiß, was er will, verwandelt hat und nun den Durchbruch der in ihm schlummernden Kräfte einleitet. Zur euphorischen Hochstimmung, die sich in einer solchen Situation normalerweise umgehend einstellen würde, dürfte es bei Kreisler aber nicht kommen. Sie könnte – der präsumtiven Logik des Tragikomischen folgend – allein von den Beobachtenden des Umschwungs imaginiert und artikuliert werden. Die schlagartige Einsicht, endlich das eigene Wesen freigesetzt zu haben und sich von jetzt an in Werken großer Kunst, die eben »nicht bloß zur Erheiterung und Belustigung dienen« (DKV V, S. 115), objektivieren, also mit der ganzen erlösungsbedürftigen Welt vereinigen zu können, müsste sich in Kreislers Bewusstsein als Identität von Triumph und Katastrophe niederschlagen.

Wie lässt sich ein solches Programm einlösen? Mit welcher ›trickigen‹ Idee, mit welchem raffinierten Argument könnte Kreisler seinen Durchbruch, seine Befreiung von dem Zwang, nur zu wiederholen, was andere ihm vorgemacht haben, rigoros depotenzieren, das Gute derart einfalls-

---

gens ganz und gar hingibt, wenn er […] von seiner frühesten Jugendzeit erzählt.« (DKV V, S. 102)

26 Connop Thirlwall: On the Irony of Sophocles, in: ders./Julius Charles Hare/Charles Cornewall Lewis (Hrsg.): The Philological Museum II, Cambridge 1833, S. 483–537.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

reich schlecht machen, dass zur Klage genau so viel Anlass besteht wie zum Gelächter? Hoffmann geht äußerst systematisch vor: Er lässt Kreisler zunächst davon sprechen, dass er die Kunst, die doch sein »Inneres« erfülle und sein »eigentliches Streben« sei, nach dem Einschwenken in die Legationsrats-Laufbahn aus den Augen verloren habe.

Sodann lässt er Kreisler davon Bericht erstatten, auf welche Weise die Kunst doch wieder in sein Leben tritt und ganz von ihm Besitz ergreift. Bemerkenswert ist, dass Kreisler den Umschwung vom Beruf zur Berufung nicht einem unauslöschbaren inneren Impuls zuschreibt[27], nicht mit der wahren Tendenz seines individuellen Daseins in Verbindung bringt, sondern mit der (gleichsam äußeren) Intervention der Kunst selbst, die offenbar als eine von ihm und allen anderen Künstlern unabhängige Macht existiert und ihren eigenen Gesetzen und Interessen folgt. Diese merkwürdige Begründung impliziert Annahmen, die einen Wahrheitskern besitzen, weil die Bedeutung von Kunstwerken sich ja nicht auf die Ideen und Intentionen ihrer Produzenten reduzieren lässt.

Schließlich zeigt Hoffmann anhand von Kreislers verblüffenden Erklärungen und Konstruktionen, welche fatale Wirkung die Einsicht in den objektiven Charakter von Kunst hat, welche Kränkung für die einzelnen Künstler darin liegen kann und zu welchen selbstdestruktiven Phantasien sie dann Zuflucht nehmen.

Doch damit nicht genug. Durch die Art seiner Darstellung fordert Hoffmann die LeserInnen auf, nach Alternativen zu Kreislers Bestimmung der Probleme, mit denen ein Künstler in einer halb-feudalen, halb-bürgerlichen Gesellschaft konfrontiert ist, zu suchen und sich zu fragen, in welche tragischen Dilemmata die Künstler einerseits an fürstlichen Höfen, andererseits bei der Vermarktung ihrer Werke mit Rücksicht auf die Interessen einer bürgerlichen Kundschaft wirklich verstrickt sind.

Der zuletzt genannte Punkt bleibt in Kreislers tragikomischer Selbstdeutung, die Hoffmann an das Ende des ersten Abschnitts des Romans[28] platziert, eine nicht zu übersehende Leerstelle. Aber die LeserInnen dürften – soweit sie sich an Passagen erinnern, die Kostproben von Kreislers »herzzerschneidende[r] Ironie« (DKV V, S. 77) (so formuliert es die Hofrä-

27 Der Möchtegern-Poet Murr verfügt hingegen über ein ganz unangekränkeltes Selbstbewusstsein und spricht von dem ihm »innewohnenden Genius«, der ihm »eigene[] Gedanken« eingibt, und bemerkt nicht, dass er die »fremden Gedanken«, mit denen er sich »voll[ge]stopft« hat, nur kopiert. (DKV V, S. 43)

28 Es folgen noch drei weitere.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tin Benzon) darbieten –[29] umstandslos in der Lage sein, diese Leerstelle zu füllen. Auch im Rest des Buches liefert Hoffmann genügend Material, das die hier erörterte verkürzende Problembeschreibung Kreislers durch dessen eigene turnusmäßigen Ausbrüche oder Tiraden relativiert und die gesellschaftliche Lage des Künstlers zu Beginn des 19. Jahrhunderts in ein grelles Licht rückt.

Doch nun, nach dieser langen Vorbereitung, sei die Passage, die ich als Modell für die literarische Herstellung einer tragikomischen Konstellation auffasse, zitiert:

> ›Die Schnelle, mit der ich [Johannes Kreisler, L.E.], ohne daß sich jemals auch nur ein einziges Hindernis offenbart hätte, durch mein erlangtes Wissen, und durch den Vorschub des Oheims in der Residenz, in der Laufbahn, die ich gewissermaßen selbst gewählt, vorwärts schritt, ließ mir keinen Moment übrig, mich umzuschauen, und die schiefe Richtung des Weges, den ich genommen, wahrzunehmen. Das Ziel war erreicht, umzukehren nicht mehr möglich, als in einem nicht geahnten Moment die Kunst sich rächte, der ich abtrünnig worden, als der Gedanke eines ganz verlorenen Lebens mich mit trostlosem Weh erfaßte, als ich mich in Ketten geschlagen sah, die mir unzerbrechlich dünkten!‹
> ›Glückselig‹, rief der Geheime Rat, ›glückselig, heilbringend also die Katastrophe, die dich aus den Fesseln befreite!‹
> ›Sage das nicht‹, erwiderte Kreisler, ›zu spät trat die Befreiung ein. Mir geht es, wie jenem Gefangenem, der, als er endlich befreit wurde, dem Getümmel der Welt, ja dem Licht des Tages, so entwöhnt war, daß er nicht vermögend, der goldenen Freiheit zu genießen, und sich wieder zurücksehnte in den Kerker.‹ (DKV V, S. 115)

Hoffmann inszeniert – um es noch einmal herauszustreichen – mit diesem Text eine Form der überdeterminierten Tragik, die unweigerlich komische Züge annimmt: Die *subjektive* Verfehlung des Eigentlichen, das in der künstlerischen Existenz und der Herstellung von Kunstobjekten qua Tonkunstwerken besteht[30], ist ein Verrat an der Kunst, der geahndet werden muss. Diese notwendige Rache der Kunst erweist sich wiederum als – diesmal *objektive* – Verfehlung des richtigen Augenblicks zur Rettung

---

29 Eine dieser von Ironie durchtränkten Äußerungen über die Zähmung der Kunst lautet: »Laßt den braven Komponisten Kapellmeister oder Musikdirektor werden, den Dichter Hofpoet, den Maler Hofporträtisten, den Bildhauer Hofporträtmeißler und Ihr habt bald keine unnütze Fantasten mehr im Lande, vielmehr lauter nützliche Bürger von guter Erziehung und milden Sitten!« (DKV V, S. 84) Und diese milden Sitten sind genau jene, deren Vorhandensein der Herausgeber der *Lebens-Ansichten des Katers Murr* bei Murr glaubt »gefunden« (DKV V, S. 14) zu haben.

30 »[M]ein eigentliches Streben, die wahre Tendenz meines Lebens«; »die Kunst« (DKV V, S. 115).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des Subjekts[31] und generiert folglich eine kairologische Tragik, die das wirkliche Drama der künstlerischen Existenz – die Subordination unter die höfische Spektakelkultur oder die Gesetze des Marktes – überdeckt.

III. Liebe[32]

Dass Liebe und Erotik für die beteiligten Subjekte erhebliche seelische Risiken birgt, ist ein (literarisch weidlich ausgekosteter, um nicht zu sagen ausgelutschter) Gemeinplatz, dem sein Wahrheitskern allerdings kaum abzusprechen ist. Die Kontrollansprüche der bürgerlichen Gesellschaft, die ohne hinreichend erzogene und funktional zugerichtete Akteure nicht in Gang gehalten werden könnte, richten sich nicht nur auf die Bereiche der Ökonomie und der militärischen Sicherung von (Staats-)Gebieten nach innen und außen, sie betreffen auch die biologische Reproduktion der Bevölkerung. Eine institutionelle Bändigung sexueller Bedürfnisse und die strenge Regelung der Partnerwahl sind damit unverzichtbar und bilden das Fundament der sozialen Stabilität. Ehe und Familie werden in der bürgerlichen Gesellschaft zum Gegenstand einer umfassenden ideologischen Pflege, die mit passenden Ritualen und Zeremonien verknüpft ist. Es entsteht eine Mischung aus religiösen Deutungsmustern, ökonomischen Kalkülen und psychohygienischen Programmen, die eigens den menschlichen Affekthaushalt und sein Störpotential im Blick haben.

Hegels um 1820 entwickeltes Modell der Gesamtgesellschaft, die in drei Sphären – Familie, Wirtschaft, Staat – aufgegliedert ist, berücksichtigt neben dem Zusammenspiel der einzelnen Sozialsysteme stets auch die emotionale Befindlichkeit der Akteure: die Familie ist die Anlaufstelle für Liebe und Wärme, die Wirtschaft für Egoismus und Profit-Gier, der Staat für patriotische Gefühle und kollektive Erregungen. Religiöse Unterströmungen, wie sie insbesondere der Protestantismus erzeugt und kanalisiert, können in allen genannten Bereichen als Schmiermittel dienen.

Der romantische Einspruch gegen die kapitalistische Moderne wendet sich gegen deren Menschenbild, weil es 1. den affektiven Intensitätsbedarf der Gattungsexemplare verkenne und 2. die Wirkmächtigkeit und Reichweite der pädagogischen Manipulations- und Disziplinierungstechniken, auf die sich moderne Gesellschaften im Zuge der Aufklärung zu

31 »[Z]u spät trat die Befreiung ein« (DKV V, S. 115).
32 Siehe hierzu auch den Beitrag von Dagmar Wahl in diesem Band.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stützen beginnen, weit überschätze. Besonders umkämpft ist in dieser Auseinandersetzung zwischen der Romantik und den intellektuellen und politischen Strömungen, die eine Rationalisierung fast aller Lebensbereiche für möglich und wünschbar halten, das vorrangige Deutungsrecht in Bereichen, deren Sinn und Zweck nicht unmittelbar auf die Herstellung und Verteilung materieller Güter bezogen ist. Es geht folglich um Glaube, um Liebe, um Kunst und nicht zuletzt um diejenigen Konzepte, mit deren Hilfe primär Kinder und Jugendliche zu Menschen geformt werden, die ihre natürlichen Anlagen ungehemmt entwickeln können und dürfen. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr* enthält neben Überlegungen und Stellungnahmen zum Thema »Liebe« auch zu den anderen genannten Phänomenen Gedanken und narratives Material.

Die meisten romantischen Kommentare zu Liebe, Erotik und Sex benutzen drei Diskurs-Strategien:

1. schwelgen sie metaphernreich in Beschreibungen von Höhenflügen und Glückserfahrungen,
2. beschreiben sie minutiös Debakel, Enttäuschungen, tödliche Katastrophen etc. und suhlen sich wortgewaltig in Leid, Schmerz und Wahnsinn,
3. besetzen sie jene Zone zwischen Glück und Unheil, die von Vorstellungen, Ahnungen, Phantasmen, Imaginationen, Sehnsüchten etc. bevölkert ist.

Primäres Ziel der eingesetzten Strategien ist es, die bürgerlichen Warnungen vor den Liebes-Gefahren der Lächerlichkeit preiszugeben, aber nicht, weil diese Warnungen völlig abwegig sind, sondern weil sie entweder gegen die Verlockung der Liebe letztlich wenig ausrichten können oder weil sie – falls sie doch wirken sollten – die Menschen um die intensivste Erfahrung bringen, die das ohnehin endliche und stets gefährdete Leben bereithält.

Demnach gleichen die romantischen Texte Werbebroschüren für die Liebe, die zugleich den umfänglichen Katalog unerwünschter Nebenwirkungen, mithin das ganze Spektrum der Nachteile – von den gelinden bis zu den verheerenden – anführen.[33] Offenbar gehen die AutorInnen

33 In der Tagungsdiskussion des vorliegenden Textes vertrat eine Kollegin die radikale These, dass Hoffmanns *Kater-Murr*-Roman praktisch nur solche ›Nebenwirkungen‹ präsentiere. Nach erneuter Lektüre des Buchs möchte ich allerdings an meiner Position festhalten.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

solcher Texte davon aus, dass ein klares Bewusstsein vorhandener Gefahren den Genuss der Liebe nur in seltenen Fällen vereiteln, in den meisten aber deutlich steigern wird.

Hoffmanns Erzählungen von Süße und Weh der Liebe treiben beides – Süße und Weh – auf die Spitze und erreichen schließlich geradezu ein Gleichgewicht beider Extrem-Zustände. Sie liefern ebenso unwiderstehliche Anreize zur Teilnahme am ernsten Spiel der Liebe wie auch Abschreckungsszenarien, die den LeserInnen jede Lust an der und auf die Sache verderben können. Die Schilderung der negativen Seiten der Liebe nimmt in diesem Fall nämlich Formen an, bei denen die Präsentation der Risiken (qua Einheit von Chancen *und* Gefahren) nicht mehr die Funktion besitzt, den Grad der Verlockung und die Euphorie beim Erreichen des Gipfelpunktes zu steigern, vielmehr weckt sie den unabweisbaren Eindruck, dass der Untergang, sobald auch nur der erste Schritt in die Richtung des begehrten Objekts erfolgt, absolut sicher und folglich durch kein Mittel abwendbar ist. Der komische Untergang aller Warnungen vor der Liebe und der tragische Untergang der Liebe im realen Vollzug halten sich so die Waage. Die LeserInnen wissen nicht, welche Schlüsse sie aus dieser Lage ziehen sollen: den Liebestod wählen, um das höchste Gut zu erlangen, oder sich zu einer rein geistigen Liebe aufschwingen, die in der Erschaffung von Kunstwerken ihre Erfüllung findet und sich furchtlos dem (von Freud später formulierten) Verdacht aussetzen, nur eine Ersatzhandlung durchgeführt zu haben, die sich allerdings bei näherer Betrachtung als höchste Kulturleistung entpuppen kann. Wie es scheint, befindet man sich nach einer unvoreingenommenen Lektüre in einer Art interpretatorischem Schwebezustand, der sich nur durch eine gewaltsame und nicht begründbare Entscheidung auflösen lässt.

Bei Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater* von 1797[34] – einem der wichtigsten Referenztexte von Hoffmanns *Murr*-Roman – lässt sich der Status der Liebes-Warnungen noch relativ leicht bestimmen. So führt sich z.B. der König im Stück auf wie der Prototyp eines durch und durch bürgerlichen pater familias, der seine Tochter zwar möglichst rasch unter die Haube bringen will, ihren Auswahlkriterien jedoch nicht über den Weg traut:

> [A]ch, Kind, sieh, so dicke Bücher haben weise Männer vollgeschrieben, oft eng gedruckt, um die Gefahren der Liebe darzustellen; eben Liebe und Gegenliebe

34 Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater*, in: ders.: Werke in vier Bänden, Bd. II: Die Märchen aus dem Phantasus – Dramen, hrsg. von Marianne Thalmann, München 1964, S. 205–269.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> können sich doch elend machen: das glücklichste, das seligste Gefühl kann uns zugrunde richten; die Liebe ist gleichsam ein künstlicher Vexierbecher, statt Nektar trinken wir oft Gift, dann ist unser Lager von Tränen naß, alle Hoffnung, aller Trost ist dahin.[35]

Dass ein braver Bürger im stück-internen Publikum, der das »Kindermärchen in drei Akten«[36], das ihm vorgesetzt wird, zuvor skeptisch beäugt und den Autor seiner mangelnden Bildung wegen scharf kritisiert hat, nun voller philisterhafter Befriedigung ausruft: »Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunder Menschenverstand anzutreffen ist«[37], unterstreicht den Sachverhalt: Hier schlüpft eine Figur aus dem Rollen-Arsenal des Feudalismus in das Gewand des Spießbürgers, um dessen Heiratspolitik zu denunzieren. Die nächste Drehung der König-Prinzessin-Relation liegt auf der Hand: Sobald sich das väterlich belehrte Kind dann die Ratschläge seines Erzeugers zu Herzen nimmt und sich bei der Auswahl des Gatten unter den offerierten Prinzen zögerlich verhält, muss es sich im Beisein eines unerhört gebliebenen Bewerbers, an den sich die Erklärung – über seinen Kopf hinweg – richtet, sagen lassen: »Du wirst sitzenbleiben! hab ich ihr tausendmal gesagt; greif zu, solange es Dir geboten wird! Aber sie will nicht hören; nun wird sie es sich gefallen lassen, zu fühlen.«[38] Der Herr im stück-internen Publikum, der vorhin bereits zu Wort kam, kennt sich nun nicht mehr aus. Er bekennt freimütig: »Der König bleibt seinem Charakter doch nicht einen Augenblick getreu.«[39] Die zeitgenössischen LeserInnen freilich sind (wie wir heutigen auch) weiterhin vollkommen im Bilde und von den augenfällig gemachten Widersprüchen nicht irritiert. Sie (und wir) sind bestens vorbereitet auf eine solche Wendung, weil sie (und wir mit ihnen) kurz zuvor den ersten Teil des Belegs für die Triftigkeit der Liebesansichten eines um das Wohl seines Kindes so besorgt sich zeigenden Königs im Modus theatraler Veranschaulichung haben genießen dürfen: »Zwei Liebende *treten auf*«[40], ein »ER« und eine »SIE«. Er startet sofort wie ein rechter Romeo, sie schlägt anfangs noch leicht ironische Töne an: »ER: Hörst du wohl die Nachtigall, mein süßes Leben? / SIE: Ich bin nicht taub, mein Guter. / ER: Wie wallt mein Herz vor Entzücken über […] usw. usw., L.E.]. / SIE: Du schwärmst, mein Lieber.« Er

35 Ebd., S. 219 (1. Akt, 2. Szene).
36 Ebd., S. 205 (Untertitel des Stücks).
37 Ebd., S. 219 (1. Akt, 2. Szene).
38 Ebd., S. 232 (2. Akt, 3. Szene).
39 Ebd.
40 Ebd., S. 229 (2. Akt, 2. Szene).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

beteuert die Echtheit und Natürlichkeit seiner Gefühle und »*kniet*« – wie es sich gehört – »*nieder*«. Der titelgebende gestiefelte Kater Hinze, dem das Paar »mit seiner holdseligen Eintracht« die Kaninchenjagd erschwert, tritt hinzu und möchte die beiden »gütigst« zu einem Ortswechsel bewegen. Doch die Verliebten lassen sich ihrerseits durch den sich in Ausübung seiner Jagdpraktiken gestört fühlenden Kater nur geringfügig stören. Eine kleine Zurechtweisung (»So wart Er doch nur einen Augenblick …«[41]) reicht aus, um ihm die Bedeutung des eminenten Vorgangs, den er unterbrochen hat, klarzumachen. Statt also zu weichen, schmachten Er und Sie sich bühnenreif an und begeben sich hemmungslos auf die Bahn rhetorischer Kapriolen, mit denen sie ihren inneren Zuständen Ausdruck zu verleihen suchen. Die Herren im Publikum, denen das phantastische Element des Stücks – z.B. ein Kater, der sich »untersteht« von der »wirklichen Welt«[42] zu sprechen – gar nicht behagt, sind jetzt begeistert und klatschen Beifall. Dem bereits zitierten Herrn entfährt: »Ah! – das war doch etwas fürs Herz! – Das tut einem wieder einmal wohl!«[43] Der Kater kommentiert seufzend: »O Liebe, wie groß ist deine Macht, daß deine Stimme […] das Herz kritischer Zuschauer so umwendet, daß sie ihren Zorn und alle ihre Bildung vergessen.«[44]

Doch der kritische Geist und das durch Bildung erworbene Wissen kommen erwartungsgemäß nach einer angemessenen Durststrecke dramatischer Verwicklungen zu ihrem Recht. Erneut befindet sich »HINZE« im Jagdfieber, und erneut treten »DIE BEIDEN LIEBENDEN« auf. Kaum hat der Kater festgestellt, dass »die Zeit mit den Nachtigallen […] nun vorbei [ist]«, legt das Paar los: »ER: Geh, du bist mir zur Last. / SIE: Du bist mir zuwider. / ER: Eine schöne Liebe! / SIE: Jämmerlicher Heuchler, wie hast Du mich betrogen! / ER: Wo ist denn deine unendliche Zärtlichkeit geblieben? / SIE: Und deine Treue? / ER: Deine Wonnetrunkenheit? / SIE: Deine Entzückungen? / BEIDE: Der Teufel hat's geholt! Das kommt vom Heiraten!«[45] Und der Kater, dessen »Jagd noch nie« auf diese drastische Weise »gestört worden [ist]«, kommentiert trocken: »Niedliches Volk, die sogenannten Menschen.«[46] Hinze stürzt sich – angesichts dieser von

41 Ebd., S. 230.
42 Ebd., S. 227 (2. Akt, 1. Szene).
43 Ebd., S. 230 (2. Akt, 2. Szene).
44 Ebd.
45 Ebd., S. 251 (3. Akt, 2. Szene).
46 Ebd., S. 252.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Komik getränkten Lektion über den Umschlag von Begehren und Verzückung in Überdruss und Abneigung – nicht selbst in das nächstbeste Liebesabenteuer, sondern vollendet ohne Zögern seine kupplerischen Pläne: Ohne auf die Wahrheit sonderliche Rücksicht zu nehmen, sorgt er dafür, dass sein Freund Gottlieb – nomen est omen – die Tochter des Königs heiraten darf. Ein kurzer, unverkrampfter Dialog des Brautpaars – »PRINZESSIN: Wie glücklich bin ich! / GOTTLIEB: Ich ebenfalls.«[47] – liefert Spekulationen über einen späteren Schlagabtausch nach dem ER-SIE-Schema keine Nahrung. Hier gibt es weder Komik noch Tragik. Und die Frage, ob und wie lange das Paar die Monotonie der Monogamie aushalten wird, stellt sich erst gar nicht.

Hoffmann nimmt Tiecks Vorlage mit Vergnügen auf und entwickelt in der »Miesmies«-Episode des Romans eine teils ähnliche, teils komplexere Liebesgeschichte. Am Anfang steht auch hier die Mobilisierung starker Gefühle und ungewöhnlicher leiblicher Zustände. Murr spürt etwa, wie ein »süße[s] Schaudern« sein »Innerstes […] durchbebt« und sein Blut »siedend […] durch alle Adern [wallt]« (DKV V, S. 199). Die Konsultation von Ovids *De arte amandi* liefert keine befriedigende Erklärung, aber anhand bestimmter Indizien, die in Shakespeares *Wie es euch gefällt* erwähnt werden, zieht Murr die nötigen diagnostischen Schlüsse. Man erkennt als LeserIn sogleich, dass es ohne Beihilfe der Kunst und ihrer Interpretationsschlüssel für leibseelische Sonderbefindlichkeiten gar nicht zu dem folgenden Dialog (den ich nach Tieckschem Vorbild für den Bühnengebrauch hergerichtet habe) gekommen wäre:

> MURR: Holdeste sei mein! / MIESMIES: Kühner Kater, wer bist? Kennst Du mich denn? – Wenn du aufrichtig bist, so wie ich, und wahr, so sage und schwöre mir, daß du mich wirklich liebst. / MURR: Oh, ja bei den Schrecken des Orkus, bei dem heiligen Mond, bei allen sonstigen Sternen und Planeten, die künftige Nacht scheinen werden, wenn der Himmel heiter, schwöre ich dir's, daß ich dich liebe! / MIESMIES: Ich dich auch. (DKV V, S. 200)

Das Ende der ganzen Geschichte ist absehbar und erfolgt (wenn man den eingefügten Kreisler-Abschnitt herausrechnet) schon zwölf Seiten später:

> MIESMIES: Guter Murr, ich glaube zu fühlen, daß ich dich nicht mehr so liebe, als sonst, welches mich sehr schmerzt. / MURR: O teure Miesmies, es zerschneidet mir das Herz, aber ich muss gestehen, seit der Zeit, daß sich gewisse Dinge begeben, bist du mir auch gleichgültig geworden. / MIESMIES: Nimm es nicht übel, süßer Freund, aber mir ist so, als wärest du mir schon längst ganz unaus-

47 Ebd., S. 265f. (3. Akt, 7. Szene).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> stehlich gewesen. / MURR: Mächtiger Himmel, welche Sympathien der Seele, mir geht es so, wie dir. (DKV V, S. 226)

Dass man aus solchen Erfahrungen klug wird, wie der Gemeinspruch es behautet, und sie als lehrreichen Schritt auf der Bildungsreise des Lebens zu akzeptieren hat, bekundet Murr in einer wenige Seiten später erfolgenden philosophischen Betrachtung, die das Wesen der »Katz«, die in jedem Menschen steckt, dem interessierten Publikum erklärt:

> Sehnsucht, heißes Verlangen erfüllt die Brust, aber hat man endlich das gewonnen, nach dem man rang mit tausend Not und Sorgen, so erstarrt jenes Verlangen alsbald zur todkalten Gleichgültigkeit, und man wirft das errungene Gut von sich, wie ein abgenutztes Spielzeug. Und kaum ist dies geschehen, so folgt bittere Reue der raschen Tat, man ringt aufs neue und das Leben eilt dahin in Verlangen und Abscheu. (DKV V, S. 237)

Die Einsicht, dass auch »Katzphilister«, ja »Philister« (DKV V, S. 243) generell – trotz ihrer umfänglichen Vorkehrungen zur Vermeidung emotionaler und anderer Extremlagen – gegen die Pendelbewegung zwischen Verlangen und Abscheu nicht gefeit sind, wird LeserInnen, die sich partout nicht wiedererkennen wollen, bald darauf als Zugabe gewährt. Diese Tirade mit Nachschlag hätte auch in Tiecks Stück einen passenden Ort finden können.

Hoffmann reicht die Reproduktion des gängigen, hinreichend oft und variantenreich traktierten Musters aber nicht, er sucht und findet einen Weg, um die Liebesfatalität auf die Spitze zu treiben und sogleich ihre Überwindung durch die Angebote des vorprogrammierten Bildungsgangs in Szene zu setzen. Es geschieht etwas, für das die Subjekte selbst nicht verantwortlich sind. Sie können es aber im Rückblick als »Wendepunkt« deuten. Eine Phase wird abgeschlossen und ein neuer »Kreis des Lebens« (DKV V, S. 362) betreten.

Mit einem bunt ausgeschmückten Beleg dafür, dass auf dem Felde der Liebe oft genug wider besseres Wissen gehandelt wird, wäre die Ziellinie des Tragikomischen noch nicht erreicht. Das ist Hoffmann klar. Seit der Antike gilt unwissentlich vollzogener Inzest bzw. die unwissentliche Tötung von Eltern, Geschwistern oder Kindern als Höhepunkt tragischer Verschuldung. *König Ödipus* von Sophokles lieferte den Prototyp dieser nicht korrigierbaren Grenzüberschreitung.[48] Um das ›verhängnisvolle‹

48 Im 20. Jahrhundert haben Albert Camus mit seinem Stück *Le Malentendu* (*Das Mißverständnis*) von 1947 und Max Frisch mit seinem Roman *Homo Faber* von 1957 gezeigt, dass diese hyper-tragische Konstruktion noch immer zu überzeugen vermag.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tun mit Komik zu tränken, muss die Tat 1. im letzten Augenblick durch eine geeignete Person, die über den Sachverhalt aufklärt, verhindert und 2. das Tabu von einem evidenten Gesetz der Natur in eine soziale Konvention verwandelt werden. Beides leistet Hoffmann auf elegante Weise: Als Murr beim »Trauerfest« für seinen plötzlich verstorbenen Kameraden Muzius (der sich nach dem Scheitern der Murr-Miesmies-Beziehung die alleinstehende Lady ›krallte‹ und »dies Verhältnis« aus »Zartgefühl« seinem Freunde »gänzlich verschwieg«) einer hübschen jungen Katze Avancen macht, wird er von seiner Exfrau ins Bild gesetzt: »Unglücklicher, was beginnst du! – es ist deine Tochter Mina!« (DKV V, S. 360) Begleitet wird die unerfreuliche Information mit einer Liebeserklärung an Murrs Adresse, die verdächtig an die Beteuerungen erinnert, welche Miesmies zu Beginn ihrer einstigen Liaison von sich gab. Murr ist »bei dem ganzen Auftritt peinlich zumute« (DKV V, S. 361). Das hindert ihn aber nicht daran, seine Tochter weiter im Visier zu haben und die gewonnenen Eindrücke (später in seiner Biographie) mit Formulierungen zu beschreiben[49], die schlicht und einfach – ohne die geringste Anwandlung von Peinlichkeit beim Plagiator auszulösen – geklaut sind, worauf uns LeserInnen freundlicherweise der Herausgeber aufmerksam macht. Das genügt Hoffmann als Vorgeplänkel für den entscheidenden kulturrelativistischen Coup, der das literarische Stellvertreter-Spiel von Mensch und Tier[50] bis an die Grenze des Möglichen ausreizt:

> Schweigend betrachtete ich beide, Mutter und Tochter, die letzte gefiel mir doch unendlich viel besser und da bei unserem Geschlecht die nächsten verwandtschaftlichen Verhältnisse kein kanonisches Ehehindernis – Vielleicht verriet mich mein Blick, denn Miesmies schien meine innerste[n] Gedanken zu durchschauen. ›Barbar! Rief sie […] Barbar, was willst du beginnen? – Wie? du kannst dies dich liebende Herz verschmähen und Verbrechen häufen auf Verbrechen!‹ (Ebd.)

Diese Art der Komik richtet das Tragische, das darin liegt, gegen ein gesellschaftliches Tabu, das man selbst für gut und richtig hält, unwis-

---

49 »Mina saß da, bleich und schön, wie der erste Schnee, der manchmal im Herbste die letzten Blumen küßt und gleich in bittres Wasser zerfließen wird!« (DKV V, S. 361)

50 Die simple Botschaft – ›Schaut, das Tier entpuppt sich als Philister, folglich steckt in jedem Philister, der von sich selbst denkt, er habe alles Triebhafte und Irrationale, Kindisch-Verspielte und Utopisch-Sehnsüchtige abgelegt, ein verborgenes Tier!‹ – wird durch den unvollendeten Satz über das, was kanonisch und nicht kanonisch ist, effektiv in den Schatten gestellt.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sentlich verstoßen zu haben, nicht zugrunde, sondern wahrt die Balance zwischen Komik und Tragik.

Deutlich anders beschaffen sind Szenarien, in denen die Komik triumphiert und dem Tragischen einen völlig un-tragischen Untergang bereitet: Hoffmanns Roman enthält viele solche Stellen, die primär dazu dienen, die pompöse Rhetorik des Tragischen lächerlich zu machen. Zweck der Übungen ist es aufzuzeigen, welche Rolle die Pseudotragik im Zeitalter der Vernunft spielt. Drei (leicht vermehrbare) Beispiele mögen die genüssliche Ausbreitung des Missverhältnisses zwischen den benutzten Kategorien (Verzweiflung, Katastrophe, entsetzlicher Fehlgriff etc.) und den bezeichneten Gemütszuständen oder Vorgängen belegen:

1. das Geschrei eines heulenden Küchenjungen: »Ach das Unglück – ach das Malheur! […] Da drinnen liegen der Herr Oberküchenmeister, in der Verzweiflung[51], in purer Raserei, und wollen sich durchaus das Ragoutmesser in den Leib stoßen, weil der gnädigste Herr plötzlich befohlen hat zu soupieren, und es ihm an Muscheln fehlt zum italienischen Salat.« (DKV V, S. 178)
2. die tragische Rede von dem »ungeheure[n] Mißverständnis des Lebens« findet (schon auf der folgenden Seite) ihr Echo in dem komischen Hinweis auf »den entsetzlichen Fehlgriff« (man denkt unweigerlich an die aristotelische »hamartia«), der in nichts anderem besteht, als im Herunterschlucken eines »Stücklein[s] Zwieback« (DKV V, S. 333).
3. Murrs Bericht über die Entwendung und Weitergabe seines neuesten Manuskripts durch den ›befreundeten‹ Pudel Ponto: eine »Katastrophe, die mich gänzlich verderben konnte« (DKV V, S. 75); es »geschah das Entsetzliche« (DKV V, S. 76). Das sind nachträgliche biographische Eingeständnisse einer höchst voreiligen Beurteilung: Zwar wird dem Kater in der Folge der Zugang zur Bibliothek seines Meisters nicht mehr gewährt, aber das vermeintlich Verderbliche erweist sich rasch als etwas ausnehmend Gedeihliches: »Mir war die Lektüre versperrt, so arbeitete desto freier mein Geist, und schuf aus sich selbst.« (DKV V, S. 95)

Die anhand von Passagen aus dem Murr-Teil des Romans vorgeschlagene Interpretation (mit der ich die Verabschiedung des Kipp-Modells in die Wege leiten möchte) lässt sich noch ergänzen. Auch im Kreisler-Teil be-

51 Wie man im Murr-Teil erfährt, gibt es auch eine »angenehme Verzweiflung« (DKV V, S. 224).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

handelt Hoffmann eingehend das Drama der Liebe. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang eine Strategie der Gefahrenabwehr, die Anspruch auf das Echtheitssiegel des Tragikomischen erheben könnte. Künstler, das ist vorab zu bemerken, sind weit mehr noch als Normalmenschen den Gefahren der Liebe ausgesetzt und haben deshalb nicht allein zur Verklärung, sondern auch zur Desillusionierung der Liebe Erhebliches beigetragen.[52] Kreisler ist das alles bekannt und so erklärt er der Prinzessin: Wenn die Künstler »nach der wahrhaft Geliebten nichts ausstrecken als geistige Fühlhörner«, sich also mit platonischer Liebe begnügen, dann sind sie dazu fähig, »mit der Begeisterung des Himmels, herrliche Werke« zu schaffen. Darüber hinaus hat die rein geistige Liebe noch weitere Vorteile: Künstler, die in Liebesangelegenheiten das Sinnliche meiden und sich auf das Übersinnliche konzentrieren, »sterben weder elendiglich dahin an der Schwindsucht, noch werden sie wahnsinnig.« Der Kreisler-Biograph fühlt sich allerdings bemüßigt, den Eindruck, dass hier ein praxistaugliches Programm präsentiert werde, sogleich zu zerstreuen, und weist das Publikum, welches vielleicht Geschmack an derlei Ideen finden könnte, darauf hin: der Kapellmeister habe an dieser Stelle »humoristische[] Töne« angeschlagen. Gewiss will er das Publikum vor einer fatalen Fehllektüre bewahren. Denn die Prinzessin nimmt den Vortrag für bare Münze. »Die Liebe des Künstlers!« – sinniert sie – »o es ist ein schöner herrlicher Traum des Himmels – nur ein leerer Traum.« (DKV V, S. 175) Und Kreisler stimmt ein: »Sie scheinen, Gnädigste, für Träume eben nicht sehr portiert, und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir [...] uns in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen.« (Ebd.) Die höchsten Lüfte aber sind bekanntlich recht dünn und so keimt in den LeserInnen sogleich der Verdacht auf, dass Kreisler »als ein vorzüglicher Buffo und erzkomischer Chanteur« (DKV V, S. 176), wie der Biograph nebenher ausplaudert, hier in Wahrheit die Ekstasen der sinnlichen Liebe anpreisen könnte. Setzt denn nicht deren Scheitern weit mehr künstlerische Inspirationskräfte frei als jede noch so wortakrobatisch beschworene rein geistige Liebe? Aber

52 Murr fasste seine Lektüre-Erfahrungen in einem Gespräch mit Ponto einmal zusammen: Glaubt man den Dichtern, so »muß die Liebe eigentlich nichts anderes sein, als ein psychischer Krankheitszustand, der sich bei dem menschlichen Geschlecht als partieller Wahnsinn darin offenbart, daß man einen Gegenstand für etwas ganz anderes hält, als was er eigentlich ist z.B. ein kleines dickes Ding von Mädchen […] für eine Göttin.« (DKV V, S. 141)

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wer weiß – und so genießen wir beim Lesen den unaufhebbaren tragikomischen Mangel an belastbaren Informationen.

IV. Bildung

In der Sekundärliteratur zu Hoffmann in der Zeit nach 1968 sind die Murr-Passagen als treffsichere Satire auf das zu Beginn des 19. Jahrhunderts prominent vertretene Modell eines gelingenden Reifungsprozesses gelesen worden. Hoffmann dekonstruiere oder widerlege die wirkmächtigen Konstruktionen von Hegel und Goethe, die beide der Ansicht waren, dass sowohl in einer Epoche des Umbruchs von der feudalen zur bürgerlichen als auch in einer fest etablierten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft günstige Voraussetzungen für individuelle Entwicklungen bestehen, an deren Ende die einzelnen Akteure zu Subjekten geworden sind, die sich selbst verwirklicht und zugleich den gemäßen Ort in der von objektiven Gesetzen gelenkten sozialen Welt gefunden haben. Alle negativen Erfahrungen (Enttäuschung, Schmerz, Desillusionierung etc.) erscheinen dann als notwendige Elemente eines Lernprozesses, der letztlich die Versöhnung von Ideal und Wirklichkeit, Individuum und Gesellschaft herbeiführt. Zum absoluten, ja geradezu sinnlosen Scheitern sind nur diejenigen verurteilt, welche – in störrischem Narzissmus verharrend – partout nicht einsehen wollen, dass der Gang durch das Negative unumgänglich ist. Mit einer solchen Einstellung verpassen sie aber die Chance, in Krisen zu wachsen und das Opfer an die »unterirdischen Mächte« bzw. an das »Unorganische«, wie es bei Hegel im Naturrechtsaufsatz[53] heißt, souverän zu akzeptieren.[54]

Dieses Konzept lässt sich »als Ausdruck einer philiströsen Mentalität«[55] betrachten oder als trickreiches ideologisches Manöver, das individuelle Leidensprozesse verklärt und die schrittweise Einübung ins köstlich-

53 G.W.F. Hegel: Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden, Bd. II: Jenaer Schriften, Frankfurt a.M. 1970, S. 434–530, hier S. 494.

54 Der späte Hegel hat auf derlei Vokabeln, die sich der ironischen Dekonstruktion nach Hoffmannscher Manier geradezu anbieten, verzichtet, die mit ihnen ausgedrückte Idee aber nicht ›geopfert‹.

55 Kremer: E.T.A. Hoffmann, S. 211.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schmutzige Genießen[56] der eigenen Unterwerfung zum Anzeichen einer ausgereiften Persönlichkeit erhebt. Hoffmanns Roman liefert allem Anschein nach scharfe Munition, um die zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkommenden und auch heute noch durchaus gängigen Vorstellungen von Bildung sowie deren Propagierung im Bildungsroman unter Beschuss zu nehmen. So kann es nicht überraschen, wenn Hartmut Steinecke in seinem einschlägigen Kommentar die These vertreten hat, dass die Murr-Kreisler-Kombination nicht nur eine schwarz-romantische Kritik am deutschen Bildungsroman übt, sondern eine unerbittliche Destruktion vollzieht, um »die Gattung und ihre Ideale […] der Groteske und dem Gelächter preis[zu]geben«[57]. Ein ähnliches Projekt verfolgt gut 50 Jahre später Gustave Flaubert mit seinem letzten Buch *Bouvard und Pécuchet* (1874–80). Seine Kritik der Bildung (sowohl in Gestalt realer Erziehungspraktiken und Verfahren des Wissenserwerbs als auch in Gestalt fiktiver Erzählungen von angeblich erfolgreichen Lernprozessen) ist vernichtend. Der Text ist deshalb auch als »Bildungsroman in umgekehrtem Sinn«[58] oder als Studie, die die »Tragikomödie des Intellekts« entfaltet, bezeichnet worden.[59] Obschon Flauberts Text später entstand, folglich auf einen größeren Erfahrungsschatz in Sachen bürgerlicher Bildung zurückgreifen konnte, besitzt er nicht die Mehrdimensionalität von Hoffmanns Text.

Bei Hoffmann – so lautet meine These – kann nicht allein die Tragikomödie der Bildung betrachtet werden, sondern auch die Tragikomödie der Bildungskritik bzw. der Bildungsroman-Satire. Die Tragik des Bildungsmodells, das der Bildungsroman mit seinen suggestiven Narrationen verficht, liegt darin, dass es etwas verspricht, was es nicht halten kann. Denn es kommt gerade nicht zur angekündigten Herstellung des

---

56 Siehe hierzu Lacans Theorie der *juissance*: Jacques Lacan: Encore. Das Seminar, Buch XX [1975], Weinheim/Berlin 1986.

57 Hartmut Steinecke: Kommentar zu *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, in: DKV V, S. 887–1221, hier S. 950.

58 Harry Levin: The Gates of Horn. A Study of Five French Realists, New York 1963, S. 298; hier zitiert nach Victor Brombert: *Bouvard und Pécuche*t. Die Tragikomödie des Intellekts (Vorwort zu Gustave Flaubert: *Bouvard und Pécuchet*), Frankfurt a.M. 1979, S. 9–36, hier S. 18.

59 Wenn Flaubert an Maupassant schreibt: »Ich möchte zeigen, daß Erziehung, welcher Art auch immer, ziemlich unwichtig ist und die Natur alles, oder nahezu alles bewirkt« (Gustave Flaubert: *Correspondances*, VIII, S. 353; zitiert nach Brombert: *Bouvard und Pécuchet.* Die Tragikomödie des Intellekts, S. 18), so könnte man aus der Warte von Hoffmann replizieren, dass auf die Natur leider auch kein Verlass oder gar noch weniger Verlass ist.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Subjekts als ein sich nach Absolvierung zahlreicher Prüfungen auf sich selbst zurückbeugendes und dadurch Identität erlangendes Wesen. Die komische, mithin kritische Darstellung des idealtypischen Bildungsgangs ist deshalb befugt, diese Einheits-Illusion zu zerstören und (zumindest in Andeutungen) ein alternatives Modell von Subjektivität ins Spiel zu bringen. Auf diese Weise wird die Substanz, das Gute und Richtige des Bildungskonzepts nicht zerstört, sondern nur neu verortet und anders gewichtet: nicht der Endpunkt des Prozesses erweist sich in der komischen Re- und De-konstruktion von musterhaften Erziehungsverläufen als das Entscheidende, vielmehr tritt jetzt die zentrale Bedeutung (a) der Übergänge von einer Phase in die nächste sowie (b) das für jede Phase eigentümliche Zusammenspiel von Freiräumen und Zwängen hervor.

Hegels berühmte Gegenkritik an der romantischen Bildungskritik bleibt abstrakt. Sein Argument lautet: Das Komische vernichtet das an sich Nichtige oder Wertlose, indem es dieses der Lächerlichkeit preisgibt[60], und hat daher sein Recht in der Kunst ebenso wie im Leben. Die romantische Ironie, deren sich insbesondere Hoffmann bedient, richtet sich hingegen zusätzlich auch noch gegen das Gute und Substantielle, nimmt »jedes Vortreffliche und Gediegene« ins Visier, und weil sie das tut, darf sie als »allseitige Vernichtungskunst«[61] bestimmt werden.[62] Nun könnte man – mit Hegel gegen Hegel denkend – fordern, dass diesem

60 An dieser Bestimmung arbeitet sich eine Reihe nachhegelscher Komiktheorien ab. Nach Joachim Ritter etwa wird durch die Komik das Niedrige nicht vernichtet, sondern ins Leben zurückgeholt und als Zugehöriges akzeptiert. Folglich kommt es zur »Versöhnung des Niedrigen mit dem Hohen«. Das Lachen als Ausdruck des Komischen ist mithin ein Angebot an das Niedrige und Depotenzierte, in die Gesellschaft zurückzukehren. Ders.: Über das Lachen [1940], in: ders.: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a.M. 1974, S. 62–92, hier S. 72. Im Anschluss an Ritter hat Odo Marquard diese ›Definition‹ der sozial-hygienischen Aufgabe des Komischen noch deutlicher formuliert: »[K]omisch ist und zum Lachen reizt, was im offiziell Geltenden das Nichtige und im offiziell Nichtigen das Geltende sichtbar werden läßt.« Ders.: Exile der Heiterkeit, in: Preisendanz/Warning: Das Komische, S. 133–151, hier S. 142). Ritters und Marquards Funktionsbestimmungen erfassen aber nicht alle Formen des Komischen, denn die ätzende oder giftige Komik vernichtet total.

61 G.F.W. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, Frankfurt a.M. 1970, S. 211; siehe hierzu auch die Analyse von Japp: Theorien der Ironie, S. 210.

62 Wenn die Ironie bei Hoffmann in Hegels Augen »allseitig« wird, dann müsste er konsequenterweise auch die ausgiebige Beschreibung der »Sehnsüchtigkeiten und unaufgelösten Widersprüche des Gemüts« (Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, S. 98) eines Künstlers, die sich im Kreisler-Teil des Romans befinden, als ironisches Spiel entschlüsseln und folglich nicht mehr als Verteidigung, sondern als Kritik derartig überspannter Affektlagen deuten.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lackmustest der generalisierten Ironie alle Errungenschaften (Institutionen, Werte, Gesetze, technische Innovationen) der Moderne unterzogen werden müssen, um ihren Gehalt und ihren Geltungsanspruch zu prüfen. All das im Zuge des sogenannten Fortschritts Erreichte und Etablierte muss folglich den Vergleich mit den Verhältnissen im Mittelalter (wie ihn die Romantiker gerne anstellen) ebenso aushalten können wie den Vergleich mit utopischen Projekten (wie sie z.B. von Thomas Morus, Campanella oder den Frühsozialisten entworfen wurden). Genau dies besagt ja die Forderung, dass alles Bestehende, aber eben auch alle Neuerungen sich vor dem Gerichtshof der Vernunft ausweisen und verantworten müssen. Die Verfechter der Moderne sind sich freilich ihrer Sache – der Güte und Substantialität ihres Zeitalters – nicht wirklich sicher. Sie schließen daher bestimmte Vergleiche von vornherein als widersinnige Provokationen aus und schreiten zu einer Form der Gegenkritik, deren Vernichtungswille die angebliche »Vernichtungskunst« der Romantiker noch übertrifft.

Dennoch geht Hegels Einwand nicht völlig an Hoffmanns Verfahren vorbei. Wie Steineckes Interpretation belegt, wirkt die komische Destruktionskraft, die Hoffmann im Murr-Teil seines Romans in Auseinandersetzung mit dem Problem der Bildung entfaltet, so umfassend und radikal, dass nichts Haltbares mehr übrig bleibt. Damit ratifiziert Steinecke – ungewollt, wie ich vermute – Hegels Deutung: Hoffmanns Art der Komik lasse nicht allein das Schlechte untergehen, sie reiße auch das Gute mit in den Abgrund und erweise sich so am Ende als vollendeter Nihilismus. Hoffmanns Roman ist aber – wenn man genauer hinsieht – hegelianischer, dialektischer als der späte Hegel, der die beanstandeten Texte wohl nur oberflächlich gelesen hat, es sich träumen lässt. Was aus der Sicht eines bürgerlichen Gelehrten oder Dichters wie die komische Inszenierung des tragischen Untergangs 1. der Idee eines einheitlichen Subjekts und 2. des Modells eines zwar stufenweisen, aber gleichwohl kontinuierlichen, alle Negativitätserfahrungen letztlich aufhebenden Bildungsgangs vorkommen muss, ist zugleich die komische Depotenzierung der falschen Bewertung 1. der erstrebten subjektiven Einheit und 2. der pädagogischen Mittel, die zu dem erwünschten Ergebnis führen sollen.

Wer nur mit Grausen oder zynischem Vergnügen zu erkennen meint, dass Hoffmanns allseitig vernichtende Ironie zur Freilegung einer schrecklichen, tragischen Wahrheit führt, die sofort verdeckt werden muss, weil sie gar nicht auszuhalten ist, dem entgehen die erzählerischen Einsprengsel und zarten Winke, mit denen der Text die gängigen Bewertungen umdreht: Der Verlust subjektiver Einheit und das Scheitern des Bildungs-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

modells bedeuten die Zerstörung eines schönen Ideals – und das ist zweifellos tragisch. Wenn der beklagenswerte Verlust einer guten Sache im Lichte einer komischen Darstellung erscheint, so bemerkt man aber, dass diese Form der Präsentation – kurz und bündig gesagt – zur Entfernung (zumindest aber Schwächung) des Schlechten am Guten führt: Die latente Funktion des Bildungsmodells mit seinen Phasen und Reifestufen gewinnt ebenso Profil wie der bislang unkenntliche Wert eines uneinheitlichen, durch und durch brüchigen Subjekts. Überdies wird deutlich, in welch erstaunlichem Maße gerade ein fragmentiertes Ich die Angebote, die das bislang völlig falsch etikettierte Bildungsmodell indirekt macht, aufgreifen und nutzen kann.

Ein nicht mehr durch ausgeklügelte Erziehungsverfahren[63] zur aussichtslosen Jagd nach Identität genötigtes Subjekt wäre nämlich in der Lage, sich immer wieder zu verwandeln, neu aufzustellen (wie man heute so gern sagt), Ballast abzuwerfen, Erlebtes (z.B. ungelöste Konflikte, Traumata) hinter sich zu lassen und die losen Enden seiner Biographie spielerisch zu akzeptieren. Mit der Figur eines Bildungsprozesses, der nicht einer geraden, aufsteigenden Linie folgt, sondern Stufen, Unterbrechungen, Umstiege und Sprünge (sowie entsprechende Abschluss-Prüfungen und Trennungs- und Übergangsrituale) vorsieht, stellt sogar das bürgerliche Modell der Reifung, obschon es sich an falschen Zielen orientiert, Mittel und Wege zur Verfügung, die erst ein umprogrammiertes Subjekt voll ausnützen kann. Wenn Hoffmann seinen ›Helden‹ Murr im Rahmen der narrativ erstellten Experimentalanordnung nicht nur beständig auf die Fallen des Bildungsmodells zusteuern lässt, sondern auch Situationen aussetzt, in denen der Kater erkennt: das ist ein »Wendepunkt«, hier trete ich »in einen andern Kreis des Lebens« (DKV V, S. 362) ein, so weist er genau auf solche Offerten zu einer Um- und Neujustierung des Ichs hin, die dafür sorgen, dass Verluste auch als Gewinne verbucht werden können. Auf diese Weise ist die tragikomische Balance von zwei gegensätzlichen Depotenzierungsverfahren gewahrt.

Lässt sich Ähnliches auch für die von Hoffmann beschriebenen Logiken behaupten, die innerhalb der einzelnen Bildungsphasen walten? Kann man z.B. die satirische Aufbereitung des Burschenschaftler-Lebens (siehe DKV V, S. 261ff., 289ff., 314ff.), in deren Verlauf die im Bildungsmodell

63 Diese Verfahren können von sanftem Druck – wie beim sogenannten »Nudging« (siehe hierzu Ulrich Bröckling: Gute Hirten führen sanft, Berlin 2017, S. 175–196) – bis hin zu drakonischen Techniken (mit Psychoterror und/oder Körperstrafen) reichen.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

prominent platzierte Kategorie der »Krisis« (DKV V, S. 289) unter die ironischen Räder kommt, als tragikomische Balance-Analyse betrachten? Das ist eine schwierige Frage! Auf den ersten Blick dominiert im Text deutlich die lustvolle Entblößung der philiströsen Züge des dezidiert anti-philiströsen Gehabes der prahlenden Jünglinge. Aber wird nicht auch im Text angedeutet, dass z.B. die »Lümmel«-Phase, die Murr geradezu vorschriftsmäßig absolviert (siehe DKV V, S. 119f.)[64], einzigartige, nur während dieser Zeit vorhandene und auch gesellschaftlich zugestandene Formen des ›Über-die-Stränge-Schlagens‹ möglich macht? Und wird nicht zugleich klar, dass die Freiheiten, die man sich frech und überschwänglich herausnimmt und intensiv erlebt, hier fast eine Pflicht sind, bei deren Ausübung man sich die sogenannten »Hörner« (wie Hegel an einer berüchtigten Stelle seiner Ästhetik-Vorlesungen sagt[65]) abzustoßen oder abzulaufen hat?

Vielleicht ließe sich, wenn man unbedingt eine dicke Lippe riskieren will, festhalten: Das Phasenmodell der Bildung enthält Räume und Zeiten unangekränkelter (nicht sofort unter Verdacht stehender) Hingabe an die Begeisterung für etwas bereit, das sich später – aber eben erst später – als belanglos entpuppen kann. Es sorgt für Höhenflüge und Abstürze, und das heißt auch für Intensität. Es ist gerade nicht das (philiströse) Programm eines Lebens mit lauen Temperaturen in den mittleren Zonen, die die Normalismustheorie[66] des 20. Jahrhunderts als Felder des Durchschnittsverhaltens beschrieben hat.

V. Die tragikomische (oder doch nicht ganz tragikomische) Situation einer aktuellen Hoffmann-Lektüre

Oben wurde bereits angedeutet, dass es heutigen LeserInnen – anders als den KäuferInnen des Buches vor 200 oder gar noch vor 100 Jahren[67] – schwerfallen wird, die wohlmeinenden und an die Empathie des Publikums appellierenden Passagen der Kreisler-Biographie vollkommen ernst

64 Selbst Kreisler verteidigt sein Verhalten »mitten in den Lümmeljahren«, indem er für diese Phase »den gerechtesten Anspruch auf die brillanteste Lümmelhaftigkeit« erhebt (DKV V, S. 105).

65 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. II, S. 220.

66 Siehe Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Erw. Auflage, Opladen/Wiesbaden 1998; Ders.: Normale Krisen, Konstanz 2013; Ders: Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne, Göttingen 2018.

67 Siehe hierzu Anm. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu nehmen und mit jenem Mitleid zu reagieren, das die angemessene Reaktion[68] auf die Betrachtung tragischer Helden und Heldinnen sein sollte. Um 2020 sind die RezipientInnen über »die dunklen Seiten der Empathie«[69] längst im Bilde und können auf die einst vom Hegel-Schüler Rudolf Haym ins Feld geführten Heilmittel gegen die Zerrissenheit und den grüblerischen Sinn so mancher moderner Subjekte – »aus eigener Kraft das Leben mit einem ernsten sittlichen Inhalt […] erfüllen« oder »die Wirklichkeit des Idealen durch treue Pflichterfüllung sich selbst […] beweisen«[70] – nur mit dem gleichen Gelächter reagieren, das sie bestimmten aktuellen Therapieformen der Selbstoptimierung zollen.

Was für das Pathos und die tiefschürfende Seelenkunde des Kreisler-Teils gilt, lässt sich auch auf die Handhabung der Komik im Murr-Teil anwenden. Im Akt des heutigen Lesens wird man Zeuge, wie die Depotenzierungsmaschine der Ironie und Satire sich allzu häufig über Gestalten und Ansichten hermacht, die bereits am Boden liegen, sodass sich die entfesselte Zerstörungsmacht der Komik am Ende nur noch gegen sich selbst richten kann. Das aber heißt: Der volle Genuss des Textes stellt sich heute wohl nur ein, wenn man die historische Distanz reflektiert und sich ständig vorstellt, welches Unbehagen und/oder Vergnügen der Text bei den ZeitgenossInnen Hoffmanns ausgelöst haben mag. Unweigerlich muss sich dann Trauer einstellen über die Unmöglichkeit, der vollen Irritationsmacht und Witzigkeit, die der Text einmal besessen haben muss, teilhaftig zu werden. Abhilfe bietet hier aber der komische Einfall, das Schreiben in der Hoffmannschen Katzen-Manier mit Derridas dekonstruktiver *écriture* zu vergleichen, ja praktisch gleichzusetzen, wie es Sarah Kofman in ihrem Buch *Autobiogriffure*[71] getan hat. So wird Derrida durch die Schreibkunst seiner berühmtesten Schülerin die Ehre zuteil, als Kopist eines ›murrenden‹ Kopisten entlarvt und gefeiert zu werden.

Uns hingegen, die all das beobachten und nach-lesen können, hat der tragische Verlust des authentischen Lektüre-Erlebnisses und dessen komische Kompensation durch die ein wenig konsternierende Theorie des kanonischen Kopierens in eine heiter-elegische Stimmung versetzt. Wir erreichen also nicht ganz das Energielevel der tragikomischen Vibration

68 Siehe Martha C. Nussbaum: Politische Emotionen, Frankfurt a.M. 2014, S. 394.
69 Fritz Breithaupt: Die dunklen Seiten der Empathie, Frankfurt a.M. 2016.
70 Rudolf Haym: Die romantische Schule, Berlin 1870, S. 48.
71 Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze … Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr,* 3. Aufl., Wien 2013.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Scheitelpunkt jener Kurve, an deren Enden hier dem Guten, dort dem Schlechten ein spektakulärer Untergang bereitet wird. Unsere philologisch-philosophische Situation ist vergleichsweise moderat. Wir enden nicht, wie Bouvard und Pécuchet, als frustrierte KopistInnen, sondern als kooperative KontextualistInnen.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Achim Geisenhanslüke

Umwege des Erzählens. Wahnsinn und Verbrechen bei Hoffmann und Cervantes

Cervantes und die Romantik

Dass Cervantes' Erzählen auf E.T.A. Hoffmann wie die gesamte Romantik einen beträchtlichen Einfluss ausgeübt hat, ist sicherlich nichts Neues. Mit dem von Ludwig Tieck übersetzten *Don Quijote*, da ist sich die Forschung einig, hat Cervantes nichts weniger als den modernen Roman begründet. Schon Hegel spielt das Romanhafte von Cervantes gegen das Märchenhafte Ariosts aus.[1] Schelling ist der Auffassung, »daß es bis jetzt nur zwei Romane gibt, nämliche den Don Quijote des Cervantes und den Wilhelm Meister von Goethe«.[2] Ein so kritischer Leser wie Vladimir Nabokov ist zwar davon überzeugt, dass der *Don Quijote* nur »zu einer sehr frühen, recht primitiven Form des Romans«[3] gehöre. Als erster seiner Art steht der *Don Quijote* Stephen Gilman aber für »the so-called rise of the novel«[4] ein: Roberto González Echevarría nennt ihn einfach »the first modern novel«.[5] In dieser Form ist er ein Vorbild für modernes Erzählen überhaupt geworden, gerade für den romantischen Roman, mit dem er nicht nur die Kunst der Ironie teilt, sondern darüber hinaus die der digressiven Abschweifungen. Nicht nur Tiecks Übersetzung zeigt die Bedeutung des *Don Quijote* für das romantische Erzählen auf. In der Zeit der Romantik konnte der Name Cervantes für romantisches Erzählen überhaupt einstehen.

An Cervantes knüpft auch Hoffmann an. Das gilt nicht nur für die schnurrige Idee, aus dem Märchen vom Gestiefelten Kater einen Roman über den Kater Murr zu machen. Die Tatsache, dass Hoffmann ein spre-

1 »Wenn sich nun Ariosto mehr gegen das *Märchenhafte* der Abenteuerlichkeit hinwendet, so bildet Cervantes dagegen das *Romanhafte* aus.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. Bd. I, hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1985, S. 566. H.i.O.

2 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst, in: ders.: Ausgewählte Schriften. Bd. II: Schriften 1801–1803, Frankfurt a.M. 1985, S. 507.

3 Vladimir Nabokov: Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der europäischen Literatur, Frankfurt a.M. 1997, S. 40.

4 Stephen Gilman: The Novel According To Cervantes, Berkeley/Los Angeles/London 1989, S. XII.

5 Roberto González Echevarría: Cervantes' *Don Quixote*, New Haven/London 2015, S. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

chendes und schreibendes Tier auf den Titel seines Romans setzt, hat immer wieder Vergleiche zu Cervantes' Erzählung vom Hund Berganza provoziert, die Hoffmann in seiner satirischen Schrift *Nachricht von den neusten Schicksalen des Hundes Berganza* aufnimmt.[6] Aber der Vergleich reicht tiefer. Im *Kater Murr* greift Hoffmann mit der doppelten Erzählung der Lebensgeschichte des Kater Murr und der des Musikers Johannes Kreisler auf das digressive Erzählen zurück, das Cervantes in die moderne Erzählkunst eingebracht hat, und radikalisiert es zugleich, indem er es nicht mehr erlaubt, zwischen Haupt- und Nebensträngen zu unterscheiden. So hebt schon Detlef Kremer »die zirkuläre, sprunghafte und ins Leere zielende Erzählung über den Musiker Johannes Kreisler«[7] hervor, die den Roman als Bildungs- und Künstlerroman zugleich zeige.

Noch etwas anderes aber kommt hinzu. Der *Don Quijote* ist nicht nur in der Zeit der Romantik gefeiert worden als ein Held des Komischen, in dem sich Verrücktheit und edle Gesinnung die Hand geben, wie Hegel es sich wünscht:

> Don Quixote ist ein in der Verrücktheit seiner selbst und seiner Sache vollkommen sicheres Gemüt, oder vielmehr ist nur dies die Verrücktheit, daß er seiner und seiner Sache so sicher ist und bleibt. Ohne diese reflexionslose Ruhe in Rücksicht auf den Inhalt und Erfolg seiner Handlungen wäre er nicht echt romantisch, und diese Selbstgewißheit, in Ansehung des Substantiellen seiner Gesinnung, ist durchaus groß und genial mit den schönsten Charakterzügen geschmückt. Ebenso ist das ganze Werk einerseits eine Verspottung des romantischen Rittertums, durch und durch eine wahrhafte Ironie, während bei Ariosto die Abenteuerlichkeit gleichsam nur ein leichtfertiger Spaß bleibt; andererseits aber werden die Begebenheiten Don Quixotes nur der Faden, auf dem sich aufs lieblichste eine Reihe echt romantischer Novellen hinschlingt, um das in seinem wahren Wert erhalten zu zeigen, was der übrige Roman komisch auflöst.[8]

Romantisch nennt Hegel den *Don Quijote* als komische Auflösung des Rittertums in der Figur des verrückten, aber edlen Hidalgo. Ähnlich urteilt Schelling: »Der Roman des Cervantes ruht also auf einem sehr unvollkommenen, ja verrückten Helden, der aber zugleich so edler Natur

---

6 Vgl. Mari Carmen Barrado: Cervantes-Hoffmann: dos visiones complementarias del perro Berganza, in: Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 30 (2012), S. 47–65; Alexandra Berger-Vogel: Spanische Bezüge bei E.T.A. Hoffmann. Cervantes' *Coloquio de los perros* und die *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza.* Ein Vergleich, Diplomarbeit Universität Wien 1999.

7 Detlef Kremer: E.T.A. Hoffmann zur Einführung, Hamburg 1998, S. 112f.

8 Hegel: Ästhetik, S. 566.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist.«[9] Neuere Lesarten haben zwar bestätigt, dass der *Don Quijote* als eine Parodie der Ritterromane zu verstehen ist, die zugleich von einer intimen Vertrautheit mit dem Genre zeugt. So betont Hans-Jörg Neuschäfer,

> daß die Parodie des *Quijote* – wie überhaupt jede echte Parodie – nicht als eine Zerstörung des Parodierten verstanden werden darf, sondern vielmehr als eine Auflösung, in der die epische Welt als ein Aspekt der romanhaften (d. h. hier als Phantasie des Landjunkers) noch immer erhalten bleibt, so daß der *Quijote* nicht nur als Antithese gegen den Ritterroman, sondern auch als Synthese gesehen werden kann, durch die der Widerspruch zwischen beiden Gattungen sogleich auch wieder aufgehoben ist.[10]

Berechtigte Zweifel gelten aber gerade der gelingenden komischen Auflösung des Ganzen. Echevarría betont dagegen das im Roman gestaltete Moment der Enttäuschung: »[T]he whole plot of the novel seems to be moving towards disillusionment.«[11] Was der *Don Quijote* nicht zuletzt durch den den Roman beschließenden Akt des Abschwörens leistet,[12] wäre dementsprechend als eine Form der Desillusionierung zu verstehen, die ihren Schatten auf den modernen Roman vorauswirft. Hoffmann, so der Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen, partizipiert nicht nur an der digressiven Erzählkunst Cervantes', er nimmt auch die Form der Parodie auf, um in die Tradition des Bildungs- und Künstlerromans jene Desillusionierung einzutragen, die bereits das spanische Vorbild bestimmte. Die wesentlichen Träger der Desillusionierungsbewegung, die nicht erst den modernen Roman seit Flaubert bestimmt, wie Georg Lukács meinte, sind bei Cervantes wie bei Hoffmann eine Spaltung der Persönlichkeit sowie das damit verbundene drohende Abrutschen in Wahnsinn und Kriminalität. Kunst, die der Musik Kreislers wie die des eigenen Erzählens, rückt so an den Rand des gesellschaftlich Akzeptablen, an die Schwelle dessen, was der Gemeinschaft noch zuzumuten ist.

---

9 von Schelling: Philosophie der Kunst, S. 508.

10 Hans-Jörg Neuschäfer: Der Sinn der Parodie im *Don Quijote*, Heidelberg 1963, S. 10.

11 González Echevarría: Cervantes' *Don Quixote*, S. 198.

12 Zum Akt des Abschwörens vgl. Martin von Koppenfels: »Don Quijote steigt aus einer schal gewordenen Fiktion aus, ohne freilich das von ihm selbst am Ende ersehnte Jenseits-des-Fiktiven zu erreichen.« Ders: Don Quijote schwört ab. Versuch über das Schließen, in: ders./Eckart Goebel (Hrsg.): Die Endlichkeit der Literatur, Berlin 2002, S. 13–25, hier S. 23.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Einheit, die ihn zum Roman macht, gewinnt der *Don Quijote* dadurch, dass er die Geschichte eines Mannes erzählt, dessen Name zugleich den Titel abgibt: *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Der titelgebende Name des Romans, der sehr unterschiedlich übersetzt worden ist – *Des scharfsinnigen edlen Herrn Don Qujote de la Mancha*; *Der geniale Hidalgo. Don Quijote de la Mancha*; *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quijote de la Mancha*; *Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha*; *Don Qujote von der Mancha*, so lauten die miteinander konkurrierenden Vorschläge, – verweist gleichwohl auf ein Problem: Denn Don Quijote ist der Name, den der Landjunker sich selbst gibt, ein juristisch fragwürdiger Akt der Selbstbenennung und Selbsternennung zum Ritter.[13] Sein bürgerlicher Name lautet Alonso Quijano, und so existiert der Held des Romans gleichsam auf doppelte Weise, als gespaltene bzw. verdoppelte Person unter dem bürgerlichen Namen Alonso Quijano und als fahrender Ritter mit dem fiktiven Namen Don Quijote, der dem Roman den Titel gegeben hat. Der Titel des Romans trägt so bereits eine Spannung zwischen Vernunft und Wahn, Sein und Schein, Wirklichkeit und Fiktion in sich, die er dann ausführlich zum Gegenstand des Erzählens macht.

Der Roman präsentiert mit dem verarmten Landadeligen, einem Mann von fünfzig Jahren, unverheiratet, ohne Kinder, mit der Nichte als Erbin, dementsprechend nicht nur einen Anti-Helden, dem im gesellschaftlichen Leben keinerlei Bedeutung mehr zukommt, bis er sich selbst in einem Akt der Hochstapelei zum Ritter ernennt.[14] Der Text präsentiert seinen Helden vielmehr ausdrücklich und immer wieder als einen Wahnsinnigen: »Kurz, er versenkte sich so tief in die Bücher, dass er über ihnen die Nächte vom letzten bis zum ersten Licht und die Tage vom ersten bis zum letzten Dämmer verlas, und der knappe Schlaf und das reichliche Lesen trock-

13 »The birth of *Don Quixote* is an act of self-invention by a man of fifty«, so Roberto González Echevarría: Cervantes' *Don Quixote*, S. 28. Er unterstreicht, »that he is naming himself, his lady and his horse as a part of this process of self-invention.« Ebd., S. 32f.

14 Carrol B. Johnson ist der sozialgeschichtlichen Bedeutung des Romans nachgegangen. Sie sieht »an entire social class whose reason for being has disappeared, that finds itself in a kind of limbo waiting for new institutions and new social structure to develop where there will be a place and a role for them.« Dies.: Cervantes and the Material World, Urbana/Chicago 2000, S. 3f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

neten ihm das Gehirn ein, so dass er den Verstand verlor.«[15] Von Beginn an erscheint der Landjunker in seiner Lesesucht als ein Wahnsinniger, als jemand, der buchstäblich den Verstand verloren hat: »Mondnarr«[16] (I 295) nennt ihn sein Knappe im zweiten Teil des Romans einfach. Nabokov hat das Urteil gerne angenommen: »So tritt er uns denn hinfort als ein ganz normaler Spinner entgegen, als ein Wirrkopf auf der Schwelle zu geistiger Gesundheit, als ein getriebener Irrer, als verdüsterter Geist mit lichten Augenblicken.«[17] Mit dem Wahnsinn führt Cervantes nicht nur ein Thema ein, das der Romantik lieb und teuer war. Das Ingenium, das schon der Titel des Romans für seinen Helden in Anspruch nimmt, steht in einer konstitutiven Spannung zur Unvernunft des Mondnarren, der sich selbst, ohne Befugnis, aber mit großer Überzeugung, Don nennt.[18]

Bereits mit der Selbstbezeichnung als Don ist aber noch ein zweiter Bereich betroffen, der des Rechtsverstoßes. Denn Don Quijote gibt sich nicht nur als ein liebenswerter Hochstapler zu erkennen, der immer wieder die Grenzen der sozialen Ordnung überschreitet. Er operiert beständig an der Grenze des Rechts. Besonders deutlich wird das an der Episode um die Befreiung der Galeerensklaven, durch ein Gericht verurteilte Straftäter, die zur Arbeit auf dem Schiff gezwungen werden sollen. Don Quijote, Verteidiger der Freiheit, sieht es nicht nur als seine Pflicht, sie zu befreien. Er lässt sich von einem von ihnen, Ginés de Pasamonte, seine Geschichte erzählen und verteidigt ihn daraufhin vor der Inquisition: »Zudem ist es gut möglich, dass der fehlende Mut unter der Folter, der Mangel an Geld bei diesem, der Mangel an Gönnern bei jenem oder auch ein schiefes Richterauge der Grund für das Verderben war und dass euch nicht das Recht ward, das ihr doch auf eurer Seite hattet« (I 217f.). Cervantes übt hier vermittelt durch die Titelfigur kaum verhohlen Kritik am Rechtswesen der Zeit. Zwar tut der Kommissar, der die Galeerensklaven bewacht, die Rede des Don Quijote als »Blödsinn« (I 218) ab. In diesem

15 Miguel de Cervantes Saavedra: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha.* Bd. I, hrsg. und übersetzt von Susanne Lange, München 2008, S. 31. Im Folgenden alle Zitate in Klammern im Text.

16 Miguel de Cervantes Saavedra: *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha.* Bd. II, hrsg. und übersetzt von Susanne Lange, München 2008, S. 295. Im Folgenden alle Zitate in Klammern im Text.

17 Nabokov: Die Kunst des Lesens, S. 46.

18 »*Ingenium* und *locura* stehen also schon von Anfang an und jederzeit in einem dialektischen Wechselverhältnis, ja die Struktur des Romans, zumindest des ersten Teils, wird im Wesentlichen durch dieses Wechselverhältnis bestimmt.« Neuschäfer: Der Sinn der Parodie im *Don Quijote*, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fall liegt aber kein Wahn zugrunde, sondern eine fundamentale Kritik der ungerechten Strafpraxis der Inquisition, an deren Ende die unrechtmäßige Befreiung der Galeerensklaven und zuallererst des Ginés de Pasamonte steht, der sich dann im zweiten Teil des Romans mit seinem zweiten Namen Ginesillo de Parapilla zugleich als ein Doppel des ebenfalls mit zwei Namen bedachten Landjunkers zu erkennen gibt.[19]

Die erfolgreiche Befreiung der Galeerensklaven, wenn auch aus Wahn entstanden, droht somit, schlimme Folgen für die beiden Helden zu nehmen. »Dabei packte Sancho der Kummer, denn ihm schwante, dass die Fliehenden den Fall bestimmt der Heiligen Bruderschaft meldeten, welche unter Sturmgeläute ausziehen würde, um die Missetäter zu fangen, und das sagte er seinem Herrn und bat ihn, sie möchten schnell weiterziehen und sich im Dickicht der nahen Berge verstecken« (I 219). Zwar ist ihnen keinesfalls der Dank der Sträflinge gewiss, die sie zum Abschied mit Steinen bewerfen, als Quijote von ihnen verlangt, sie sollen seinen Ruhm nach Toledo zu seiner Herzensdame Dulcinea tragen. Die Befreiung der Galeerensklaven zeigt darüber hinaus aber noch etwas anderes: dass Don Quijote nicht nur unheilbar wahnsinnig ist, sondern dass darüber hinaus eine beträchtliche kriminelle Energie in ihm steckt, die ihn immer wieder dazu zwingt, rurale Rückzugsräume zu nutzen, um der Strafe der Inquisition zu entkommen. Die beiden Helden des Romans suchen so nach dem Abschluss ihrer ungeheuren Tat den Rückzug in die Wälder: »Don Quixote and Sancho are criminals who, in some way, are expiating their sins in the wood.«[20]

Als Wahnsinniger wie als Verbrecher verkörpert der Ritter von der traurigen Gestalt somit eine Schwellenfigur, die sich an der Grenze von Wahnsinn und Vernunft wie an der von Recht und Unrecht ansiedelt. Am Ende des ersten Teils wird er selbst zum steckbrieflich gesuchten Opfer der inquisitorischen Strafverfolgung, vor der ihn nur sein offenkundiger Wahnsinn schützt: Er wird in einen Käfig geschlossen und nach Hause gebracht, wo ihm eine dritte Ausfahrt in Aussicht gestellt wird.

Der *Don Quijote* führt damit ein Thema ein, das auch im *Kater Murr* ausführlich verhandelt wird: die Konfrontation der sozialen Ordnung mit den dezentrierenden Kräften des Wahnsinns und des Verbrechens. Nicht allein die erzählerische Kunst der Digression verbindet Cervantes

19 »Ginès de Pasamonte is also a self-portrait of Cervantes«, so Roberto González Echevarría: Cervantes' *Don Quixote*, S. 93.

20 Ebd., S. 99.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Hoffmann. Auf unterschiedlichen historischen und geographischen Grundlagen thematisieren beide Wahnsinn und Kriminalität als Grundlage eines nie klar formulierten Widerstandes gegen das Leiden an sozialen Zwängen, aus denen allein der Gegendiskurs der Kunst herauszuhelfen scheint. Besonders deutlich wird das an der Figur Kreislers aus dem *Kater Murr*.

Von einem Flüchtigen. *Lebensansichten des Katers Murr*

Wie andere Texte Hoffmanns, so schreibt sich auch der *Kater Murr* mit der Figur Kreislers in die Tradition des Künstlerromans ein.[21] Nicht das Lob auf die grenzüberschreitende Kraft der Musik aber steht im Mittelpunkt des Romans, sondern die innere wie äußere Gefährdung des Künstlers durch Wahnsinn und Verbrechen. Schon die Einführung Kreislers durch Meister Abraham, der seine schützende Hand über den Schüler zu halten versucht, weist auf die mit dem Wahnsinn verbundene Fluchttendenz des Musikers hin: »[D]aß du, der Himmel weiß, von welchen Furien der Hölle getrieben, fortgerannt warst wie ein Wahnsinniger«,[22] stellt Meister Abraham zu Beginn heraus. Nicht das Vertrauen auf die Kunst, auf die Brust, »genährt von dem tiefsten Sinn für die Kunst, für alles Herrliche und Schöne der in dir wohnt!« (DKV V, S. 27), steht im Mittelpunkt des Romans, sondern das Gären des Vulkans, das Kreisler im gesamten Verlauf der Erzählung zu einem Flüchtigen werden lässt.[23]

So steht auch sein erster Auftritt vor Julia und der Prinzessin Hedwiga im Zeichen der Verschränkung von Wahnsinn und Kunst: Seiner Gitarre kann er die gewünschten Laute nicht entlocken, er wirft sie unwillig ins Gebüsch, wo die Seelenverwandte Julia sie findet. Die damit sich zart andeutende Romanze beurteilt die Prinzessin von Beginn an skeptischer:

---

21 Zur Einordnung des Romans vgl. Monika Schmitz-Emans: *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/21), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 152–160.

22 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 9–458, hier S. 26. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

23 Zu Kreisler als »Fluchtfigur« vgl. Kremer: E.T.A. Hoffmann zur Einführung, S. 119.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Der Mensch mit seinen wirren Reden, deuchte mir ein bedrohliches gespenstisches Wesen, das uns vielleicht verlocken wollte in verderbliche Zauberkreise.« (DKV V, S. 63) Hedwiga nimmt das Namensspiel um Kreisler auf, das der Roman offensiv vollzieht, um dessen Kreisen nicht anders als im Fall der schreibbegabten Studenten Anselmus und Nathanael in den Kontext des Wahnsinns zu versetzen. Als Kreisler sich vor der Prinzessin in einem ebenso ironischen wie aggressiven Akt zu Boden wirft, ruft sie nur: »›Es ist ein Wahnsinniger, ein Wahnsinniger, der dem Tollhaus entsprungen!‹« (DKV V, S. 68) Erst das Eingreifen der Fürstin kann sie beruhigen.

Was Kreisler in die Miniaturgesellschaft, die Hoffmann im *Kater Murr* zeichnet, einbringt, ist demnach »Unruhe – Verwirrung – völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse« (DKV V, S. 77). Romantisch ist das Verständnis der Kunst im *Kater Murr*, da es sich als Zerbrechen von gesellschaftlichen Konventionen zu erkennen gibt. Um romantische Desillusionierung handelt es sich bei Hoffmann, da die Befreiung von den Konventionen durch die Kunst nicht länger gelingen mag.

So steht schon die Ankunft des Kapellmeisters in dem beschaulichen Hof vor dem Hintergrund einer Erfahrung der Desillusionierung, die die beiden Pole des Bürgerlichen und Künstlerischen gegeneinander ausspielt. Die Bildungsgeschichte Kreislers, die der Roman am Hofe des Großherzogs entfaltet, spannt sich zwischen die beiden Extreme des Legationsrats und Kapellmeisters. Die Antinomie von bürgerlicher und künstlerischer Existenz steht im Mittelpunkt des Romans. Wie auch in anderen Texten Hoffmanns lässt sie sich aber nicht einfach im Blick auf die befreiende Kraft der Kunst auflösen. Schon die Lehre bei dem wunderlichen Orgelbauer Liscov alias Meister Abraham stellt die Kunst in die Nähe des Wahnsinns, da der Künstler, »vorzüglich, was die musikalische Begeisterung betrifft, oft dem ruhigen Betrachter beinahe wie ein Wahnsinniger erscheint.« (DKV V, S. 148)

Im Vergleich mit dem Maler Leonhard Ettlinger, den die Prinzessin anstellt, droht auch Kreisler so mit einer ihn vernichtenden Doppelgängerfigur zu verschmelzen: »Da war es ihm, als schaue ihn Ettlinger, der wahnsinnige Maler, an aus der Tiefe.« (DKV V, S. 181) Der Wahnsinn des Malers und mit ihm das Motiv unstandesgemäßer Liebe droht auf den Musiker überzugreifen: »[D]er ›Held‹ der Biographie hat nichts von einem Helden; er ist konstitutiv verdoppelt – zerrissen, verrückt oder für verrückt ge-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halten«,[24] kommentiert Sarah Kofman. Im Spiegelbild seiner selbst scheint sich auch Kreisler zu spalten: »Unfern der Türe, im vollen Schimmer des Lichts, erblickte Kreisler sein Ebenbild, sein eignes Ich, das neben ihm daherschritt. Vom tiefsten Entsetzen erfaßt, stürzte Kreisler hinein in das Häuschen, sank atemlos, zum Tode erbleicht, in den Sessel.« (DKV V, S. 182) Zwar lässt sich die Verdoppelung, die Kreisler an den Rand des Todes bringt, mit den Mitteln des rechnenden Verstandes als Wirkung eines Hohlspiegels entkräften. Sie bleibt aber Ausdruck der Gefährdung, der die Figur des Künstlers bei Hoffmann unterliegt.

Und noch von einer anderen Seite lauert Gefahr. Zwar scheint Kreisler in der Musik den Verzicht auf Liebe kompensieren zu können, der schon den *Don Quijote* in der wiederholten Kritik der Institution der Ehe kennzeichnet.[25] Zwischen dem Begehren Julias und dem der Prinzessin gefangen, entscheidet sich Kreisler für die Musik. In dem Prinzen Hektor, der die Prinzessin ehelichen soll und allein Julia lieben will, sieht er sich noch mit einem zweiten Doppelgänger konfrontiert, der ungleich schwerer abzuschütteln ist als der wahnsinnige Maler Ettlinger.

Mit der Einführung des neapolitanischen Prinzen als Drache und Basilisk, der Julia und Hedwiga ebenso bedroht wie die Hegemonie der italienischen die Eigenständigkeit der deutschen Musik, vollzieht der Kater Murr eine spektakuläre Wendung vom Wahnsinn zum Verbrechen. Verbrecherisch ist nicht allein das Begehren des Prinzen, das sich auf das Unschuldslamm Julia richtet. Kriminell ist sein Plan, den Rivalen Kreisler in einem Mordanschlag aus dem Weg zu schaffen. Auf das Verbrechen folgt ein anderes: Der Mord an dem Vertrauten des Prinzen erfolgt zwar aus Notwehr, droht Kreisler jedoch an die Grenze des Rechts zu führen.

Dass er selbst nicht nur Opfer, sondern auch Täter ist, deutet Kreisler selbst an: »[I]ch ging plötzlich aus der Defensive in die Offensive über, sprang auf den Pistolanten los und stieß ihm ohne weitere Umstände meinen Stockdegen in den Leib.« (DKV V, S. 271) Was von Kreisler wie seinem Opfer bleibt, ist nichts als der blutige Hut als Hinweis auf ein Verbrechen, das niemand recht einzuordnen weiß. Dem Kapellmeister bleibt wie

24 Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, Graz/Wien 1985, S. 83f.

25 Zur Kritik der Institution der Ehe im Kontext der Eifersucht vgl. Achim Geisenhanslüke: Ein hässliches Gefühl? Zur Geschichte der Eifersucht in Psychoanalyse und Literatur, in: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 74 (2020), S. 687–711.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schon dem Ritter von der traurigen Gestalt nach der Befreiung der Galeerensklaven nichts als die Flucht vom Hofe, die dieses Mal endgültig sein wird. Anders als im *Don Quijote* ist der Rückzugsort nicht der Wald, die von der Macht des Sozialen scheinbar unberührte Natur, sondern das Benediktiner-Kloster mit seiner eigenen Gesetzlichkeit.

Zwar scheint Kreisler im Kloster unter dem gütigen Patronat des Abtes und des Paters Hilarius, einer Figur ganz im Zeichen des Rabelaischen *»bibamus!«* (DKV V, S. 276), zunächst zur Ruhe zu kommen. Aber auch die schon von Goethe gepredigte Kunst der »Entsagung« (DKV V, S. 308) hilft ihm nicht entscheidend weiter. Zum Mönch will Kreisler trotz des Angebots, sich so ganz der Musik widmen zu können, nicht werden. Nicht nur trifft er im Kloster mit dem Bruder des Prinzen auf eben die Quelle der Gewalt, der er am Hofe entflohen ist. Am Ende droht ein Szenario, das der Kapellmeister nur ohnmächtig von seiner Randexistenz bestaunen kann: die Doppelhochzeit von Prinz Ignaz und Julia sowie dem Prinzen Hektor und der Prinzessin Hedwiga. Der Tod des Autobiographen Kater Murr beschließt das Manuskript ebenso unvermittelt wie das Verschwinden der Figur Kreislers, der die Problemkonstellation ungelöst hinterlässt und fortan nicht mehr vorkommt in Hoffmanns Schreiben. Von Wahnsinn und Verbrechen bedroht, exiliert sich der Kapellmeister ins Unbestimmte, aber nicht länger Offene.

Zwischen Komik und Trauer. Hoffmann und Cervantes

Hoffmanns schnurrige Posse um Kater und Kapellmeister ist so jener resignative Zug eingeschrieben, der schon den *Don Quijote* kennzeichnete. Die doppelte Bestimmung des Vaters aller Romane zwischen Trauer und Komik hat schon Erich Auerbach herausgestellt: Er nennt den Roman »traurig, bitter und beinahe tragisch«,[26] zugleich aber »überwältigend komisch.«[27] Das Komische hatte die Rezeption Cervantes in der Zeit um 1800 deutlich vor Augen, das Traurige, Bittere, beinah Tragische dagegen kaum bemerkt. Gerade vor dem Hintergrund der Folie des *Don Quijote* lässt sich jedoch auch in die scheinbar so harmlosen und verspielten Krallen des *Kater Murr* eine tragische Note eintragen, und das nicht nur im

26 Erich Auerbach: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 10. Aufl., Tübingen/Basel 2001, S. 323.
27 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Blick auf den unvermittelt aus dem Lebenden scheidenden Kater, dem nicht einmal mehr die Zeit zum Abschwören gelassen wird wie einst dem Ritter von der traurigen Gestalt. Anhand der Figur des Kapellmeisters Kreisler zeigt Hoffmann im *Kater Murr* nicht anders als im *Goldenen Topf* oder im *Sandmann* die sozial dezentrierende Funktion der Kunst auf. Die Marge der Kunst scheint jedoch beständig schmaler zu werden: Wo *Der goldene Topf* noch offenlässt, ob der Student Anselmus ins Märchenreich Atlantis oder in Wahnsinn und Selbstmord entschwindet, da gibt es für den Musiker Kreisler am Ende keine Rückzugsmöglichkeiten ins Utopische mehr. Schon der zweite Teil des *Don Quijote* war ganz von einem Geist der Resignation geprägt, der den Ritter überkommt und zu einer eher melancholischen denn heiteren Figur werden lässt:

> Heute gibt es keinen Ritter mehr, der unter freiem Himmel schliefe, den Unbilden des Himmels ausgesetzt, von Kopf bis Fuß bewehrt mit seiner ganzen Rüstung, keinen gibt es mehr, der seine Steigbügel niemals fahren ließe und gestützt auf seine Lanze höchstens ein Nickerchen wagte, wie man es sich über den Ritter von ehedem erzählt. Keinen gibt es mehr, der vom dichten Wald ins rauhe Gebirge zöge und weiter zu einem öden, verlassenen Meeresufer, sturmgepeitscht und wellenumtost, wo er eine kleine Fähre vorfindet, ohne Ruder, Segel, Mast noch Tauwerk, und kühnen Mutes springt er hinein und liefert sich den unerbittlichen Wogen der See aus, die ihn mal zum Himmel schleudern, mal hinab in den Höllenschlund, während der dem erbarmungslosen Sturmwind trotzt, und ehe er es sich versieht, ist er schon über dreitausend Meilen vom Ort entfernt, wo er in See stach, und so springt er in unbekannter Ferne an Land, wo ihm Begebnisse widerfahren, die es wert sind, nicht auf Pergament geschrieben, sondern in eherne Tafeln geritzt zu werden. (II 22f.)

Die Eloge auf die Ritterexistenz gelingt nur noch in der Vergangenheitsform. Die Rede des Don Quijote ist so beides: Lobrede auf das Ritterdasein und Abgesang zugleich. Das Versprechen, als Ritter Ruhm und die Ehre zu erlangen, die ihm seine Existenz als Landjunker nicht zu bieten mochte, rückt so in immer weitere Ferne.

Das bestätigt auch die Episode um die verzauberte Dulcinea, auf die Auerbachs Bemerkung in *Mimesis* sich bezog. Don Quijote bittet seinen Knappen dort vergeblich, ihn zu Dulcinea zu führen. Sancho fällt nichts Besseres ein als drei Bäuerinnen, die gerade vorbeikommen, als Dulcinea mit ihrem Gefolge auszugeben. Die Reaktion des Ritters ist bemerkenswert: »›Ich sehe nichts weiter, Sancho‹, sagte Don Quijote, ›als drei Bäuerinnen auf drei Eseln‹«. (II 90) Die Episode zeigt so deutlich den resignativen Charakter auf, der den zweiten vom ersten Teil des *Don Quijote* unterscheidet: Die Einbildungskraft des genial-wahnsinnigen Lesers von

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ritterromanen hat sich ein für alle Mal erschöpft, am Ende siegt die Prosa, in der Hegel die Moderne angekommen sieht.

Ähnliches gilt für den *Kater Murr*. Mit dem gelehrten Kater gibt er nicht nur eine Parodie des Bildungsromans, die ganz von beißender Ironie gegenüber dem Philistertum der Zeit bestimmt ist. Mit dem Kapellmeister Kreisler ruft der Roman darüber hinaus die Figur des genialen Künstlers auf, um sie im gesellschaftlichen Niemandsland für immer zu verabschieden. Die Sarah Kofman so teuren *griffures*, mit denen der Kater die Biographie Kreislers zerreißt, sind mehr als eine narrative Digression: arhythmische Tatzenschläge, die gewaltsam ein Leben fragmentieren, das sich ganz der romantischen Kunst der Musik widmen will, mit der Bedrohung durch den Wahnsinn und dem Mord aus Notwehr jedoch an die Grenzen dessen gelangt, was ihm im Rahmen der gesellschaftlichen Konventionen der Zeit noch möglich ist. Wo der *Don Quijote* mit dem rituellen Akt des Abschwörens endet, der der lustvollen Fiktion zugleich ein trauriges Ende bereitet, da steht der Schluss des *Kater Murr* dem spanischen Vorbild um nichts an Tragik nach, wenn er am Ende das Tier aus dem Leben und den Künstler aus dem Roman verabschiedet. Überwältigend komisch ist darin wenig, das Traurige, Bittere, beinahe Tragische überwiegt bei weitem und bewahrt den romantischen Roman so, immerhin, vor falschen Versöhnungen.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dagmar Wahl

Lippenbekenntnisse. Parodie und Demontage des Liebescodes in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*

Sexualität, Liebe und Ehe sind bekanntlich zentrale Konzepte in E.T.A. Hoffmanns Œuvre.[1] In seinem zweibändigen Roman *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann*[2] (1819/1821) nimmt der Autor den ›kommunikativen Code‹ der Liebe kritisch in den Blick.[3] Dabei verhandelt er zugleich einen wissensgeschichtlichen Wandel: den »Übergang von der Sach- zur Liebesehe«.[4]

Fassbar wird dieser Wandel in Hoffmanns Roman zunächst vor der Folie väterlicher Vermählungsusancen, innerhalb derer Töchter als Objekte einer strategischen Heiratspolitik fungieren, welche dem Vermögens- oder Machtzuwachs dient. In diesem Zusammenhang wird eine Eheschließung noch als ›formeller‹ (vgl. DKV V, S. 207) (Geschäfts-)Akt angesehen, von dem im Idealfall die »ersprießlichsten Folgen« (DKV V, S. 206) für die beteiligten Familien bzw. ›Häuser‹ ausgehen. So sind es ausschließlich objek-

1 Vgl. einführend Dirk Kretzschmar: Geschlecht, Sexualität, Liebe, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 261–267.

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

3 Mit dem Begriff des ›kommunikativen Codes‹ lehne ich mich an Niklas Luhmanns systemtheoretische Studie *Liebe als Passion* an, um eine Differenz aufzumachen zwischen tatsächlichem Sachverhalt und sprachlicher Vermittlung. ›Liebe‹ begreife ich dementsprechend nicht als Gefühl, sondern als »Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.« (Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 2012, S. 23.) Welches komplexe ›Wissen‹ einem kommunikativen Code wie der Liebe in seiner historisch-kulturellen Spezifität zugrunde liegt, vermögen diskursanalytische bzw. wissensgeschichtliche Interpretationsansätze freizulegen, genauso wie sie die Inszenierung und Problematisierung eines solchen Codes in der Literatur in den Blick nehmen.

4 Vgl. einführend Claudia Ulbrich: Art. »Ehe«, in: Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. III, Stuttgart 2006, Sp. 38–44, hier Sp. 41f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tive Kriterien wie »Reichtum«, »Verwandtschaft« (ebd.) oder sozialer Status, welche bei der Ehegattenwahl eine Rolle spielen.

Diese Usancen – und das ihnen zugrundeliegende Wissen der ›Alten‹ – werden bei Hoffmann herausgefordert durch eine Generation von Jünglingen, die neuerdings das subjektive Gefühl zur Voraussetzung einer Eheschließung erklärt. So ›erschrickt‹ beispielsweise der »alte steinreiche Präsident« (DKV V, S. 139), als er erfährt, dass ausgerechnet der »rang- und amtlose[] Formosus« (DKV V, S. 140) seine Tochter Ulrike liebt und zur Frau begehrt. Und so reagiert auch Fürst Irenäus höchst irritiert (vgl. DKV V, S. 208), als Prinz Hektor auf eine neuartige Form der Vermählung besteht, welche das ›herkömmliche‹ (vgl. DKV V, S. 207) höfische Procedere negiert.

Drei Aspekte zeichnen diese neuartige Form aus: Erstens wird der Vater als Vormund der Tochter entautorisiert, zumal für Hektors Heiratspläne nicht die Einwilligung des Fürsten Irenäus, sondern die der Prinzessin Hedwiga im Vordergrund steht. Zweitens wird der Personalität der Gatten verstärkt Gewicht verliehen: Statt einen ›Bevollmächtigten‹ (ebd.) – das heißt: einen Stellvertreter – zu schicken, um das ›Geschäftliche‹ zu regeln, möchte Prinz Hektor sowohl Trauung als auch Kopulation »selbst« (ebd.) vollziehen. Drittens wird die »Versicherung der Liebe« (DKV V, S. 208) als Vorbedingung der Ehe postuliert.

Mit Hektors Vorstellung von einer Neigungsehe, welche auf freier Wahl fußt und Individualität zelebriert, sind zentrale Stichworte gegeben – Stichworte, die auf das empfindsam-romantische Liebeskonzept verweisen, wie es sich ›um 1800‹ als Gegenmodell zu den als defizitär wahrgenommenen Sach-, Zweck- oder Konvenienzehen formiert. Mein Ziel ist es, zu zeigen, dass Hoffmann dieses Konzept in seinem Roman einerseits parodiert und andererseits als beliebig instrumentalisierbaren ›kommunikativen Code‹ vorführt, der sowohl zur Aufwertung des Geschlechtstriebs als auch zur Vertuschung ökonomischen Kalküls dient. Hierzu sollen folgende, sich wechselseitig bespiegelnde Romanpassagen[5] in den Blick genommen werden: die »Liebe« und ›Ehe‹ von Murr und Miesmies, die

5 Zur wechselseitigen Bespiegelung analoger Themen und Motive im *Kater Murr* vgl. Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/1821), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 152–160, hier S. 154.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begegnung von Hektor, Hedwiga und Julia sowie die Verlobung von Formosus und Ulrike.[6]

Liebe als (poetisches) Konstrukt zur Aufwertung des Geschlechtstriebs

Liebe – dies macht der Roman relativ schnell klar – ist zunächst einmal ein Konstrukt der Poesie, das dem dichtenden Kater zur Aufwertung seines Geschlechtstriebs dient. Bezeichnenderweise ist es Murr selbst, der den Konstruktcharakter der Liebe hervorhebt, ehe er seine Begegnung mit Miesmies autobiographisch in Szene setzt.[7] So bestimmt er die Liebe als einen »Zustand […], wie ihn mehrere Dichter beschreiben« und fügt ergänzend hinzu: »Den Dichtern ist nicht allemal ganz zu trauen.« (DKV V, S. 141)

Murrs Kenntnis der Liebesliteratur schlägt sich in einem gezielten Einsatz empfindsam-romantischer Rhetorik nieder,[8] deren semantische Bezüge sich durch Hoffmanns Anschluss an das zeitgenössische Tier-Wissen – wie es in verschiedenen naturgeschichtlichen Schriften geschrieben steht – gleichsam von der *Herz-* in die *Hüftregion* verschieben. So wird die von Murr geschilderte Transformation zum Liebhaber mit Signalen versehen, die andeuten, dass sich bei dem jungen Kater erstmalig die »Vermehrungsbegierde«[9] regt.

Da ist zunächst einmal ein ungeahnter »Zustand« (DKV V, S. 198), den Murr in seinen *Lebens-Ansichten* literarisiert und auf den Frühling – wohlgemerkt: die Brunstzeit der Katzen[10] – datiert: »[Murr:] Des Märzen Idus war angebrochen, die schönen milden Strahlen der Frühlingssonne fielen

6 Zwangsläufig werden durch diese Perspektivierung einige nicht minder interessante Liebes- und Geschlechterverhältnisse, von denen der Roman erzählt, ausgespart: z.B. das Verhältnis des Fürsten Irenäus mit der Rätin Benzon, die Liebe von Meister Abraham zu seinem »unsichtbaren Mädchen« Chiara, das Dreiecksverhältnis von Angela, Antonio und Hektor, die Liaison der Professorengattin Lätitia mit dem Baron Alzibiades von Wipp, die sich in Wahn verkehrende Liebe des Malers Leonhard Ettlinger, Kreislers Verhältnis zu Julia und Hedwiga sowie sein Konzept von der Liebe des Künstlers im Allgemeinen.

7 Zu Deutung der »Miesmies«-Episode unter dem Fokus des Tragikomischen vgl. den Beitrag von Lutz Ellrich im vorliegenden Band.

8 Zu Murrs Stil im Allgemeinen vgl. Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten*, S. 154.

9 Georges-Louis Leclerc de Buffon: Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere. Mit Anmerkungen und Vermehrungen aus dem Franz. übersetzt. Bd. II, Berlin 1773, S. 209.

10 Vgl. [o.A.]: Die Krankheiten der Hunde und Katzen, ihre Naturgeschichte und richtige Kenntniß sowohl der innerlich- als äusserlichen Krankheiten und deren zweckmäßige

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf das Dach, und ein sanftes Feuer durchglühte mein Inneres.« (Ebd.) Da ist ferner eine quälende »Unruhe« (ebd.), die der Kater verspürt und die er in der Rückschau mit dem romantischen Schlagwort der »Sehnsucht« (ebd.) versieht. Und da ist schließlich das nächstbeste Objekt der Begierde: die Katze Miesmies, die aus der Dachluke steigt und dem dichtenden Kater Murr retrospektiv zum Objekt poetischer Verklärung gerät.

Die Physiognomie parodierend lässt Hoffmann seine Kater-Figur idealtypische weibliche Eigenschaften von Miesmies' Körper ablesen, oder auch: auf diesen projizieren. Die »feingespitzten Ohren« sollen auf »Tugend […] und Verstand« hindeuten, das »wellenförmige Ringeln des Schweifs […] hohe Anmut […] und weiblichen Zartsinn« (ebd.) repräsentieren. Durch die hier vorgenommene, kuriose Verknüpfung von körperlichen und charakterlichen Merkmalen, bei denen der von Murr behauptete Verweiszusammenhang entschieden in Frage steht, wird die epistemische Aussagekraft des äußerlich Wahrnehmbaren insgesamt mit Skepsis versehen.

Doch zurück zum ersten Aufeinandertreffen von Murr und Miesmies, das – trotz des empfindsam-romantischen Anstrichs, den der Kater seiner initialen Begegnung mit der Katze retrospektiv gibt – deutliche Züge des Tierlich-Triebhaften trägt. Entgegen des zeitgenössischen Katzen-Wissens ist es bei Hoffmann allerdings nicht das »viel hitziger[e]« Weibchen, welches das Männchen dazu drängt, seine »Begierden zu befriedigen«.[11] Es ist der Kater, der – kaum, dass er Miesmies gesehen hat – ein unkontrollierbares Begehren nach der Katze verspürt:

> [Murr:] Unsichtbare Pfoten rissen mich hin zu ihr mit unwiderstehlicher Gewalt – aber sowie ich auf die Holde lossprang, um sie zu erfassen, war sie, schnell wie der Gedanke, hinter dem Schornstein verschwunden. (DKV V, S. 199)

Durch unmissverständliche Signale wird Murrs »Gedanke«, sich Miesmies zu bemächtigen, als instinktives Verhalten ausgewiesen: Keine bewusste Absicht wird hier verfolgt, vielmehr ist es ein innerer Drang, der das Männchen zum Weibchen hinzieht.[12]

Heilart. Dargestellt von einem praktischen Thierarzte. Zweyte mit Zusätzen vermehrte Auflage, Frankfurt a.M. 1803, S. 17; Buffon: Naturgeschichte, S. 210.

11 [o.A.]: Krankheiten der Hunde und Katzen, S. 17f.; Buffon: Naturgeschichte, S. 209.

12 Murrs Verhalten steht dabei in Analogie zum zeitgenössischen Wissen. Vgl. Gottfried Reinhold Treviranus: Biologie oder Philosophie der lebenden Natur für Naturforscher und Aerzte. Bd. V, Göttingen 1818, S. 444f.: »Einige Arten des Instinkts enthalten indess

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit dem poetischen Begriff der Liebe – so führt Hoffmanns Roman auf humorvolle Weise vor – kann der Kater diesen inneren Drang sinnstiftend etikettieren (DKV V, S. 199f.). In Anlehnung an Shakespeares Komödie *Wie es euch gefällt* legt Murr dabei ein grobes Raster zur Bestimmung seines Zustands an: Weitestgehend unspezifische Merkmale wie »ein gleichgültiger Sinn und ein verwilderter Bart« (DKV V, S. 199) werden von ihm als »sichere Kennzeichen« (DKV V, S. 199f.) seiner Verliebtheit interpretiert. Von dieser – freilich fragwürdigen – ›Wissens‹-Basis ausgehend vermag der Kater fortan Handlungsoptionen zu identifizieren, welche die Geschlechterbegegnung ›kultivieren‹:

> [Murr:] Da ich nun wußte, daß es seine Richtigkeit hatte mit meinem Verliebtsein, kam Trost in meine Seele. Ich beschloß, mich gehörig mit Speis' und Trank zu stärken und dann die Kleine aufzusuchen, der ich mein ganzes Herz zugewandt. […] Bescheidner als das erstemal nahte ich mich ihr, setzte mich zu ihr hin! Sie floh nicht, sie sah mich an mit forschendem Blick, und schlug dann die Augen nieder. – »Holdeste«, begann ich leise, »sei mein!« (DKV V, S. 200)

Markant hebt sich Murrs ›zivilisierte‹ Annährung an die ›Geliebte‹ ab von seinem ersten, erfolglosen Versuch, Miesmies gewaltsam zu »erfassen« (DKV V, S. 199). Indem sich der Kater seines Verliebtseins gewahr wird, eröffnet sich ihm, dem ausgewiesenen Kenner der Liebesliteratur, ein kommunikativer Code, welcher es möglich macht, erfolgreich mit der Katze zu interagieren: Diesmal flüchtet Miesmies nicht. Stattdessen kommt es zum gegenseitigen Liebesbekenntnis, welches gleichwohl zwei »riesige Kater« (DKV V, S. 200) stören.

Mit der anschließenden Auseinandersetzung, die mutmaßlich einen Paarungskampf wiedergibt,[13] wird die ›rohe‹, vom dichterischen Ideal der Liebe überdeckte Seite von Geschlechterbeziehungen akzentuiert. So erkennt der unterlegene Murr halb selbstironisch, halb konsterniert:

---

nicht den einzigen Grund der Handlungen, die sie zur Folge haben, sondern blos die Anlage zu denselben. Durch den Geschlechtstrieb werden Bewegungen, die auf dessen Befriedigung abzwecken, erst dann hervorgebracht, wenn ein Thier des andern Geschlechts die Sinne reizt. Ohne diese Reitzung erregt jener Trieb nur eine Unruhe, ein blosses Schmachten nach einem unbekannten Gegenstand.«

13 Vgl. J.M. Bechstein: Gemeinnützige Naturgeschichte Deutschlands nach allen drey Reichen. Ein Handbuch zur deutlichern und vollständigern Selbstbelehrung besonders für Forstmänner, Jugendlehrer und Oekonomen. Bd. II, Leipzig 1801, S. 660: »Er [der Kater, D.W.] ist zu dieser Zeit [der Paarungszeit, D.W.] […] halb wüthend, und schweift weit umher seinen Geschlechtstrieb zu befriedigen, kömmt aber auch oft in Kämpfen mit seines Gleichen stark verwundet nach Hause.«

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> [Murr:] Ha […], welch neue bittere Täuschung des Lebens! – Das ist also die Liebe, die ich schon so herrlich besungen, die das Höchste sein, die uns mit namenloser Wonne erfüllen, die uns in den Himmel tragen soll! – Ha! – mich hat sie in die Gosse geworfen! – ich entsage einem Gefühl, das mir nichts eingebracht hat als Bisse, ein abscheuliches Bad und niederträchtige Einmummung in schnöden Flanell. (DKV V, S. 201)

Murrs Entschluss, der »Liebe« abzuschwören, mithin das »Gefühl« bzw. die Leidenschaften zu kontrollieren, erweist sich indes als unrealisierbar. Überdeutlich zeigt sich der aufgestaute Trieb des Katers beim – neuerlich aus der Poesie, aus Ovids *Remedia amoris* abgeleiteten – Versuch, die »unaufhörlich[en]« (ebd.) Gedanken an Miesmies durch »Arbeit« (DKV V, S. 202) bzw. Jagd zu sublimieren: Anstelle einer *Muschi* möchte Murr nunmehr *Mäuse* ins Visier nehmen und mit »gespannt[em] […] Feuerrohr« (ebd.) erlegen.[14] Der Überlagerung von Jagd- und Paarungstrieb entsprechend, die Hoffmann im Übrigen nicht nur an dieser Stelle, sondern schon zu Beginn des Romans nahelegt,[15] lässt sich Murrs Objekt der Begierde jedoch nicht einfach wegschieben: »[Murr:] Ha! – statt des Wildes, das ich zu jagen trachtete, schaute ich aber wirklich ihr holdes Bild, aus den tiefen Gründen trat es wirklich überall hervor!« (Ebd.) So bleibt dem Kater in seinem »Liebesschmerz« (ebd.) nichts weiter übrig, als sich auf lyrisch-poetische ›Ergüsse‹ zu verlegen (vgl. DKV V, S. 203f.).

---

14 Dieser Aspekt erweitert Middelhoffs Lektüre, welche mit Blick auf die hier zitierte Passage primär darauf ausgerichtet ist, nachzuweisen, dass Murr der naturgeschichtlichen »Vorstellung von mausenden, blutgierigen Katzen« nicht entspreche. Frederike Middelhoff: Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert, Berlin 2020 (= Cultural Animal Studies; Bd. VII), S. 362.

15 Die Analogie von Jagd- und Paarungstrieb, welchen der Kater als ›Liebe‹ etikettiert, wird bereits an früherer Stelle deutlich: Als Murr »eine einsame Taube« (DKV V, S. 19) erspäht, welche gemäß des zeitgenössischen Wissens ebenfalls zu den bevorzugten Beutetieren der Hauskatze zählt (vgl. [o.A.]: Krankheiten der Hunde und Katzen, S. 22f.; Bechstein: Naturgeschichte, S. 658), sinniert der Kater in schief anmutender, empfindsam-romantischer Rhetorik darüber, wie es wohl wäre, den Vogel zu erhaschen: »Wie! – wenn die liebe Kleine sich mir nähern wollte? – Ich fühle wunderbar es sich in mir regen, ein gewisser schwärmerischer Appetit reißt mich hin mit unwiderstehlicher Gewalt! – O käme sie die süße Huldin, an mein liebekrankes Herz wollt' ich sie drücken, sie nimmer von mir lassen – ha, dort flattert sie hinein in den Taubenschlag, die Falsche, und läßt mich hoffnungslos sitzen auf dem Dache! – Wie selten ist doch in dieser dürftigen, verstockten, liebeleeren Zeit wahre Sympathie der Seelen.« (DKV V, S. 19) Für eine auf der zeitgenössischen Grundsatzdebatte zwischen Differentialisten und Assimilationisten aufruhende Interpretation der zitierten Passage vgl. weiterführend Julian Schröter: Figur – Personalität – Verhaltenstheorien. Zu einer Theorie fiktiver Tiere in Erzählungen der Romantik, Saarbrücken 2013, hier S. 74ff.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Liebe und Poesie treten damit in einen fortschreitenden Kreislauf ein, insofern als die Poesie als Quelle des Wissens über die Liebe fungiert und die (unerfüllte) Liebe wiederum Poesie produziert. Insbesondere die Lyrik erfüllt dabei eine kompensatorische Funktion, deren sublime Bedeutung Murr in einer metapoetischen Reflexion offenlegt:

> [Murr:] [N]un weiß jeder, daß jedem, der von dem Liebesfieber ergriffen, konnt' er auch sonst kaum […] Triebe auf Liebe reimen […], plötzlich das Dichten ankommt und er die vortrefflichsten Verse heraussprudeln muß, wie einer, der vom Schnupfen befallen, unwiderstehlich ausbricht in schreckliches Niesen. (Ebd.)

Indem Hoffmann seinen Kater die Klangkorrespondenz von »Liebe« und »Triebe« markieren lässt, legt er einen Zusammenhang nahe, der sich durch den Vergleich von »heraussprudeln[den]« Versen (Dichten) und hervorbrechenden Körperflüssigkeiten (Niesen) erhärtet: Das Besingen der Liebe liest sich als eruptiver Effekt unbefriedigter erotischer Triebe.

Doch lässt sich mit Blick auf den Kater überhaupt von Liebes-Lyrik reden? Ohne an dieser Stelle näher auf die theoretischen Grundlagen der *Cultural* bzw. *Literary Animal Studies* eingehen zu können,[16] ist zu betonen, dass Hoffmann die von Murr in grandioser Selbstverherrlichung herausgestellte »erstaunliche Neigung zum Gesange, sowie meine [des Katers, D.W.] Kunstfertigkeit darin« (DKV V, S. 220) in Anlehnung an das zeitgenössische Tier-Wissen als (in-)brünstigen Katzen-Jammer konturiert. Heißt es dort, unter den Hauskatzen gäben »beide Geschlechter […] ihre Begierde durch ein fürchterliches, dem Weinen der kleinen Kinder ähnliches, Geschrey zu erkennen«, welches einem »unangenehme[n] Concert« ähnle, das der Kater »mit seiner gröbern Stimme« dirigiere,[17] so wird die Kakophonie von Murrs »zärtliche[m] Duett« (ebd.) mit Miesmies durch den unmissverständlichen Wurf einer »Ziegelscherbe« kommentiert: »[W]ollen die verfluchten Katzen wohl ihre Mäuler halten!« (DKV V, S. 221)[18]

Im Gegensatz zu den »herzlosen Barbaren ohne Kunstgefühl« (ebd.), vulgo: Menschen, ist der Kater allerdings höchst »entzückt« (DKV V, S. 220) von Miesmies' Gesang. Damit erweist sich auch das zweite Mittel,

16 Vgl. hierzu einführend Roland Borgards: Tiere und Literatur, in: ders. (Hrsg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart 2016, S. 225–244.

17 Bechstein: Naturgeschichte, S. 660f.

18 Zur Deutung der Textpassage als »Nummernoper« vgl. den Beitrag von Marion Schmaus im vorliegenden Band.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das ihm die Dichtung respektive der »Freund Ovid« (ebd.) zur Heilung der Liebes-›Krankheit‹ nahelegt, als kontraproduktiv. Denn der Fehler liegt im System! So wird die Liebe von Murr schon früh als »ein psychischer Krankheitszustand« klassifiziert,[19] welcher sich eben *nicht nur*

> bei dem menschlichen Geschlecht als partieller Wahnsinn darin offenbart, daß man irgendeinen Gegenstand für etwas ganz anders hält, als was er eigentlich ist, z.B. ein kleines dickes Ding von Mädchen, welche Strümpfe stopft, für eine Göttin. (DKV V, S. 141)

Vielmehr ist von diesem »Wahnsinn des Entzückens« (DKV V, S. 199) auch der liebestolle Kater getrieben, dessen – aus Sicht der menschlichen Rezipient:innen – seltsam verzerrte Wahrnehmung sich in der überschwänglichen Begeisterung für Miesmies' Niesen (vgl. ebd.), in der grotesk anmutenden Assoziation von toten Backfisch- und grasgrünen Katzenaugen (vgl. ebd.) sowie in der gattungsspezifischen Würdigung ihres »fürchterliche[n] Geschreys«[20] als wohlklingenden Gesang widerspiegelt. Die von Ovid verschriebene Kurmethode wider die Liebe, welche die Suche nach abstoßenden Eigenschaften empfiehlt, wird damit von Hoffmann *ad absurdum* geführt, zumal sie von einer ›vernünftigen‹ Wahrnehmung ausgeht.

Bleibt als letztes ›Remedium‹ nur: die Ehe. Mit dieser Wendung stützt sich Hoffmann auf eine lange wissensgeschichtliche Tradition, welche die Unvereinbarkeit von Liebe und häuslichem Leben konstatiert.[21] Dieses Wissen nutzt Murr, um sich endgültig zu kurieren: Er beschließt, Miesmies »Herz und Pfote zu bieten. Sie schlug ein, und sobald wir ein Paar worden, merkte ich auch alsbald, wie meine Liebesschmerzen sich ganz und gar verloren.« (DKV V, S. 222) Die hier angesprochene »Paar«-ung von Katze und Kater, welche auf rhetorischer Ebene als trockene Willensübereinkunft daherkommt, ist Auslöser einer inneren Transformation,

---

19 Auf das zugrundeliegende Konzept der »fixen Idee«, wie es bei Johann Christian Reil: Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen, Halle 1803, S. 306ff. entworfen wird, kann im Rahmen dieses Beitrags nicht eingegangen werden.

20 Bechstein: Naturgeschichte, S. 660f.

21 Vgl. hierzu bspw. Leon[h]ard Meister: Sittenlehre der Liebe und Ehe, nebst einer Beylage über die helvetische Galantherie, Winterthur 1785, S. 40f.; literarisch aufbereitet bspw. bei Jean Paul: *Blumen-, Frucht- und Dornenstükke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel,* hrsg. von Klaus Pauler, München 1991.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

welche auch die zeitgenössische Ratgeberliteratur zur Ehe identifiziert: Sie läutet den Niedergang der Liebe ein.

Innerhalb des zeitgenössischen Diskurses werden hierfür verschiedene Ursachen angeführt und von Hoffmann auf humorvolle Weise für die Darstellung seiner Tier-›Ehe‹ adaptiert. Erstens: Angekommen im häuslichen Leben lassen sich die Gatten plötzlich gehen;[22] die Katze putzt sich nicht mehr (vgl. ebd.). Zweitens: Mit dem ungestörten Besitz des begehrten Objekts, oder schlicht: der Begattung, muss das erotische Verlangen (welches Murr, solange es unerfüllt blieb, für seine poetische Produktion fruchtbar machen konnte) zwangsläufig vergehen.[23]

Gleichwohl ist es bei Hoffmann nicht der Kater, der als erster das sexuelle Interesse an seiner Gattin verliert. Es ist – im Anschluss an die *Naturgeschichte* Buffons – die »viel hitziger[e]«[24] Katze, die schon bald weite Streifzüge unternimmt, um statt der »friedliche[n] Häuslichkeit« (DKV V, S. 223) mit Murr »heimliche verliebte Zusammenkünfte« (DKV V, S. 224) mit dem schwarzgraugelben Kater zu genießen. Das zeitgenössische Wissen über die Treulosigkeit,[25] »Falschheit«[26] und mangelnde Domestizierbarkeit[27] der gesamten Katzengattung wird hier zunächst einseitig auf das weibliche Geschlecht projiziert; Hoffmann lässt seine Kater-Figur implizieren, Miesmies alleine sei verantwortlich für den Niedergang der Liebe. So beschreibt Murr die ›Zerstreuung‹ seiner Gattin, ihr regelmäßiges Fernbleiben, ihre sonderbaren, beschwichtigenden »Liebkosungen«, kurz: ihr gesamtes »Betragen« als Auslöser dafür, dass »nach und nach auch das letzte Fünkchen der Liebe zu der Schönen erlosch und daß in ihrer Nähe mich die tötendste Langeweile erfaßte.« (DKV V, S. 223) Gleichwohl verdeutlicht die »heimliche Freude« (DKV V, S. 225), welche der Kater empfindet, als er von Miesmies' Liaison erfährt, dass auch er eine Trennung herbeisehnt. So gilt letztlich auch für Murr, was der schwarze Kater Muzius konstatiert: »[Ü]berall ist schnöder Wankelmut zu Hause, und leider

22 Vgl. hierzu bspw. Meister: Sittenlehre, S. 42.

23 Vgl. hierzu bspw. ebd. S. 27f.; [o.A.]: Ueber die Ehescheidungen, Basel 1786, S. 15, S. 52; Joachim Heinrich Campe: Väterlicher Rath für meine Tochter. Ein Gegenstück zum Theophron. Der erwachsenen weiblichen Jugend gewidmet, Frankfurt a.M./Leipzig 1789, S. 28f.

24 Buffon: Naturgeschichte, S. 209; [o.A.]: Krankheiten der Hunde und Katzen, S. 17f.

25 Vgl. Buffon: Naturgeschichte, S. 206f.; Bechstein: Naturgeschichte, S. 656.

26 Bechstein: Naturgeschichte, S. 656; vgl. auch [o.A.]: Krankheiten der Hunde und Katzen, S. 2.

27 Vgl. Buffon: Naturgeschichte, S. 213; Bechstein: Naturgeschichte, S. 657.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vorzüglich bei unserm Geschlecht.« (DKV V, S. 224) Ihren Höhepunkt erreicht Hoffmanns Parodie des Liebescodes dementsprechend nicht in der Vereinigung der Liebenden, sondern als Katze und Kater sich ihre wechselseitige Abneigung gestehen und darin übereinkommen, »auf ewig« (DKV V, S. 226) getrennte Wege zu gehen: »[W]elche Sympathie der Seelen« (ebd.)!

Muzius' Erkenntnis über den »Wankelmut« der Katzengattung wird zu Beginn des zweiten Bandes in selbstreflexiver Weise von Murr aufgegriffen. Zunächst unterstreicht der Kater, was bereits oben unter Verweis auf die zeitgenössische Ratgeberliteratur zur Ehe angesprochen wurde und was ich hier bloß schlagwortartig als ›Besitz-Begierde-Paradox‹ in Erinnerung rufen möchte:

> [Murr:] Sehnsucht, heißes Verlangen erfüllt die Brust, aber hat man endlich das gewonnen, nach dem man rang mit tausend Not und Sorgen, so erstarrt jenes Verlangen alsbald zur todkalten Gleichgültigkeit, und man wirft das errungene Gut von sich, wie ein abgenutztes Spielzeug. (DKV V, S. 237)

Diese Logik fortführend identifiziert Murr gerade das (wieder) Getrenntsein als (neues) Stimulans des Begehrens, sodass sich ein unendlicher Zirkel aus Sich-Angezogen- und Abgestoßen-Fühlen ergibt:

> [Murr:] Und kaum ist dies geschehen, so folgt bittre Reue der raschen Tat, man ringt aufs neue, und das Leben eilt dahin in Verlangen und Abscheu. – So ist einmal der Katz. – […] Ja, wiederhole ich, so und nicht anders ist einmal der Katz, und das katzliche Herz ein gar wankelmütiges Ding. (Ebd.)

Zwei Fragen möchte ich an Murrs Behauptung anschließen. Erstens: Was bedeutet dies für die Liebe? Zweitens: Was bedeutet dies für den Menschen?

Der Beantwortung der ersten Frage lässt sich eine Erkenntnis aus der Ratgeberliteratur zur Ehe zugrunde legen, wie sie der Pädagoge Johann Ludwig Ewald in seiner Abhandlung über *Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden* (1798) formuliert: »[W]as man immer hat, fühlt man kaum nach seinem wahren Werth. Nur wenn man es eine Zeitlang entbehrt hat, fühlt man wieder, was man daran hatte.«[28] Demnach kann Liebe, sofern sie sich als ein an Begehren gekoppeltes Gefühl und nicht mehr als (christliches) »Verhaltensaufgebot

28 Johann Ludwig Ewald: Die Kunst ein gutes Mädchen, eine gute Gattin, Mutter und Hausfrau zu werden. Ein Handbuch für erwachsene Töchter, Gattinnen und Mütter, Bremen 1798, S. 217.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aufgrund der Eheschließung«[29] konstituiert, nur in der Distanz – und das heißt: außerhalb des häuslichen Lebens – aufrechterhalten werden. Denn räumliche Nähe erzeugt emotionale Ferne, ebenso wie der »Besitz[] des sehnlich gewünschten Gutes« dessen »Werth« reduziert.[30]

Zur zweiten Frage: Wenn Ewald und auch der soeben zitierte, anonyme Verfasser der Abhandlung *Ueber die Ehescheidungen* (1786) über die Problempotentiale von Geschlechterbeziehungen reflektieren, so beziehen sie sich dabei auf den Menschen. Wie also ist mit den offensichtlichen argumentativen Analogien von Aussagen umzugehen, welche auf der einen Seite Tierfiguren wie Muzius und Murr über allgemeine Merkmale der Gattung »Katz« treffen, und Aussagen, welche auf der anderen Seite (populär-)wissenschaftliche Autoren über die Gattung »Mensch« erheben?

Mit Blick auf die Geschlechterbeziehungen ist es offenbar gerade das Verhältnis von ›wahrer‹ Liebe und ›tierischem‹ Trieb, welches Hoffmann bei der Konstruktion seiner realistisch-phantastischen, zwischen tierlichen und menschlichen Verhaltensweisen oszillierenden Kater-Figur interessiert. Die Untergattung der Hauskatze *(Felis Catus)* erscheint hierfür aus mehreren Gründen geeignet: Erstens figuriert sie innerhalb des zeitgenössischen Wissens als »Schwellentier«[31] zwischen wilder Natur und zivilisierter Kultur. Auch im ›häuslichen Leben‹ verliere sie ihr Autonomiestreben nicht. Zwar lerne sie »ohne Mühe gesellschaftliche Gebräuche, aber nie gesellschaftliche Gesinnungen«[32], wie sie etwa der dauerhaft-monogamen Ehe zugrunde liegen. Scheint die Katze schließlich »nur für sich zu empfinden, bloß auf Bedingungen zu lieben«, so ist dem un-»getreue[n] Thier« ein fataler Opportunismus eingeschrieben, der es – so heißt es bei Buffon zynisch – mit dem Menschen familiarisiere.[33] Hieran schließt sich ein zweiter Grund an, der die Untergattung der Hauskatze auch für eine Reflexion über die menschliche Triebnatur prädestiniert: Innerhalb der Naturgeschichte wird jene als überaus »wollüstig«[34] beschrieben.

---

29 Dieter Schwab: Art. »Familie«, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. II, E–G. Unveränderter Nachdruck, 3. Aufl., Stuttgart 1994, S. 253–301, hier S. 284.

30 [o.A.]: Ehescheidungen, S. 15. Vgl. auch ebd., S. 52: »Mit dem Genusse welken sogleich die Rosen und Myrthen der Liebe […], d.i. mit erreichtem Endzweck vernachläßigt man die Mittel, die man bedurfte, ihn zu erreichen.«

31 Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 353.

32 Buffon: Naturgeschichte, S. 209.

33 Vgl. ebd. S. 209.

34 Ebd. S. 209; vgl. auch [o.A.]: Krankheiten der Hunde und Katzen, S. 17.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Wollust« indes – das heißt: die Begierde, seine sinnlichen Bedürfnisse mit abwechselnden Geschlechtspartnerinnen oder -partnern zu befriedigen – wird in pejorativer Weise auch dem unvernünftigen Teil des »Menschengeschlecht[s]« attestiert und in Opposition zur einzig »wahre[n]«[35] monogamen Liebe gestellt. Zumal innerhalb des Ehediskurses um 1800 jedoch ausgerechnet das Paarungsverhalten der »Thiere […], die heute das Zeugungsgeschäfte mit diesem, morgen mit ienem verrichten«[36] als negative Vergleichsfolie dient, um menschliche Geschlechterbeziehungen zu normieren, lässt sich anhand der hybriden Kater-Figur nicht nur die vermeintlich klare Mensch-Tier-Grenze verwischen, sondern auch ein triebhaftes Substrat empfindsam-romantischer Liebeskommunikation indizieren.[37]

Dessen bedrohliche Auswüchse werden in Hoffmanns Roman nicht am Kater Murr, sondern am Beispiel eines Menschen, nämlich dem Prinzen Hektor vorgeführt.[38] Hektor wird in der *Fragmentarischen Biographie des*

---

35 [»R«]: »Über die Ehescheidungen. An zwei Konsistorialen, deren einer ein Theologe, und der andere ein Jurist war«, in: [»S.T.U.«] (Hrsg.): Briefe über die wichtigsten Gegenstände der Menschheit. Zweiter Theil, Leipzig 1794, S. 28–63, hier S. 44f.

36 Vgl. hierzu ausführlich [o.A.]: Über die Ehescheidungen, S. 44f.: »So mus aber auch mit der Ehe kein Spiel getrieben werden; oder die Menschen werden den Thieren gleich, die heute das Zeugungsgeschäfte mit diesem, morgen mit ienem verrichten. Statt, daß die Ehe, wie unsere Ciniker sagen, alle Liebe und Zärtlichkeit ausrotte und tödte, so ist sie solchergestalt vielmehr das einzige Mittel wahre Liebe aufrecht zu erhalten. Glauben die Menschen erst, daß es nichts auf sich habe, eine Person wieder zu verlassen, mit der man sich so innigst und höchstmöglich verband, so verliehrt diese innigste Verbindung selbst allen menschlichen Werth und sinkt blos zu viehischem Kitzel herab.« Vgl. außerdem Karl Heinrich Heydenreich: Mann und Weib. Ein Beytrag zur Philosophie über die Geschlechter, Leipzig 1798, S. 6f., S. 13; Theodor Anton Heinrich Schmalz: Moralisch-politische Betrachtungen über die Ehe, in: ders. (Hrsg.): Annalen der Rechte des Menschen, des Bürgers und der Völker. Erstes Heft, Königsberg 1794, S. 35f.

37 Damit weiche ich ab von Middelhoffs These, nach der E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* andeute, »dass die Beurteilung der Katze in der traditionellen Naturgeschichtsschreibung streng genommen einem Vorurteil entspricht« (Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 359). Vielmehr werden der Katze zugeschriebene Charakteristika wie Wollust, Unbeständigkeit, Treulosigkeit und Anti-Häuslichkeit innerhalb des Romans funktionalisiert, um auf humoristische Weise auch menschliche Eigenschaften zu bespiegeln und artübergreifend über das – offensichtlich nicht ganz so eindeutige – Verhältnis von Liebe, Ehe und Trieb zu reflektieren.

38 In der von Murr geschilderten, tierlichen Welt gilt eine weniger rigide ›Sexualmoral‹, welche Hoffmann freilich nicht ohne Augenzwinkern thematisiert. Hier können Gedankenexperimente über die (De-)Regulierung von Geschlechterbeziehungen angestellt werden: So wird einerseits Miesmies als promiske Katzendame vorgeführt, die innerhalb eines Jahres mit drei verschiedenen »Gatten« (DKV V, S. 361) verkehrt, um sich bald darauf mit dem »junge[n] Hinzmann« (DKV V, S. 380) einzulassen. Und so wird

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kapellmeisters Johannes Kreisler als junger Adliger eingeführt, der sich scheinbar auf den ersten Blick in das Gemälde der Prinzessin Hedwiga verliebt. Scheinbar, denn: Die Erzählerkommentare sind auf formaler wie inhaltlicher Ebene mit massiven Ambivalenz-Signalen versehen. Zunächst lassen relativierende Modaladverbien und Konjunktivierungen Zweifel an Hektors plötzlicher Verliebtheit entstehen. So »hätte« er eben nur »beinahe [!] […] gerufen: ›Dies Bildnis ist bezaubernd schön‹, und dann weiter: ›Soll die Empfindung Liebe sein, ja, ja, die Liebe ist's allein‹« (DKV V, S. 207) Doch, mehr noch: Eindeutig-zweideutig weist der Erzähler darauf hin, dass es »[b]ei Prinzen […] sonst eben nicht die Liebe allein [sei], die sie streben läßt nach der Schönsten« (ebd.). Die Frage nach dem ›Weshalb sonst?‹ liegt nahe. Berücksichtigt man, dass bei Eheschließungen frühneuzeitlicher Fürstenhäuser politische und dynastische Interessen im Vordergrund standen, lässt sich die Passage als impliziter Verweis auf die Praxis adliger Libertinage – mithin auf außereheliche erotische Beziehungen – lesen, für welche die körperliche Attraktivität der Frau freilich eine Rolle spielte.[39] »[I]ndessen«, betont der Erzähler,

> dachte Prinz Hektor gerade nicht an andere Verhältnisse, als er sich hinsetzte und an den Fürsten Irenäus schrieb, es möge ihm vergönnet sein, sich um Herz und Hand der Prinzessin Hedwiga zu bewerben. (Ebd.)

Zahlreiche Fragen eröffnen sich an dieser Stelle: Hat »indessen« hier adversative (i.S.v. ›jedoch‹) oder temporale (i.S.v. ›währenddessen‹) Bedeutung? Dient das Wort »gerade« als Partikel zur Verstärkung (i.S.v. ›ausgerechnet‹) oder als Adverb zur zeitlichen Spezifizierung (i.S.v. ›soeben‹)? Auf welche »anderen Verhältnisse« spielt der Erzähler denn nun an? Offensichtlich arbeitet Hoffmann mit einem mehrdeutigen Vokabular, das unentscheidbar macht, was genau den Prinzen zur Prinzessin hinzieht. Auf diese Weise wird ein diffuser Schleier über Hektors tatsächliche Be-

---

andererseits das (kulturell vermittelte) Inzesttabu berührt: Während Murr sich anlässlich seines Begehrens nach der Tochter darauf beruft, dass »bei unserm Geschlecht die nächsten verwandtschaftlichen Verhältnisse kein kanonisches Ehehindernis« darstellen, rügt ihn Miesmies als unzivilisierten »Barbar« und verurteilt sein Vorhaben als »Verbrechen« (DKV V, S. 361). Mit Murrs Schwärmerei für die Hündin Minona wird schließlich sogar auf eine gattungsübergreifende Sexualität angespielt, welche innerhalb des historisch-kulturellen Kontextes der Menschenwelt unter dem Vorwurf der ›Sodomie‹ (›widernatürliche Unzucht‹) geahndet würde.

39 Mit Luhmann ließen sich Elemente von Hektors Liebessemantik möglicherweise als *amour passion* lesen. Eine Anwendung der Typologie soll jedoch nicht im Fokus dieses Beitrags stehen.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weggründe gelegt, welcher die Figur von Anfang an mit einer Aura des Suspekten versieht.

Diese Aura wird von den beiden Frauenfiguren, Hedwiga und Julia, nicht nur feinsinnig wahrgenommen, sondern auch intuitiv richtig interpretiert. Zwar weiß sich der Prinz bei Konversation und Tanz zunächst als galanter Höfling zu inszenieren (vgl. DKV V, S. 209f.). Doch lassen seine Blicke und seine Körpersprache auf ein potentiell zerstörerisches, triebhaftes Begehren schließen. So ist es zunächst die sensible Hedwiga, welche beim leidenschaftlichen Tanz mit Hektor ohnmächtig wird (vgl. DKV V, S. 210) und hernach »mit allen Zeichen des Abscheues« (DKV V, S. 211) auf ihn reagiert. Und so ist es die feinsinnige Julia, die in Hektor, welcher es auf ihre Unschuld abgesehen hat (vgl. DKV V, S. 228f.), »etwas entsetzliches« sieht:

> [Julia:] »[A]ls er mich anblickte, ich kann dir's nicht beschreiben, was in meinem Innern vorging. – Ein Blitzstrahl fuhr tötend aus diesen dunklen unheimlichen Augen, von dem getroffen ich Ärmste vernichtet werden konnte. – Lache mich nicht aus, Mutter, aber es war der Blick des Mörders, der sein Opfer erkoren, das mit der Todesangst getötet wird, noch ehe der Dolch gezückt! […] Man spricht von Basilisken, deren Blick, ein giftiger Feuerstrahl, augenblicklich tötet, wenn man es wagt, sie anzuschauen. Der Prinz mag solchem bedrohlichen Untier gleichen.« (DKV V, S. 212)

Drei Aspekte sind hier bemerkenswert: Erstens assoziiert Julia den Prinzen mit einem Basilisken – einem Tier, welches die *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* (1822) gemäß dem Wissen der ›Alten‹ als die giftigste aller »Schlange[n] mit einem weißen Fleck und drei Hervorragungen auf dem spitzen Kopfe«[40] einführt. Diese Hervorragungen – so heißt es im *Biblischen Real-Lexicon* (1787) – habe »man bald für Hörner, bald für eine Krone [!] angesehen, und daher die Schlange bald Cerast, oder gehörnete Schlange, bald gekrönte Schlange, oder Schlangenkönig, Basilisk, Regulus […] genannt«.[41] Zweitens deutet Julia Hektors seltsam-begehrlichen Blick (vgl. DKV V, S. 209) als ›vernichtend‹ – analog zum sagenumwobe-

40 Art.: »Basilisk«, in: Johann Samuel Ersch/Johann Gruber (Hrsg.): Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge. Achter Theil, Bas-Bendorf/Leipzig 1822, S. 34f.

41 Art.: »Basilisk«, in: Biblisches Real-Lexicon über biblische und die Bibel erläuternde alte Geschichte, Erdbeschreibung, Zeitrechnung, Alterthümer und morgenländische Gebräuche, Naturlehre, Naturgeschichte, Religionsgeschichte, Isagogik, Onomatologie der in der Bibel vorkommenden interessantesten Personen. Erster Theil. A bis C, Prag 1787, S. 407.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen, »bezaubernden Blick des Basilisken«,[42] mit welchem dieser seine Beute entweder paralysiere oder töte.[43] Den drohenden Ehrverlust, der mit einer Verführung einherginge (hier repräsentiert durch die phallischen Symbole von Schlange und Dolch), antizipiert Julia bereits in letzter Konsequenz: nämlich als gesellschaftlichen Tod.[44] Drittens vergleicht Julia den Prinzen mit einem »Untier«, also einem Wesen, das in sittlicher Hinsicht noch weit ›unter‹ den eigentlichen Tieren steht. Hierdurch liegt es (in Anbetracht all der sexuellen Konnotationen) aus zeitgenössischer Perspektive nahe, Hektor zu den Wollüstlingen zu zählen, zu

> jene[n] entschieden Verdorbenen […], für die alle Gemeinschaft mit dem andern Geschlechte nur eine Quelle thierischer Lust, ist, und die iusofern [sic!] weiter unter den vernunftlosen Wesen stehen, als diese, indem sie, dem Rufe der Natur zu Folge, ihren Trieb zu befriedigen suchen, nicht so wohl nach Vergnügen, als nach Befreyung von beunruhigenden Reizen streben […].[45]

Durch den Verlauf der Handlung, genauer gesagt: durch Hektors perfiden Plan, die »fromme[] arglose[]« (DKV V, S. 228) Julia zu verführen (vgl. DKV V, S. 228ff., S. 346f.), wird dieses Luststreben in seiner Fatalität vorgeführt. Hierbei sind es – wie der Erzähler betont – unter anderem das galante Auftreten des Prinzen und seine (weitreichend erprobte) Liebeskommunikation, welche ihm als Mittel zum Zweck dienen:

> Es ist hier noch wiederholt zu bemerken, daß Prinz Hektor der schönste liebenswürdigste Mann war, den man nur sehen konnte, daß seine Kunst zu gefallen auf tiefe Weiberkenntnis gegründet war, die ihm das Leben voll glücklicher Abenteuer erworben, und daß eben ein junges unbefangenes Mädchen wohl erschrecken mochte vor der siegenden Kraft seines Blicks, seines ganzen Wesens. (DKV V, S. 345)

---

42 Gottfried Reinhold Treviranus: Biologie oder Philosophie der lebenden Natur für Naturforscher und Aerzte. Bd. V, Göttingen 1818, S. 460.

43 Vgl. Eberhard August Wilhelm von Zimmermann: Anm. »b)«, in: Benjamin Smith Barton: Abhandlungen über die vermeinte Zauberkraft der Klapperschlange und anderer amerikanischer Schlangen; und über die wirksamsten Mittel gegen den Biß der Klapperschlange. Aus dem Englischen übersetzt, mit einer Einleitung und erläuternden Anmerkungen versehen von E.A.W. von Zimmermann, Leipzig 1789, S. 7–11, hier S. 10; Adam Lonicer: Vollständiges Kräuter-Buch oder Das Buch über alle drey Reiche der Natur […], Augsburg 1783, S. 629.

44 Dazu passt, dass Kreisler Julias Vergleich aufgreift und um biblische Konnotationen erweitert: Hektor wird mehrfach mit dem Sündenfall in Verbindung gebracht (vgl. DKV V, S. 227, S. 228). Vgl. außerdem DKV V, S. 232: »[Kreisler zu Julia:] O Gott […] und du liegst eingelullt in betörenden Träumen, wenn die Schlange sich naht, dich zu töten mit giftigem Biß?«

45 Heydenreich: Mann und Weib, S. 6f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seinen schwärmerischen Liebesschwüren (vgl. DKV V, S. 346) ist damit eine klare (Feigenblatt-)Funktion eingeschrieben. Sie vertuschen, worum es dem Prinzen eigentlich geht: um die rücksichtslose Befriedigung einer »Liebeswut« (ebd.), deren potentiell vernichtende Wirkung für die Frau (und damit im Übrigen auch: für die im Werden begriffene bürgerliche Gesellschaft) der Roman mehrfach akzentuiert.

Liebe als Deckmantel ökonomischer Interessen

Allerdings lässt sich in Hoffmanns *Kater Murr* noch eine weitere Bedeutungsebene der Liebeskommunikation freilegen. Denn die romantische Liebe, welche sich bei der Ehegattenwahl ausschließlich auf das subjektive Gefühl beruft, erweist sich innerhalb des Romans als fast durchgängig von ökonomischen Interessen kontaminiert. Nachvollziehen lässt sich dies zunächst an einer »Geschichte« (DKV V, S. 139), welche der Pudel Ponto seinem Freund Murr erzählt. Auf die »Geschichte« in ihrer Gänze kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden; im Zentrum soll vielmehr die Instrumentalisierung des empfindsam-romantischen Liebescodes durch den »rang- und amtlosen Formosus« (DKV V, S. 140) stehen.

Formosus, ein cleverer Jüngling »von leuchtende[m] Verstand« und »glänzende[m] Wissen« (DKV V, S. 139) kennt den Code. So weiß er sich geschickt als Liebeskranker zu inszenieren, der »plötzlich all seine Heiterkeit« verliert und »in einer Viertelstunde zehnmal aus tiefer Brust aufseufzt[]« (DKV V, S. 140), um seine Gefühle für die »reiche[] Präsidententochter« (DKV V, S. 143) Ulrike vorzuspielen. Für Formosus' Vorhaben, sich mit Ulrike zu vermählen, erweist sich die zunehmende Emotionalisierung von Familienbeziehungen, welche der Präsident als mutmaßlicher Repräsentant des (gehobenen) Bürgertums mitvollzieht, in doppelter Hinsicht als vorteilhaft: Denn einerseits ermöglicht erst die neue Gefühlskultur dem gesellschaftlichen *Underdog* Formosus, sich bei Ulrikes Vater »so einzuschmeicheln […], daß er dem Alten bald war wie der eigne Sohn« (DKV V, S. 139f.). Und andererseits bringt diese Gefühlskultur den Präsidenten dazu, einer Verlobung zuzustimmen, ohne auf Vermögen, Amt oder Rang des Bewerbers zu sehen.

Indem Formosus seine Verlobung kurze Zeit später bereitwillig löst und diese opportune Handlung als Akt des »unwiderstehliche[n] Edelmut[s]« (DKV V, S. 143) gegenüber seinem »wirklich« (ebd.) in Ulrike verliebten Freund Walter ausgibt, wird nicht nur die Integrität der Figur im

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Speziellen, sondern auch die Lesbarkeit affektiver Äußerungen im Allgemeinen mit erheblichen Zweifeln belegt. Zwar erscheint Formosus' Planänderung sowohl durch die charakterlichen Schwächen als auch den zweifelhaften Ruf seiner Braut motiviert (vgl. ebd.). (Offenbar kann den Jüngling selbst die Aussicht auf eine hohe Mitgift nicht mehr zur Ehe mit einem promisken, »kleinen Satan« (ebd.) wie Ulrike animieren.) Doch verkehrt Formosus schon im Vorfeld mit einer Anderen, sodass Ponto konstatiert:

> Mit der Liebe des Herrn Formosus zu der reichen Präsidententochter muß es doch so arg nicht gewesen sein, wie der Alte glaubte, denn im höchsten Stadium dieser tötenden Leidenschaft unterließ der junge Mann nicht, nachdem er den Tag über verzweifelt, jeden Abend eine hübsche niedliche Putzmacherin zu besuchen. (Ebd.)

Zumal die romantische Liebe – als postulierte Voraussetzung einer Ehe – gerade die Einzigartigkeit der Geliebten sowie die Exklusivität des Verhältnisses hervorhebt, werden Formosus' ursprüngliche Gefühlsbekundungen durch seine Liaison mit der Putzmacherin auf krasse Weise relativiert. Die beobachtbaren Anzeichen romantischer Liebe (blasses und kränkliches Aussehen, wiederholtes Seufzen, mangelnde Heiterkeit und In-sich-gekehrt-Sein) entbehren bei Formosus offenbar eines affektiven Realsubstrats und erweisen sich damit als unzuverlässige Indikatoren, zumal sie beliebig manipulier- und instrumentalisierbar sind.[46]

Erweist sich Formosus' ›Liebe‹ zur »reichen Präsidententochter« (ebd.) damit als bloßer Ausdruck ökonomischen Kalküls, so ist Ulrikes Einwilligung in die Ehe nicht weniger von zweckrationalen Erwägungen geprägt. Auf die unmissverständliche Frage ihres Vaters, »wie ihr der junge Formosus gefalle« (DKV V, S. 140), sagt sie »alles, was Mädchen bei derlei Gelegenheit zu sagen pflegen, die nicht mehr in der ersten, vollsten Blüte stehen und fleißig denken: Wer wird der sein, der dich heimführt?« (Ebd.) Die Individualität des Bewerbers spielt für Ulrike angesichts ihres fortgeschrittenen Alters offensichtlich keine Rolle (mehr). Formosus wird als

46 Gleichwohl wird dem althergebrachten Modus der Ehegattenwahl, welcher auf soziale und materielle Kriterien fokussiert, hier kein Vorzug gegeben. Denn auch Walter – scheinbar »ein Mann […] von löblichen Eigenschaften« (DKV V, S. 142) – muss sein »schönes einträgliches Amt« (DKV V, S. 143) aufgrund von persönlichem Fehlverhalten aufgeben (vgl. ebd.). Eine besondere Ironie der Binnenerzählung besteht somit darin, dass sie sowohl das traditionelle wie auch das moderne Wissen über die Kriterien zur Auswahl eines geeigneten Ehegatten derart in die Schwebe bringt, dass sie sämtliche Bestrebungen, präventiv auf das Eheglück einzuwirken, annihiliert.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mittel zum (Ehe-)Zweck betrachtet: Er soll die Tochter, die um ihren sinkenden ›Marktwert‹ weiß, durch eine Heirat in die Position der Gattin erheben.[47] Entsprechend indifferent reagiert Ulrike als sich ihr nachfolgend ein Anderer anträgt: Der nicht mehr ganz so jungen Frau ist »es ziemlich einerlei, wer von beiden sich ihr als Gemahl anheftet[ ], Formosus oder Walter« (DKV V, S. 143).

Jener rein pragmatische Modus der Eheschließung wird auch auf der tierlichen Ebene, am Beispiel von Miesmies exemplifiziert. Ähnlich wie Ulrike verkörpert Miesmies einen Typus des ›weiblichen Geschlechts‹, dessen Liebes- und Eheverständnis durch und durch funktionale Züge trägt. Auf humorvolle Weise deutlich wird dies an der unverstellten Antwort, die Miesmies Murr auf dessen Frage, ob sie ihn liebe (vgl. DKV V, S. 205), gibt:

> [Miesmies:] »Ich habe mich […] nach deinen Verhältnissen erkundigt und erfahren, daß du Murr heißest und bei einem sehr gütigen Mann nicht allein dein reichliches Auskommen hättest, sondern auch alle Bequemlichkeiten des Lebens genössest, ja, diese wohl mit einer zärtlichen Gattin teilen könntest! – o, ich liebe dich sehr, guter Murr!« (Ebd.)

Die Tatsache, dass Miesmies nicht schlicht mit »Ja« oder »Nein« antwortet, sondern eine umständliche argumentative Herleitung ihrer ›Liebe‹ vornimmt, zeigt auf, dass diese für sie nicht als unvermittelter Gefühlsausdruck firmiert, sondern sich vielmehr als logische Konsequenz aus den vorteilhaften »Verhältnissen« des Katers ergibt. Liebenswert ist, wer über ein »reichliches Auskommen« verfügt und ein bequemes Leben offeriert. Dementsprechend hat Miesmies Liebes-›Geständnis‹ eine ganz konkrete Funktion: Im Prozess der Eheanbahnung dient es gewissermaßen als *invitatio ad matrimonium proponendum*, als Einladung an Murr, ihr einen (Heirats-)Antrag zu machen.

Abschlussbetrachtung

Wofür, so lässt sich abschließend fragen, steht nun also ›die Liebe‹? Steht sie für Trieb oder ökonomisches Kalkül? Eine eindeutige Antwort auf diese Frage verweigert der Roman, indem er die Liebe als ›kommunikativen Code‹ demontiert, der sich insofern als unzulänglich erweist, als er um

47 Vgl. Heide Wunder: »Er ist die Sonn', sie ist der Mond«. Frauen in der Frühen Neuzeit, München 1992, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1800 auf ein subjektives Gefühl referiert, welches objektiv nicht überprüft werden kann. Mit seinem *Murr*-Roman, der die Instrumentalisierung des empfindsam-romantischen Liebescodes teils parodierend, teils kritisch zur Schau stellt, nimmt E.T.A. Hoffmann damit auf literarästhetischer Ebene Erkenntnisse des Soziologen Niklas Luhmanns vorweg. Die Liebe wird als ein ›symbolisch generalisiertes Medium‹ vorgeführt, das zum beliebigen *Ge-* und *Miss*-Brauch einlädt. Denn da sie nicht – wie vorgegeben – einen affektiven Sachverhalt wiedergibt, sondern nur dessen sprachliche Hülle repräsentiert, bleiben die zentralen Motive für eine Eheschließung letztlich im Verborgenen. Wohl nicht ohne Grund werden Heiraten daher auch in der zeitgenössischen Literatur als »Schleichhandel« identifiziert: »Man heuchelt einen Wirrwarr zärtlicher Empfindungen, honigsüßer Worte, eh man sich hingiebt […].«[48]

Doch das ist nur die eine – kommunikationstheoretische – Betrachtungsweise. Die andere nimmt den wissensgeschichtlichen Wandel in den Blick, den der Roman am »Übergang von der Sach- zur Liebesehe« problematisiert. In E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr* wird dieser Übergang in seiner Prozeduralität, gleichsam als ein undurchsichtiges Nebeneinander traditioneller und moderner Aussagesysteme vorgeführt. In Bezug auf das Verhältnis von Liebe und Ökonomie zeigt sich einerseits, dass materielle Interessen die Ehegattenwahl weiterhin strukturieren, auch wenn sie in ein empfindsam-romantisches Vokabular eingekleidet werden.[49] Und in Bezug auf das Verhältnis von Liebe und Trieb zeigt sich andererseits, dass das (früh-)romantische Bestreben, Sinnlichkeit und Leidenschaft in die Liebes- und Ehesemantik zu integrieren, zugleich Gefahren birgt – indem es die rhetorischen Mittel zum Missbrauch, zur Verführung offeriert.

Während einige Figuren den empfindsam-romantischen Liebescode so zur *Verhüllung* ihrer eigentlichen, tabuisierten Motive anwenden, ja gewissermaßen als Stellvertreter-Diskurs führen, betreibt der Text selbst eine ostentative *Enthüllung* eben dieser Motive. Gerade im Hinblick auf das hierdurch konstruierte Wissen über die untergründige Triebnatur des Menschen trägt E.T.A. Hoffmanns Roman zu jener Diskursivierung ›der

48 [o.A.]: Ehescheidungen, S. 51.

49 Dieser diskursive Befund deckt sich mit der historischen Praxis. Vgl. die mikrohistorische Studie von Rebekka Habermas: Frauen und Männer des Bürgertums: eine Familiengeschichte (1750–1850), Göttingen 2000; Peter Borscheid: Geld und Liebe: Zu den Auswirkungen des Romantischen auf die Partnerwahl im 19. Jahrhundert, in: ders./Hans J. Teuteberg (Hrsg.): Ehe, Liebe, Tod. Zum Wandel der Familie, der Geschlechts- und Generationsbeziehungen in der Neuzeit, Münster 1983, S. 112–134.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sexualität‹ bei, welche Michel Foucault für das 18. und insbesondere das 19. Jahrhundert konstatiert.[50] Indem Hoffmann einen Text schreibt, dessen Figuren ihre erotischen Absichten zu verschlüsseln und zu verbergen, zu kodifizieren und zu chiffrieren suchen, wird das Moment des Triebhaften – simultan – erzeugt *und* exponiert. Hoffmanns *Murr*-Roman eignet damit eine paradoxe Doppelstruktur, die im Verschweigen des Sexuellen (auf der Figurenebene) zugleich dessen *Poiesis*, Hervorbringung (auf der Textebene) praktiziert.

50 Vgl. Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I, Frankfurt a.M. 1983.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Irmtraud Hnilica

Sozialer Appetit. Aspekte der Kommensalität in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

Dass es in E.T.A. Hoffmanns Roman *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* häufig um Fragen des Essens geht – und zwar insbesondere für den felinen Protagonisten –, ist nicht zu übersehen. Süße Milch, Milchbrei, Heringsköpfe, Würste und andere Leckerbissen begegnen im Roman in dichter Folge.[1] Gleichwohl nimmt die Forschung, wenn sie sich Murr zuwendet, bislang vor allen Dingen den schreibenden Kater in den Blick. Er ist es, der fasziniert und zu komplexen Analysen anregt; Sarah Kofman hat mit *Schreiben wie eine Katze …* bekanntermaßen eine besonders avancierte *Murr*-Lektüre vorgelegt.[2] Fressen wie eine Katze erscheint dagegen ein vergleichsweise triviales Thema. Wo man sich ihm explizit widmet, geschieht dies eher, um den Status des Katers als Tier, der durch Murrs Schreibtätigkeit so nachdrücklich herausgefordert wird, dass sich ganz grundsätzliche Fragen nach dem Mensch-Tier-Verhältnis aufdrängen, wiederum zu vereindeutigen. Insbesondere Christopher R. Clason perspektiviert gerade die Nahrungsaufnahme als das Feld, auf dem der Kater mit den menschlichen Eigenschaften – er liest und schreibt, forscht und diskutiert – sich dann doch als das Tier, das »beast«[3] zeige, das er sei. Wo es ums Fressen geht, so argumentiert Clason, da obsiege bei Murr unweigerlich der rohe Trieb; Futter zu teilen sei ihm nicht möglich, der gebildete Kater erweise sich am Ende eben doch als lediglich instinktgesteuertes Wesen. Auch die wenigen Anmerkungen Kofmans zum fressenden Kater zielen in diese Richtung; Murr gelinge es nicht,

1 »Murr's instinctive fascination with food informs nearly every page of his curious autobiography […]«. Christopher R. Clason: »O Appetit, dein Name ist Kater!« Food, Instinct, and Chaos in E.T.A. Hoffmann's *Kater Murr,* in: Nineteenth Century Studies 19 (2005), H. 1, S. 1–16, hier S. 2.

2 Vgl. Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, 3. Aufl., Wien 2013.

3 Clason: »O Appetit, dein Name ist Kater!«, S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seine Natur »hinter sich zu lassen«, wie er daran lernen müsse, dass er seinen Appetit nicht zügeln könne.[4]

Der anhand von Murrs Schreiben in der Forschung bereits diskutierten Frage nach der Verortung Murrs zwischen menschlichen und tierischen Eigenschaften und Qualitäten gehe ich im Folgenden gleichwohl anhand der von ihm eingenommenen Mahlzeiten nach. Murrs Appetit stellt sich dabei als über das rein instinktive Interesse an Nahrung hinausgehend heraus; kenntlich gemacht werden soll dieser Appetit als ein (auch) sozialer. Aspekte der Kommensalität[5] werden, wo sie im Roman begegnen, ernst genommen und können so zu einer Neuperspektivierung von Murrs Essgewohnheiten beitragen. Nicht nur der schreibende und lesende Murr, der »alle Werke [verschlingt]«[6], sondern auch der Fischköpfe, süßen Milchbrei und Würste verzehrende ist interessant und komplex.

Meiner eigentlichen *Murr*-Lektüre stelle ich kurze theoretische Überlegungen voran, die sich mit soziologischen und von den Cultural Animal Studies sowie den Human-Animal Studies inspirierten Konzepten des Fressens bzw. Essens – bereits diese Unterscheidung wird zu hinterfragen sein – beschäftigen. Im zweiten Schritt komme ich dann zu einer von diesen Vorüberlegungen informierten Analyse. Insgesamt vier Lektürevignetten zeigen, dass Murrs Appetit nicht nur auf den biologischen Sättigungsvorgang abzielt; was Murr an- und umtreibt, so soll deutlich werden, ist (auch) sozialer Hunger. Das ist umso bemerkenswerter, als gerade Katzen nachgesagt wird, ihre Unabhängigkeit in besonderer – und vom sich dem Menschen unterwerfenden Hund stark abweichender – Weise zu pflegen.[7] Murr zeigt sich trotz katzentypischer Selbständigkeit als auf Menschen wie auch andere Tiere bezogenes Wesen. Die menschliche Vorstellung, die im zoologischen Wissen des 18. und 19. Jahrhunderts präsent war, dass Katzen sich allenfalls sozial verhielten, gleichwohl aber, wie Frederike Middelhoff schreibt, »sich nie als soziale Wesen empfinden, geschweige

4 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 79.

5 Die Ethnologie und Religionswissenschaft bezeichnen die Tischgemeinschaft auch mit dem Begriff der Kommensalität. Er scheint für die hier verfolgte Frage, ob nämlich Murr seinen Hunger auch als sozialen Appetit erlebt, geeigneter als der Begriff der Tischgemeinschaft, der auf das menschliche Mobiliar abzielt.

6 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 82.

7 Vgl. dazu auch Frederike Middelhoff: Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert, Stuttgart 2020, S. 340.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denn eine Bindung zu menschlichen Erzieher/innen eingehen«[8], stellt Hoffmann damit zur Diskussion.

Fressen oder Essen? Konzepte der Soziologie und der Human-Animal-Studies

Essen und Trinken, schreibt Georg Simmel in seiner kurzen, aber fulminanten *Soziologie der Mahlzeit*, gehören »zu den niedrigsten Antriebe[n] und Interessen«, zu den »mit der bloßen Notdurft des Lebens verknüpften«[9] menschlichen Funktionen. Die Nahrungsaufnahme wird von Simmel als »primitiv Physiologische[s]«[10] markiert, ein Bedürfnis, das »von allem […], was den Menschen gemeinsam […], […] das Gemeinsamste«[11] ist. Die Nahrungsaufnahme ist damit als »ein absolut allgemein Menschliches«[12] bestimmt.

Freilich ist essen und trinken zu müssen nicht nur das Gemeinsamste aller Menschen; die Notwendigkeit der Nahrungsaufnahme haben auch alle Kater, Katzen und andere Tiere gemein. Der Mensch erscheint insofern, wenn er isst, als das Tier, das auch er ist. Dass gerade bestimmte Tischsitten der, wie Simmel formuliert, »Widrigkeit, ja Häßlichkeit des physischen Eßvorganges«[13] wehren sollen, dass die Bedürfnisbefriedigung durch das Essen und Trinken »in den Niederungen des organischen Lebens«[14] verortet wird, macht deutlich: hier ist der Mensch, sofern er nicht einigen Verschleierungsaufwand betreibt, als Tier erkennbar. Gerade weil der Mensch sich auf dem Feld der Nahrungsaufnahme eigentlich als Tier präsentiert, wird ihm die Ernährung zum Schauplatz einer vermeintlichen »Emanzipation vom Animalischen«[15].

---

8 Ebd., S. 357.
9 Georg Simmel: Soziologie der Mahlzeit, in: ders.: Gesamtausgabe. Bd. XII: Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Bd. I, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt a.M. 2001, S. 140–147, hier S. 140.
10 Ebd., S. 140.
11 Ebd.
12 Ebd.
13 Ebd., S. 144.
14 Ebd., S. 145.
15 Hans Jürgen Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, in: Alois Wierlacher/Gerhard Neumann/ders. (Hrsg.): Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993, S. 103–136, hier S. 133.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Die Tiere fressen, der Mensch isst; der gebildete Mensch allein isst mit Bewußtsein«,[16] heißt es bei dem bedeutenden Gastrosophen und Hoffman-Zeitgenossen Jean Anthelme Brillat-Savarin. Schon sprachlich wird also der Vorgang der Nahrungsaufnahme, je nachdem, ob er Menschen oder Tiere betrifft, mit unterschiedlichen Begriffen belegt. Die sprachliche Differenzierung suggeriert dabei einen Unterschied, der allerdings durch sie selbst allererst mit hervorgebracht wird. Ähnlich verhält es sich mit Begriffspaaren wie gebären und werfen oder sterben versus verenden. Jacques Derrida hat in *Das Tier, das ich also bin* mit dem von ihm eingeführten Begriff *animot* zu bedenken gegeben, dass das Tier, insbesondere wenn es in Abgrenzung zum Menschen gedacht wird, ganz wesentlich sprachliche Konstruktion ist.[17] In der Tierrechtsbewegung und Tierethik wird eine als speziesistisch bezeichnete Sprache dafür kritisiert, dass sie verschleiert, dass es sich (etwa bei gebären und werfen) um dieselben Vorgänge handelt und somit die Einsicht in Gemeinsamkeiten zwischen Menschen und anderen Arten unterbindet.[18] Ob man das mit dieser Kritik verbundene Anliegen, die Abwertung von Lebewesen aufgrund ihrer Artzugehörigkeit radikal zu überwinden nun teilt oder nicht, das Argument, dass die mit den Verben essen und fressen verbundenen Unterschiede – eine gewisse Form und Kontrolle einerseits, die triebgesteuerte reine Nahrungszufuhr andererseits – nicht *per se* auf Unterschiede zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren abbildbar sind, ist valide und zudem relevant für die hier verfolgte Fragestellung. Dass der nicht ausreichend sozialisierte Mensch zunächst einmal ein Verhalten zeigt, das eher mit dem Begriff fressen zu belegen wäre, ist ja auch Thema von Ernährungslehren. Schon bei Brillat-Savarin steht noch auf derselben Seite, auf der er die Unterschiede zwischen essen und fressen auf den zwischen Mensch und Tier abbildet, ein weiterer Aphorismus, der dem widerspricht: »Die Fresser und Säufer wissen nicht, was essen und trinken heißt.«[19] Tiere bzw. nichtmenschliche Tiere sind hier nicht gemeint, es sind menschliche Fresser und Säufer, die hier kritisiert werden. Und in den Quellen, die Norbert Elias in *Über den Prozeß der Zivilisation* im Abschnitt »Über das

16 Jean Anthelme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder physiologische Anleitung zum Studium der Tafelgenüsse, Braunschweig 1865 [1826], S. XV.
17 Vgl. Jacques Derrida: Das Tier, das ich also bin, Wien 2010.
18 Vgl. z.B. die Analyse speziesistischer Sprache auf der Homepage eines veganen Aktivisten: www.revlektor.de/speziestische-sprache/ (06.2.2022).
19 Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks, S. XV.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verhalten beim Essen« heranzieht, ist Animalisierung, also die Übertragung vermeintlich tierspezifischer Triebhaftigkeit auf den Menschen zu dessen Abwertung, eine immer wiederkehrende Strategie. So wird bereits im 13. Jahrhundert vom Minnesänger Tannhäuser derjenige kritisiert und dem »zühtic man« gegenübergestellt, »der sich über die schüzzel habet, / so er izzet, als ein swin, / und gar unsuberliche snabet / und smatzet mit dem munde sin.«[20] Als einem Schwein vergleichbar wird hier gescholten, wer sich über das Essen beugt und schmatzt. Bei Erasmus von Rotterdam im 16. Jahrhundert heißt es: »Quidam ubi vix bene consederint, mox manus in epulas conjiciunt. Id luporum est…«[21] Ein Wolf also, wer direkt in die Schüsseln greift. Ebenfalls im 16. Jahrhundert taucht der gängige Vergleich mit dem Schwein bei Giovanni della Casa erneut auf:

> Was meynstu würde dieser Bischof und seine edle Gesellschaft […] denen gesagt haben, die wir bisweilen sehen wie die Säwe mit dem rüssel in der suppen ligen und ihr gesicht nit einmal auffheben und ihre augen, viel weniger die hände nimmermehr von der speise abwenden, die alle beyde backen auffblasen gleich als ob sie in die Trommete bliesen oder ein fewer auffblasen wollten, die nicht essen sondern fressen und die kost einschlingen, die ihre Hände bey nahe bis an den Elbogen beschmutzen und demnach die servieten also zu richten, daß unflätige küchen oder wischlumpen viel reiner sein möchten.[22]

Vom Tiervergleich – »wie die Säwe« – entwickelt sich die Kritik an »diese[n] unfläter[n]«[23] zur über das Verb »fressen« vermittelten (und wiederholten, im Anschluss an die zitierte Textstelle ist nochmals die Rede vom »ubermessigen fressen«[24]) Tiergleichsetzung. In einem französischen Text über Erziehung und Tischmanieren heißt es: »L'enfant ne doit point ronger indécentement les os, comme font les chiens.«[25] An Knochen herumnagen wie die Hunde es tun, das darf das Kind nicht.

Der Unterschied zwischen essen und fressen, das zeigen diese Beispiele, ist in der Praxis also gerade nicht zuverlässig auf Mensch versus Tier abbildbar, vielmehr ist die speziesistische Konstruktion gerade hier besonders fragil. Das belegen die vielen Tiervergleiche und Tiergleichsetzungen

---

20 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Bd. I, Frankfurt a.M. 1997 [1939], S. 203.
21 Elias übersetzt: »Manche greifen, sowie sie sitzen, auf die Schüsseln. Wölfe tun das …«. Ebd., S. 209.
22 Ebd., S. 210.
23 Ebd., S. 211.
24 Ebd.
25 Ebd., S. 212.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in den Quellen, die Elias heranzieht, eindrücklich. Der Mensch scheint offenbar gerade beim Essen seine eigene Tierhaftigkeit in besonderer Weise wahrzunehmen und abwehren zu müssen. Umgekehrt bedeutet dies, dass alleine das Fressen, also ungehemmte Nahrungszufuhr, nichts sein kann, was das Tier kategorial vom Menschen unterscheidet; kann doch der Mensch durchaus auch fressen. Er muss, um sich von anderen Tieren (Schweinen, Wölfen, Hunden) zu unterscheiden, sogar einigen Aufwand betreiben und ist ständig bedroht, darin zu scheitern. Auch und gerade auf dem Feld der Nahrungsaufnahme wird damit deutlich: »Wer oder was als ›Tier‹ und ›Mensch‹ gilt, ist kein biologisches Apriori, sondern Ergebnis normativer Setzungen, diskursiver Aushandlungen und kultureller Praktiken.«[26]

Zu den kulturellen Praktiken, mit denen der Mensch seine eigene Tierhaftigkeit zu überwinden sucht, gehört die Institution der Tischgemeinschaft, die Kommensalität. Sie stiftet einen sozialen Kontext, der den Akt der Nahrungszufuhr transzendiert. Essen ist zunächst einmal radikal egoistisch, wie Simmel bemerkt:

> was ich denke, kann ich andere wissen lassen; was ich sehe, kann ich sie sehen lassen; was ich rede, können Hunderte hören – aber was der einzelne isst, kann unter keinen Umständen ein anderer essen. In keinem der höheren Gebiete findet dies statt, dass auf das, was der eine haben soll, der andere unbedingt verzichten muss.[27]

Es ist die Tischgemeinschaft, der es gelingt, den Vorgang des Essens aus der Vereinzelung zu lösen und die Brücke zum Sozialen zu schlagen. Dabei hilft, dass »dieses primitiv Physiologische ein absolut allgemein Menschliches ist«[28], wie Simmel schreibt. Gerade deshalb aber kann Essen »zum Inhalt gemeinsamer Aktionen« werden: »[D]as soziologische Gebilde der Mahlzeit entsteht, das gerade an die exklusive Selbstsucht des Essens eine Häufigkeit des Zusammenseins, eine Gewöhnung an das Vereinigtsein knüpft, wie sie durch höher gelegene und geistige Veranlassungen nur selten erreichbar ist.«[29] Die gemeinsame Mahlzeit »löst eine ungeheure sozialisierende Kraft aus«[30], höhere und niedere Werte verschmelzen in ihr.

---

26 Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 21.
27 Simmel: Soziologie der Mahlzeit, S. 140.
28 Ebd.
29 Ebd.
30 Ebd., S. 141.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aber kann denn ein nichtmenschliches Tier das tun, was landläufig wohl mit essen in Abgrenzung vom fressen bezeichnet wird, also der Nahrungszufuhr eine gewisse Form und Kontrolle verleihen und sie sozial überformen? Wenn Katzen, wie es häufig geschieht, Menschen eine erjagte Maus zum Geschenk machen, lässt sich vielleicht erahnen, dass auch bei ihnen Nahrung und Fragen des Sozialen – wenn auch in diesem Beispiel ein wenig untauglich, die gut gemeinte Gabe löst meist wenig Begeisterung aus – ineinander verwoben sind. Was genau Katzen damit bezwecken, wenn sie die erlegte Maus nicht fressen, sondern dem Menschen bringen, liegt im Dunkeln. Entscheidend ist aber, dass der soziale Appetit, der Wunsch nach Interaktion, Kommunikation und Bindung, in diesen Fällen stärker ist als das basale physiologische Bedürfnis. Auch beim Tier ist die Nahrungsaufnahme gewiss eine Frage, die über die reine Kalorienzufuhr hinausgeht. So berichtet Hans Jürgen Teuteberg von Beobachtungen amerikanischer Psychologen, die feststellten, »daß ausreichend gesättigte Hühner sofort wieder begannen zu picken, wenn sie andere Artgenossen fressen sahen«.[31]

Den im engeren Sinne zoologischen Fragen kann hier nicht weiter nachgegangen werden; an Kater Murr, um den es hier geht, lässt sich die Transzendierung des primitiven Fressbedürfnisses jedenfalls gleich mehrfach zeigen. Dabei verstehe ich Murr weder als empirischen Kater bzw. Repräsentation eines solchen, noch als reinen Stellvertreter für menschliche Fragen. Das von Middelhoff zu Recht kritisch kommentierte Verschwindenlassen des Tieres in anthropozentrischen Lektüren hoffe ich zu vermeiden, indem ich die dem zugrundeliegende Unterscheidung zwischen Mensch und Tier – jedenfalls in Fragen der Nahrungszufuhr – selbst auf den Prüfstand stelle. Wenn Murr und der Pudel Ponto, um ein Beispiel zu nennen, auf das im Folgenden näher eingegangen werden wird, unterschiedliche Methoden des Wurstergatterns durchspielen und diskutieren, sind sie nicht »›bloß‹ Artikulationsmedien menschlicher Sprecher/innen und Belange«[32]. Sie sind aber genauso wenig mit Fragen befasst, die allein Tiere betreffen; mit Kofman lässt sich sagen, dass auch in Sachen Nahrungsaufnahme *Kater Murr* weder »das Buch eines Menschen

31 Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, S. 111. Auch in Humanversuchen konnte nachgewiesen werden, »daß alle Körperempfindungen wie Hunger, Appetit und Sättigung nicht vollständig mit den physiologischen Systemen in Übereinstimmung gebracht werden können«. Ebd.

32 Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch das eines Tieres«[33] ist. Murrs Ringen um den Ausgleich zwischen physiologischem und sozialem Hunger findet auf einem Spannungsfeld statt, in das er ebenso wie andere Tiere – und eben auch der *homo sapiens* – gestellt ist. So teilt dieser Aufsatz eines der grundlegenden Anliegen der Cultural Animal Studies, nämlich die »prinzipielle Hinterfragung und Re-Konfiguration dessen, was man herkömmlich als ›das Tier‹ und ›den Menschen‹ begreift«[34]. Dass der Mensch dabei wohl oft weniger weit zu schauen vermag als er glaubt, das drängt sich Johannes Kreisler bei der Betrachtung Murrs auf: »Indem ich, sprach Kreisler, diesen klugen Kater betrachte, fällt es mir wieder schwer aufs Herz, in welchen engen Kreis unsere Erkenntnis gebannt ist. – Wer kann es sagen, wer nur ahnen, wie weit das Geistesvermögen der Tiere geht!«[35]

Meister Abraham, die physische Ausbildung oder die erste Milch

Meister Abraham begegnet unmittelbar zu Beginn des Romans als »der freundliche Mann«, bei dem Murr »in Kondition gegangen« und der von Murr dadurch charakterisiert wird, dass er »mir das Gericht Fische, das er mir vorgesetzt, niemals vor der Nase wegzieht, wenn es mir eben recht wohlschmeckt« (DKV V, S. 18). Abraham wird Murr damit zur Folie eines allgemeinen Vertrauens in das Leben. Zu Beginn des Romans erläutert Murr, der seine Autobiographie *ab ovo* präsentiert,[36] seine allerersten Wahrnehmungen und Erfahrungen ab dem Moment seiner Geburt. Dabei wird Soziales als existenzielle Grundlage des Seins markiert. Da bei Katzen die Augen zunächst verschleiert sind, variiert Murr die Redewendung des das Licht der Welt Erblickens und stellt fest, dass er »in der Welt erblickt wurde von der teuren Mama« (DKV V, S. 20). Der Andere, das Gegenüber

33 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 48.

34 Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 21.

35 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 9–458, hier S. 37. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

36 Ironischerweise ist es gerade die Biographie des Katers, die linear präsentiert wird: »Hält man die beiden Teile des Textgewebes gegeneinander, so ist es die tierische, die eher dem Logos konform ist – die Schrift Murrs ist linear, Erzählung einer Biografie, die einen Anfang hat, die Geburt, und ein Ende, den Tod […]. In den Blättern Murrs herrscht durchwegs Kontinuität.« Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 59.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist also Voraussetzung des In-der-Welt-seins. Wenige Zeilen später berichtet Murr von seiner ersten (ihm erinnerbaren) Nahrungsaufnahme, befördert durch die Hand – des Meisters Abraham, wie sich uns Leser*innen später erschließen wird –, die er zuvor gekratzt und von der er »ein paar Ohrfeigen« (ebd.) als erste »moralische […] Ausbildung« (DKV V, S. 21) erhalten hat. Was sich Murrs Wissen und Wahrnehmung entzieht, ist, dass er sein Leben eben dieser Hand, also Meister Abraham verdankt, der das Kätzchen, das offenbar ertränkt werden sollte, rettet. Wenn Abraham zunächst glaubte, am Fluss ein ausgesetztes neugeborenes Kind zu retten (vgl. DKV V, S. 54), rückt Murr nach und nach in eine vergleichbare Position ein. Indem Abraham die Fürsorge für Murr übernimmt, wird er zur väterlichen, elterlichen Instanz. Als solche trägt Abraham für Murrs Ernährung Sorge, wie Murr sich erinnert:

> Bald darauf erfaßte sie [die Hand; I.H.] mich aber aufs neue beim Kopf und drückte ihn nieder, so daß ich mit dem Mäulchen in eine Flüssigkeit geriet, die ich, selbst weiß ich nicht, wie ich darauf verfiel, es mußte daher physischer Instinkt sein, aufzulecken begann, welches mir eine seltsame innere Behaglichkeit erregte. Es war wie ich jetzt weiß süße Milch die ich genoß, mich hatte gehungert und ich wurde satt indem ich trank. So trat […] die physische Ausbildung ein. (DKV V, S. 21)

Einerseits wird der Genuss der Milch als Instinkt, eine Form des Triebes also bezeichnet und zumal als »physischer Instinkt«, als körperliche Funktion. Mit Simmel könnte man sagen, was sich hier abspielt, ist etwas »primitiv Physiologische[s]«[37]. Dies aber gleicht frappierend dem ersten Erleben menschlicher Säuglinge, über die es bei Teuteberg heißt: »Das Schmecken ist gleich dem Atmen, Riechen und Saugen ein erster biologischer Akt, wenn der Mensch ins Leben tritt. Der Neugeborene sammelt erste Erfahrungen mit der Umwelt primär im sinnlich-oralen Bereich.«[38] Zugleich aber ist Meister Abraham, der hier in Form der Hand auftritt, Voraussetzung des Milchtrinkens, indem er die Milch erstens bereitstellt und zweitens Murrs Kopf in das Getränk, das sich ihm zunächst undifferenziert als »eine Flüssigkeit« präsentiert, hineindrückt. Es bedarf also der fremden, hier menschlichen Unterstützung, um dem eigenen Instinkt überhaupt folgen zu können. Daher ja auch spricht Murr von einer Form der Ausbildung, die hier beginnt. Das zeigt, dass selbst das primitiv Physiologische sich nicht in einem Raum jenseits des Sozialen abspielt, viel-

37 Simmel: Soziologie der Mahlzeit, S. 140.
38 Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, S. 117.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mehr ist die basale Erfahrung, die Murr hier macht, die, dass Nahrung mit engem sozialen Kontakt verbunden und verwoben ist. So erleben es zumindest alle Säugetiere und somit auch Menschen nach der Geburt: »Das Saugen an der Mutterbrust ist nicht nur eine Triebbefriedigung, sondern auch Herstellen einer Geborgenheits- und Sicherheitssituation, die auch bei Erwachsenen noch im Unterbewußtsein vorhanden bleibt.«[39] Beide basalen Bedürfnisse – nach Nahrung und Sozialkontakt – befeuern einander; durch die damit einhergehende Stillung unangenehmer Hungergefühle bewertet der Gefütterte den damit einhergehenden engen Kontakt zu dem Fütternden als positiv – und umgekehrt. So besteht immer schon ein enger Konnex zwischen physiologischem und sozialem Appetit.[40] Mit Teuteberg lässt sich auch vom »leiblich-seelische[n] Doppelaspekt des Geschmacks«[41] sprechen, der beim Menschen in der libidinösen Beziehung zur Mutter wurzelt:

> Die Liebesbeziehung zur Mutter fällt mit der Nahrungszufuhr und damit auch der Geschmackswahrnehmung weitgehend zusammen. Das Kind kann emotional noch nicht genügend differenzieren und erfährt die menschliche Zuwendung als somatische Entspannung und Sättigung. […] Das Gefüttertwerden umfaßt zunächst daher nicht nur die Befriedigung eines Nahrungsgefühls, sondern zugleich die Bestätigung, von einem vertrauten Wesen beschützt, befriedigt, gesichert und geschätzt zu werden.[42]

Der erste Milchgenuss bildet in ganz ähnlicher Weise gleichsam die Urszene der besonderen Verbindung zwischen Murr und Meister Abraham, der ihm später, als er bemerkt, dass Murr, der Liebeskranke, ganz fiebrig und geschwächt erscheint, sogar erwärmte Milch gibt: »Er gab mir warme Milch, die ich, da mir die Zunge am Gaumen klebte vor Durst, eifrig verzehrte« (DKV V, S. 436).[43] Nach langem Fieberschlaf erwacht der so versorgte Murr dann auch genesen – vom Fieber wie von der unglücklichen Liebe. Die Beziehung zwischen Murr und Abraham bleibt – wenngleich nicht ohne Unterbrechung durch Murrs Ausflug in die Welt einerseits, ei-

39 Ebd., S. 118.

40 Auch Jörg Wesche verweist auf die evolutionsbiologisch verankerte soziale Funktion des Geschmackssinnes, der u.a. »der Festigung individueller Bindungen (beispielsweise bei der Mutter-Kind-Bindung) über die Muttermilch« dient. Jörg Wesche: Feinsinn. Antinomie des Geschmacks zwischen Physiologie und Poetik, in: Hans Vilmar Geppert/Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. III, Tübingen 2007, S. 125–147, hier S. 136.

41 Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, S. 106.

42 Ebd., S. 117f.

43 Vgl. dazu auch Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 377.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nige Verwerfungen andererseits – bis zu Murrs vorzeitigem Tod bestehen und drückt sich immer wieder in Variationen der ersten Milchszene aus. Murr wird im Wesentlichen sein Leben lang von Abraham versorgt, über die Mäusejagd bzw. Mausefallen und deren »Einfluß auf Gesinnung und Tatkraft der Katzheit« (DKV V, S. 44) schreibt er zwar, betreibt diese aber nie selbst.[44] Abrahams Sorge um Murrs Appetit ist mehr als die bloße Versorgung mit Notwendigem. Sie ist die Folie für Murrs sozialen Appetit, wie er sich dann auch bei der Wiederbegegnung mit seiner Mutter zeigt.

Heringskopf und Frühstücksmilch: Murr und seine Mutter

Als der früh von seiner Mutter Mina getrennte Murr ihr später wiederbegegnet, offenbart sich ihm ihre Bedürftigkeit: »Ich erfuhr, daß Mina bei der alten Nachbarsfrau in ziemlich dürftigen Umständen lebe, und daß es ihr oft schwerfalle, ihren Hunger zu stillen.« (DKV V, S. 56) Nun erweist sich in Umkehrung der von Meister Abraham erfahrenen Fürsorge auch der Appetit anderer als eine Angelegenheit, die Murr betrifft. Unmittelbar und emotional intensiv fühlt er sich angesprochen: »Dies rührte mich tief, die kindliche Liebe erwachte in voller Stärke in meinem Busen, ich besann mich auf den schönen Heringskopf, den ich vom gestrigen Mahle erübrigt, ich beschloß ihn darzubringen der guten Mutter, die ich so unerwartet wiedergefunden.« (DKV V, S. 56f.) Der starke und spontane Impuls Murrs verdient hier ernstgenommen zu werden: Murr will seiner Mutter den Heringskopf tatsächlich schenken. Gleichwohl kommt es nicht dazu, denn Murr gerät »in einen Zustand, der auf seltsame Weise mein Ich meinem Ich entfremdend, doch mein eigentliches Ich schien« (DKV V, S. 57). Aus diesem Zustand heraus scheitert sein Vorhaben: »Das sonderbare Gefühl, gewebt aus Lust und Unlust, betäubte meine Sinne – überwältigte mich – kein Widerstand möglich – ich fraß den Heringskopf!« (Ebd.) Murr zeigt sich hier als ein gespaltenes Wesen, dessen eines Ich – der Persönlichkeitsanteil, der prosozial den Heringskopf der Mutter bringen will – von einem anderen, triebhaft-gefräßigen Ich überwältigt wird. Das wirft die Frage nach Murrs »eigentlichem« Ich auf, die der Text zumindest

44 Allerdings heißt es in Murrs Loblied auf den Boden u.a.: »Du, o! Boden, spendest mir in freigiebiger Fülle manch Mäuslein und nebenher kann man manche Wurst, manche Speckseite, aus dem Schornstein erwischen, ja wohl manchen Sperling haschen, und sogar hin und wieder ein Täublein erlauren.« (DKV V, S. 23)

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

an der Oberfläche durch empirische Tatsachen – der Heringskopf wird nicht der Mutter gebracht, sondern eben doch selbst verspeist – beantwortet. Der Konjunktiv der ironisch als »verständlich und scharf« (ebd.) bezeichneten Formulierung versieht diese Lösung allerdings mit einem Fragezeichen; jener Zustand, in dem Murr den Fischkopf verschlingt, »schien« – und eben nicht: war – sein »eigentliches Ich«. Die abgehackte Sprache (»überwältigte mich – kein Widerstand möglich«) spricht zudem dafür, dass Murr hier eine Art dissoziativen Zustand erlebt. Dass es dem Kater unter dem Einfluss ich-dystoner Impulse hier knapp nicht gelungen ist, das Vorhaben, seiner Mutter den Fischkopf zu bringen, auch umzusetzen, muss nicht bedeuten, dass es ganz grundsätzlich »zwecklos ist, erfüllt von kindlicher Liebe für eine gute Mutter einen Heringskopf aufbewahren zu wollen«[45], wie es bei Kofman heißt. Auch Clason sieht allein im von Murr verzehrten Fisch – und nicht etwa in den diesen Verzehr rahmenden sozialen Impulsen – die Essenz dieser Szene: »[…] Murr's starving mother is victimized by her son's selfishness, when he is overcome by his momentary appetite and eats a fish with which he meant to save her.«[46]

Situativ hat Murrs sozialer Impuls nicht obsiegt. Aber muss deshalb der Stab gebrochen werden über den Kater? Immerhin sollte dabei einbezogen werden, dass im Roman auch die Rede davon ist, wie ungern mitunter Menschen ihre Speisen mit Tieren teilen und wie grausam sie diese bestrafen, wenn sie sich gleichwohl bedienen (zu denken ist etwa an den »hoffnungsvolle[n] Katerjüngling«, der, weil er einen Topf Milch trinkt, »mit dem Verlust seines Schweifs büßen« [DKV V, S. 40] muss). Dafür, dass Murrs sozialer Impuls sich zwar nicht durchsetzen konnte, deshalb jedoch nicht zwingend ganz grundsätzlich hinter dem körperlichen Bedürfnis zurücksteht, spricht, dass Murr sofort nach seiner Mahlzeit wiederum gleichsam überwältigt wird vom Gedanken an die hungrige Mutter:

> Ich fühlte mich von Reue, von Scham durchdrungen, ich sprang zurück in meines Meisters Zimmer, ich verkroch mich unter den Ofen. Da quälten mich die ängstlichsten Vorstellungen. Ich sah Mina, die wiedergefundene gefleckte Mutter, trostlos, verlassen, lechzend nach der Speise, die ich versprochen, der Ohnmacht nahe – Ha! – der durch den Rauchfang sausende Wind rief den Namen Mina – Mina – Mina rauschte es in den Papieren meines Meisters, knarrte es in den

45 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 79.

46 Christopher R. Clason: *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr*: Romantic Perspectives on »Us« and »Them«, in: Carol Aisha Blackshire-Belay (Hrsg.): The Germanic Mosaic. Cultural and Linguistic Diversity in Society, Westport 1994, S. 3–9, hier S. 5f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> gebrechlichen Rohrstühlen, Mina – Mina – lamentierte die Ofentüre – O! es war ein bitteres herzzerschneidendes Gefühl, das mich durchbohrte! (DKV V, S. 57)

Murr leidet hier eben so intensiv, wie er kurz zuvor – »O Appetit, dein Name ist Kater!« – nach dem Heringskopf begehrt. Seine Gedanken werden hier sprachlich wesentlich integrierter und mit häufigem Bezug auf das Personalpronomen »Ich«, also als kongruent mit dem Subjekt, als ich-synton erlebt (»Ich fühlte«, »Ich sah Mina«, »ein bitteres herzzerschneidendes Gefühl, das mich durchbohrte« etc.). Und erst ein neuer, wenn auch etwas vager Entschluss beruhigt sein aufgewühltes Inneres: »Ich beschloß, die Arme womöglich einzuladen zur Frühstücksmilch. Wie kühlender wohltuender Schatten, kam bei diesem Gedanken ein seliger Frieden über mich!« (DKV V, S. 57f.)

Es ist sicher kein Zufall, dass Murr hier, auf der Suche nach einer Wiedergutmachung des unterschlagenen Heringskopfes, gerade an Milch denkt, die primäre und gewissermaßen sozialste Nahrung überhaupt. Gleichzeitig kehrt Murr mit dem Milchangebot an seine Mutter deren Beziehung gleichsam um; er bietet ihr in einer Inversion der Säugebeziehung gerade die Speise an, die sie ihm, wie wir vermuten können, unmittelbar nach der Geburt selbst zur Verfügung gestellt hat. Der innere Frieden, der aus der Aussicht entsteht, den physiologischen Hunger der Mutter und zugleich den eigenen sozialen Appetit doch noch stillen zu können, ermöglicht Murr nun die Befriedigung eines weiteren basalen biologischen Bedürfnisses: »Ich kniff die Ohren an und schlief ein!« (DKV V, S. 58)

Wenn Murr den Fischkopf verschlingt, scheint er einer empirischen Katze sehr nah. Dies ist einer der Momente des Romans, in denen Murr sich »gerade so präsentiert, wie man es von einem Kater erwarten würde: Er mag Fische, Tauben und weibliche Katzen«[47]. Und doch ist mehr dazu zu sagen und ist die Szene nur scheinbar schlicht. Auch Murrs Versöhnung mit der unkontrollierten Fischkopfverspeisung – »Jeder«, heißt es am Ende der Episode, »suche sich seine Heringsköpfe und greife nicht vor der Sagazität der andern, die, vom richtigen Appetit geleitet, schon die ihrigen finden werden« (ebd.) – ist lediglich Momentaufnahme und nicht etwa, wie es bei Eberhard Lämmert heißt, »Lebensmaxime«[48].

---

47 Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 342.

48 Eberhard Lämmert: Respekt vor den Poeten. Studien zum Status des freien Schriftstellers, Göttingen 2009, S. 96.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Muzius' Trauermahl und die Hausmagd

Während Murr, weil er sich kurz nach der Begegnung mit seiner Mutter in die Einsamkeit zurückzieht und sie deshalb nicht wiedersieht, die Frühstücksmilcheinladung nicht umsetzt (vgl. DKV V, S. 69), bietet ihm später, im zweiten Band, die Totenfeier für den verstorbenen Muzius den Anlass, seine Qualitäten als Gastgeber unter Beweis zu stellen. Konfrontiert mit der Todesnachricht und in Vorbereitung der Totenfeier verspricht Murr nun, »mich nicht allein zu gehöriger Zeit einzufinden, sondern auch für Speise und Trank zu sorgen, damit nach alter edler Sitte auch das Trauermahl gehalten werden könne.« (DKV V, S. 348) In diesem Fall nun gelingt vollkommen, woran Murr im Fall des Heringskopfs für Mina noch gescheitert war: »Ich besorgte dies«, erläutert Murr, »auch wirklich, indem ich den Tag über nach und nach, meinen reichlichen Vorrat an Fischen, Hühnerknochen und Gemüse hinabtrug« (ebd.). In Murrs Biographie markiert die Trauerfeier einen besonderen Moment: »Ich sehe dieses Trauerfest für den Wendepunkt an, in dem sich meine Lehrmonate schlossen und ich eintrat in einen andern Kreis des Lebens.« (DKV V, S. 362) Das lässt sich wohl auf die Liebesbegegnung mit der jungen Mina beziehen und die Eröffnung durch Miesmies, dass es sich dabei um eine Tochter nicht Muzius', sondern Murrs selbst handelt. Wohl aber auch ist Murrs Fähigkeit, die Trauergemeinde zu verköstigen, Marker einer neuen Reife des Katers. Auch wenn die Formulierung vom »Wendepunkt«, wie Kofman anmerkt, »parodistisch überspitzt«[49] ist, hier mithin das Genre Autobiografie persifliert wird, lohnt es, nicht ganz zu ignorieren, was auf diese Weise als Entwicklungsschritt markiert wird. Hier ist das Soziale, Gemeinschaftliche, die Kommensalität, in den absoluten Vorrang gegenüber der physiologischen Bedürfnisbefriedigung gerückt; das Trauermahl »nach alter edler Sitte« ist eine Kulturleistung, die dazu dient, die Trauernden zu versammeln. Das aber erscheint zumindest aus der Perspektive der hier verfolgten Fragestellung alles andere als »unbedeutend und überflüssig«[50].

In diese Episode eingelassen ist nun eine weitere, die von der Verklammerung von Kulinarischem mit Sozialem lebt. Um nämlich auch Milch für das Trauermahl zu erhalten, setzt Murr sich ins Einvernehmen mit der Hausmagd und kann dabei auf ein bereits gut etabliertes Verhältnis bauen:

---

49 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 60.
50 Ebd., S. 61.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Sie [die Hausmagd; I.H.] reichte mir manchen Bissen, der eigentlich schlechter war, als wie ich ihn von meinem Meister empfing, den ich aber doch verzehrte und dabei tat als wenn er mir ganz vorzüglich schmeckte, aus purer Galanterie. So was rührt wohl das Herz einer Hausmagd und sie tat worauf es eigentlich abgesehen war. Ich sprang ihr nehmlich auf den Schoß und sie kratzte mir so lieblich Kopf und Ohren, daß ich ganz Wonne und Seligkeit war und an die Hand mich gar sehr gewöhnte […]. (DKV V, S. 348)

Interessant ist zunächst einmal, dass Murr einen ausdifferenzierten und autonomen Geschmack besitzt. Die von Abraham gereichten Speisen haben eine andere und Murr mehr zusagende Qualität. Das ist bemerkenswert genug, wenn man bedenkt, dass die Entwicklung eines eigenen Geschmackes für nicht wenige Menschen eine Herausforderung darstellt, wie Teuteberg beschreibt:

> Der normale Mensch wäre auch völlig überfordert, jede der vielen Geschmacksentscheidungen selbst suchen und rational begründen zu müssen. Man ist oft froh, eine traditionelle oder gesellschaftlich gängige Geschmacksrichtung übernehmen zu können, die man dann für die eigene ausgibt. […] Wie das ganze Nahrungsverhalten ist auch die Geschmacksbildung ein äußerst zäher Prozeß […].[51]

Allein dem Menschen schreibt nun Teuteberg das Potential zu, in diesen schwierigen Prozeß überhaupt einzutreten; seine »Befreiung vom unbewußt Triebhaften« eröffne dem Menschen »die den Tieren nicht zur Verfügung stehende Möglichkeit, die Nahrung zu verfeinern und den Geschmack zu kultivieren, d.h. mit geistigen Inhalten zu füllen«[52]. Diese Möglichkeit aber steht Murr ganz offenbar durchaus zur Verfügung!

Dass dem Kater die Speisen nicht recht schmecken, bedeutet indessen nicht, dass er sie nicht verzehrt. Um die soziale Beziehung zur Hausmagd zu unterhalten, nimmt Murr die ihm angebotenen Gaben scheinbar gern an. Murr, zu dessen ersten Lektüren Knigges Benimmbuch zählte (vgl. DKV V, S. 42), frisst hier aus »purer Galanterie« (DKV V, S. 348). Sein Verhalten ist also kommunikativer Code und zwar ein ausgesprochen verfeinerter: Galanterie zielt auf eine gewisse Ästhetik des sozialen Umgangs ab. Der mangelnde gustatorische Geschmack der gereichten Speisen wird insofern kompensiert durch einen stil- und geschmackvollen Umgang Murrs mit der dadurch entstehenden sozialen Situation. So wenig der Bissen Murr auch schmeckt, sein scheinbar freudiger Verzehr desselben ent-

51 Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, S. 119.
52 Ebd., S. 130.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spricht dem sogenannten guten Geschmack. Das Sensorium des Geschmacks[53] hat Murr also gleichsam auf mehreren Ebenen kultiviert. Die Szene erinnert damit an den Geschmacksbegriff des 17. Jahrhunderts, den Jörg Wesche anhand von Baltasar Graciáns *El Discreto* entfaltet. Dort »ist der Begriff [Geschmack; I.H.] […] noch nicht auf den engeren Bereich der Ästhetik oder Poetik zugespitzt. Stattdessen bezeichnet er bestimmte Verhaltensideale einer klugen Lebensführung, die bei Hof ein sicheres und erfolgreiches Auftreten garantieren sollen.«[54] Murrs Auftreten erfolgt nun nicht bei Hof, sondern gegenüber der Hausmagd, ist aber jedenfalls so sicher wie erfolgreich. Der verfolgte Zweck, die Verbindung zur Hausmagd so zu vertiefen, dass er von ihr Zärtlichkeiten empfängt, die ihn tatsächlich mehr als die angebotenen Speisen interessieren, wird erreicht. Während die Hausmagd glaubt, sie reiche Murr die Happen als Zeichen ihrer Zuneigung, frisst Murr diese nicht aus physiologischem, sondern sozialem Appetit, mithin als Zeichen seiner Zuneigung zu ihr. Beide erweisen einander hier einen Gefallen, wobei angenommen werden kann, dass die Hausmagd Murrs Verhalten nicht als ein Zugeständnis an sie decodiert.

Die Annahme und der Verzehr von den eigenen Geschmack eigentlich verfehlenden Futterangeboten erweist sich als zoosemiotisch höchst interessanter Fall. Bei Clason heißt es, Murr schmeichle sich bei den Menschen ein[55] und in gewisser Weise agiert Murr hier tatsächlich als die sprichwörtliche und von Lavater und Buffon so auch dargestellte[56] falsche Katze; seine Verstellung – er signalisiert größeres Interesse an den Speisen, als er eigentlich hat – ist allerdings durch und durch prosozial und gerade in dieser Form ja auch beim Menschen nicht nur gängig, sondern gesellschaftliches Erfordernis. Die Einschätzung des Professors, Katzen achteten nicht »auf ein bescheidenes stilles Betragen« (DKV V, S. 319), erweist sich damit als vollkommen falsch.

Ein recht gängiges Vorurteil, der Mensch sei für die Katze nur ein Hilfsmittel zur Futtererlangung, findet sich bereits bei dem französischen Naturforscher des 18. Jahrhunderts Georges-Louis Leclerc de Buffon, der Katzen für »halb wilde Thiere« hält, »weil sie theils ihre Herrschaft nicht ken-

53 Vgl. Wesche: Feinsinn, S. 128.

54 Ebd.

55 »[…] Murr learns how to suppress his instincts and to ingratiate himself with humans for food, comfort, attention, and the like.« Clason: *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr*, S. 4f.

56 Zur Aufarbeitung dieser Diskurse vgl. Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 415.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen, theils auf Böden und auf den Dächern herum irren, und nur dann die Küchen oder Speisekammern besuchen, wenn sie der Hunger dahin locket«[57]. Nun scheint es ein plausibles Motiv nicht nur für wilde Tiere, Küche und Speisekammer in erster Linie dann aufzusuchen, wenn man vom Hunger dorthin gelockt wird. Gerade für Murr gilt dies aber nicht! Vielmehr lockt ihn die Zärtlichkeit der Hausmagd und die Freundschaft zu ihr – beide sehen sich nie, »ohne auf anmutige Weise miteinander zu spielen« (DKV V, S. 348) – und bringt ihn dazu, zu fressen, was er eigentlich nicht unbedingt fressen möchte. Der von Murr als »pure Galanterie« bezeichnete höfliche Verzehr der ihm gereichten Bissen ist ein Akt, dessen physiologischer Ursprungsimpuls ganz aufgeht in sozialer und kommunikativer Funktion. Hier wie in der Sorge um die Kommensalität des Totenmahls für Muzius beweist Murr jenes Seelenvermögen der Tiere, das im 18. und 19. Jahrhundert zur Diskussion stand.

Murr und das Mädchen oder das Wurstprinzip

In einer weiteren bemerkenswerten Episode des Romans kommt es zu einer Begegnung Murrs mit einem Mädchen, von dem er eine Wurst stiehlt und die anschließend der Pudel Ponto erneut durchspielt und so variiert, dass er zu Murrs Erstaunen eine Wurst geschenkt bekommt. In der Ausgangssituation findet sich Murr alleine und hungrig in der Stadt wieder, wie in der Urszene des ersten Milchgenusses verbinden sich physiologischer und sozialer Hunger im Gedanken an Meister Abraham: »Ganz erschöpft, ganz entkräftet, gelangte ich endlich zu einem einsamen Plätzchen, wo ich mich ein wenig niederlassen konnte. Da fing aber der wütendste Hunger an, mich zu peinigen, und ich gedachte nun erst mit tiefem Schmerz des guten Meisters Abraham, von dem mich ein hartes Schicksal getrennt.« (DKV V, S. 122) Durchaus naheliegend wäre ja im »wütendste[n] Hunger« der Gedanke an ersehnte Speisen. Stattdessen aber – und nur folgerichtig, wenn Appetit eben immer auch sozialer Appetit ist – denkt der hungrige Kater an seinen Meister Abraham. Dem so verzweifelten Kater fällt nun ein »junges freundliches Mädchen« auf, »die vor einem kleinen Tisch saß, auf dem die appetitlichsten Bröte und Würs-

57 Georges-Louis Leclerc de Buffon: Herrn von Büffons Naturgeschichte der vierfüßigen Thiere. Mit Vermehrungen aus dem Französischen. Bd. II, Berlin 1773, S. 213. Vgl. dazu auch Middelhoff: Literarische Autozoographien, S. 353.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te lagen« (ebd.). Nicht nur auf die Nahrungsmittel selbst richtet sich hier Murrs Aufmerksamkeit, sondern auch und zunächst sogar vorrangig auf das Mädchen, das ihm freundlich erscheint. So geht Murr nicht direkt auf die Würste los, sondern widmet sich zunächst der Kontaktaufnahme mit dem Mädchen. Das ist durchaus bemerkenswert, denn die Möglichkeit, einfach eine Wurst zu stehlen, ohne den Versuch, sich ins Einvernehmen mit dem Mädchen zu setzen, steht Murr ja offen. Tauglich, den physiologischen Hunger, das primitive Bedürfnis zu stillen, wäre diese Methode allemal. Doch Murr wählt einen anderen Weg, der seinem sozialen Appetit Rechnung trägt: »Ich näherte mich langsam, sie lächelte mich an, und um mich ihr gleich als einen Jüngling von guter Erziehung, von galanten Sitten darzustellen, machte ich einen höheren schöneren Katzenpuckel als jemals. Ihr Lächeln wurde lautes Lachen.« (DKV V, S. 122f.) Erst unter der Voraussetzung, dass Murr sich im Einvernehmen mit dem Mädchen wähnt, greift er nun nach der Wurst: »›Endlich eine schöne Seele, ein teilnehmendes Herz gefunden! – O Himmel, wie tut das wohl der wunden Brust!‹ So dachte ich, und langte mir eine von den Würsten herab […]« (DKV V, S. 123). Murrs Einschätzung erweist sich jedoch als Missverständnis, das beraubte Mädchen schreit nicht nur, sondern schlägt auch »mit einem derben Stück Holz« (ebd.) nach Murr. Dem gelingt es mit letzter Kraft, mitsamt der erbeuteten Wurst zu fliehen.

Das unmittelbare Ziel der physiologischen Bedürfnisbefriedigung hat Murr damit erreicht und fühlt sich auch nach seiner Mahlzeit durchaus gestärkt; sein Lebensmut kehrt zurück und er fühlt, »daß es doch schön sei auf dieser Erde« (ebd.). Das Wohlbefinden ist aber, weil es lediglich auf den befriedigten körperlichen Bedürfnissen beruht, nur von kurzer Dauer. Bereits am nächsten Morgen überfällt Murr »eine Trostlosigkeit, die an Verzweiflung grenzte« (ebd.). Der Weltschmerz richtet sich dabei auf das mangelnde Verständnis der Menschen, auf die nicht gelingende Interaktion: »O diese herzlosen Barbaren! – Worin besteht ihre Kraft als im Prügeln? Worin ihr Verstand, als in hohnlachender Verspottung? Worin ihr ganzes Treiben, als in scheelsüchtiger Verfolgung tieffühlender Gemüter?« (Ebd.) Nicht allein der leere Magen, sondern die Herzlosigkeit der menschlichen »Barbaren« treibt Murr in einen Zustand der Depression.

Es ist der Pudel Ponto, der ihn daraus erlöst. Zunächst zeigt Ponto Murr, der ihn noch »›vor der herzlosen Barbarin, vor dem rachedürstenden Wurstprinzip‹« (DKV V, S. 134) warnen will, wie er das Mädchen dazu bringt, ihm die Wurst gerne und freiwillig zu geben.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Vor dem Tisch angekommen, richtete sich Ponto auf den Hinterfüßen in die Höhe, und tänzelte in den zierlichsten Sprüngen um das Mädchen her, die sich darüber gar sehr erfreute. Sie rief ihn an sich, er kam, legte den Kopf in ihren Schoß, sprang wieder auf, bellte lustig, hüpfte wieder um den Tisch, schnupperte bescheiden, und sah dem Mädchen freundlich in die Augen. (Ebd.)

Das Mädchen reagiert nun auf Ponto anders als auf Murr und bietet ihm »eine der schönsten größten Würste« (ebd.) von sich aus an. Dass Ponto diese Wurst mit den freundlichen Worten »›Da, iß, erquicke dich Bester!‹« (ebd.) seinem Freund Murr überlässt, zeigt, dass auch er sozialen Appetit kennt.

Lange diskutieren Murr und Ponto im Anschluss die Frage, wie Katze und Hund sich mit dem Mensch ins Einvernehmen setzen können. Murr, der zu diesem Zeitpunkt selbst noch nicht in das galante Verhältnis zur Hausmagd getreten ist, kritisiert hier Pontos »›unterwürfige Schmeichelei‹« (ebd.). Ponto wiederum erklärt, er habe doch selbst »›ungemeinen Spaß‹« (DKV V, S. 135) dabei gehabt. Das kontroverse Gespräch der beiden zieht sich über mehrere Seiten und Murrs Reflexion berührt dabei selbst Kants kategorischen Imperativ.[58] Die unterschiedlichen Wege zur Wurst werfen grundlegende Fragen auf nach Identität, Moral und Möglichkeiten, sich auf Andere zu beziehen. Dabei haben beide – der verjagte Murr ebenso wie der freundlich willkommen geheißene Pudel – im Ergebnis eine Wurst erhalten. Ein Problem stellt sich hier nur, weil beider Appetit über die biologische Sättigung hinausgeht. Avisiert wird von Murr wie von Ponto eine mit der Hungerstillung einhergehende gelingende interspezifische Kommunikation. Nicht der Konsum, die bloße Einverleibung ist das Ziel, sondern eine bestimmte Form des Konsums, die wie die Kommensalität die »Sicherheit des Zusammengehörens«[59] vermittelt. Murrs Gekränktheit darüber, dass Ponto nicht nur die Wurst, sondern auch die Zuneigung und Zuwendung des Mädchens bekommen konnte bei seiner gleichzeitigen Abscheu gegen Pontos scheinbare Unterwürfigkeit ist natürlich ein Stück weit narzisstische Grille eines Katers, der von der Welt möchte, dass sie ihn »liebe, schätze, ehre, bewundere, und ein wenig anbete« (DKV V, S. 16). Weit mehr aber ist sie der Wunsch, wie in

---

58 »Ich schwieg einige Augenblicke, über Pontos geäußerte Grundsätze nachdenkend, mir fiel ein, irgend wo gelesen zu haben, ein jeder müsse so handeln, daß seine Handelsweise als allgemeines Prinzip gelten könne, oder wie er wünsche, daß alle Rücksichts seiner handeln möchten, und bemühte mich vergebens, dies Prinzip mit Ponto's Weltklugheit in Übereinstimmung zu bringen.« (DKV V, S. 137).

59 Simmel: Soziologie der Mahlzeit, S. 142.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Urszene des ersten, von Meister Abraham unterstützten Milchgenusses, nicht nur gesättigt, sondern auch, um nochmals Teutebergs Aufzählung der einem gut versorgten Säugling gestillten Bedürfnisse zu zitieren, »beschützt, befriedigt, gesichert und geschätzt zu werden«[60]. Dass das Mädchen Murr die Wurst versagt, ruft bei diesem, unabhängig davon, dass er sie sich gleichwohl nehmen konnte, jene »Gefühle von Bedrohung, Verlassenheit und Ausgestoßenwerden«[61] hervor, die Teuteberg für den Menschen beschreibt, dem Nahrung versagt wird.

***

Murr ist zwischen sozialen und körperlich-triebhaften Hunger gestellt. Das macht ihn zu einer Figur, die nicht nur den Appetit von Katern, sondern durchaus auch den von Menschen exploriert. Mäuse jagen, um seinen Hunger zu stillen, das tut Murr nicht. Er ist weder Raub-, noch Nutztier.[62] Nicht nur, weil Murr sich damit in den Dienst der Menschen stellen würde, die genau dies von ihm erwarten. Sondern wohl auch, weil die erjagte Maus lediglich den physiologischen, nicht aber den sozialen, den Beziehungshunger Murrs stillen würde. Das bedeutet weniger, dass Murr als Tier verschwindet, sondern mehr, dass Mensch wie Tier sich, was ihren Hunger angeht, im selben Spannungsfeld bewegen. Die Mensch-Tier-Dichotomie wird damit ad absurdum geführt; der essende Kater entfaltet keine geringere »subversive Kraft«[63] als der schreibende, der »homme de lettres très renommé« (DKV V, S. 16).

60 Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, S. 117f.
61 Ebd., S. 118.
62 Vgl. dazu Middelhoff: Literarische Autozoobiographien, S. 351. »Mag man landläufig die Daseinsberechtigung der Katze in der Mäusejagd erkennen, Murr fügt sich nicht in diese Dienstbarkeit.« Ebd., S. 361.
63 Kofman: Schreiben wie eine Katze …, S. 14.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vanessa Höving

Écriture métabolique. Stoffkreisläufe im *Kater Murr*

Unterschiedlichste Stoffe zirkulieren in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. Magnetische oder elektrische Ströme fließen zwischen Meister Abraham, Chiara, Hedwiga oder Kreisler, aber auch zwischen Mensch und Tier. Versatzstücke anderer Hoffmann-Texte strömen durch den Doppelroman, dessen Faktur Monika Schmitz-Emans als ›Recycling-Akt‹ beschrieben hat.[1] Ich fokussiere im Folgenden die metabolischen und digestiven Stoffkreisläufe, die in *Kater Murr* in Bezug auf den verzehraffinen Kater, aber auch für Kreisler, Abraham und Hedwiga zur Verhandlung stehen. Mit Nahrung, ihrer Aufnahme und Prozessierung, Stoffwechsel und Verdauung beschäftigt sich Hoffmanns Roman auf literale wie metaphorische Weise und überblendet beide Ebenen zuweilen: Die Rede über tatsächliche Körperprozesse vermischt sich mit deren semantischen Übertragungen. Nahrungsmittel begegnen in literaler wie in metaphorischer Form, werden sowohl körperlich als physische Speise als auch geistig, zum Beispiel im Zuge eines Wissensheißhungers, aufgenommen und verwertet. Auch die Schreib- und Literaturdiskurse des Romans sind geprägt von einem dezidierten (metaphorisierten) Materialismus, der vor allen Dingen auch Körperprozesse und -materie betrifft. *Kater Murr* thematisiert physiologische Konstellationen ebenso wie metapoetische Bedeutungspotenziale jenes ›Stoff-Wechsels‹, als der Literaturproduktion und Intertextualität im Roman erscheinen. Hoffmanns Text diskutiert literatur- und kulturstiftende Implikationen von Körperprozessen, die gerne als profan, banal, trivial abgewertet werden. Gilt die Gattung des Romans als eine, die dem Inneren ihrer Figuren besondere Aufmerksamkeit schenkt, präsentiert *Kater Murr* – das ist eine meiner Thesen – eine körpertopografische Variante und Konkretisierung dieser Verinnerlichung, fragt nach ›organischen‹

1 Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.TA. Hoffmann* (1819/21), in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 152–160.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Funktionsbedingungen des eigenen heterogenen (Tier-Mensch-)Korpus und ist mit metabolischen Erzählweisen und »Physio-Logik[en]«[2] befasst.[3]

Hoffmanns Roman selbst ist ein starkes Verdauungsorgan. Ein Beispiel dafür ist der Umgang mit Prätexten: Dass *Kater Murr* an literarische Arbeiten wie etwa Henry Fieldings *Tom Jones* anschließt, dessen erstes Kapitel Küche und Schreibtisch zugunsten produktions- und rezeptionstheoretischer Überlegungen verschränkt, ist Konsens der Forschung.[4] Doch wendet sich Hoffmann weniger der Küche als Ort der Nahrungszubereitung denn dem Prozess der Nahrungsaufnahme und -verarbeitung zu. Noch bevor Jean Anthèlme Brillat-Savarin mit der 1826 veröffentlichten *Physiologie du goût ou méditations de gastronomie transcendante* den Grundstein der Gastrosophie und Kulinaristik legt, die das Essenssujet aus physiologisch-philosophischer und soziokultureller Sicht perspektiviert, thematisiert Hoffmanns Roman Ess- und Trinkvorgänge und -gemeinschaften sowie ihre materiellen, symbolischen und semiotischen Gehalte – verhandelt aber auch die Disziplinierungsmaßnahmen, die zuweilen mit dem Verzehr und seinen organischen Resultaten einhergehen. Ähnlich wie Brillat-Savarins *Physiologie des Geschmacks* adressiert *Kater Murr* Geschmack als gustatorischen wie ästhetischen Sinn. Geschmack, Metabolismus und Digestion erscheinen dabei auch als »wichtige Triebfeder«[5] literarischer Rezeption. Nahrung, metabolisch-digestive Prozesse und Geschmacksfragen stehen bei Hoffmann in Bezug zu Bildung und Erziehung, Autor-

2 Manfred Pfister: Die bitteren süßen Tränen des Laurence Sterne, in: Renate Möhrmann (Hrsg.): »So muß ich weinen bitterlich«. Zur Kulturgeschichte der Tränen, Stuttgart 2015, S. 111–136, hier S. 114.

3 Ich differenziere nicht zwischen Körper und Leib als objektiver und subjektiver Größe, sondern nutze den Terminus Körper, um beide Perspektiven zu fassen und auch das Textkorpus zu inkludieren.

4 Vgl. Jörn Steigerwald: Stimmgabe: Rhetorische und ästhetische Prosopopeia im *Kater Murr*, in: Monatshefte 97 (2005), H. 4, S. 579–594, hier S. 586; Claudia Liebrand: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern.* »Litterarischer Vandalismus«, in: Günter Saße (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann: Interpretationen. Romane und Erzählungen, Stuttgart 2004, S. 212–236, hier S. 229.

5 Jörg Wesche: Feinsinn. Antinomie des Geschmacks zwischen Physiologie und Poetik, in: Hans Vilmar Geppert/Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. III, Tübingen/Basel 2007, S. 125–147, hier S. 125. Vgl. auch Jocelyn Kolb: The Ambiguity of Taste. Freedom and Food in European Romanticism, Ann Arbor 1995; Harald Lemke: Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks, Bielefeld 2005; Hans Jürgen Teuteberg: Prolegomena zu einer Kulturpsychologie des Geschmacks, in: Alois Wierlacher/Gerhard Neumann/ders. (Hrsg.): Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder, Berlin 1993, S. 103–136.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Künstlerschaft, Disziplin und Disziplinierung. Im Folgenden werden zunächst Murrs Stubenreinheit sowie sein Bildungs- und Kulturbedürfnis unter einer Perspektive der Körperdisziplinierung besprochen. Danach stehen Aspekte der metabolischen Faktur und der Künstlerkreisläufe des Romans im Fokus, bevor es abschließend um – auch wirkungsästhetisch gewendete – diätetische Verfahren geht.

Stubenreinheit und Kulturbedürfnis: Körper, Erziehung, Disziplin

Die Fiktionsanordnung des *Kater Murr*, die über den Roman hinaus diverse Briefe Hoffmanns über seinen wirklichen Kater umfasst, beschreibt Roland Borgards als »speziesübergreifende[] Konstellation«.[6] Den realweltlich wie literarisch existierenden Murr versteht er mit Donna Haraways *When Species Meet* als »›materiell-semiotische‹ Mischgestalt[]« bzw. »materiell-semiotische[s] Tier«.[7] Eine interspeziestische Begegnung, wie sie Haraways Band im Titel trägt, inspiriert auch schon Jacques Derridas Überlegungen zum Verhältnis von Tier und Mensch: Den Impuls zu *Das Tier, das ich also bin* liefert eine Badezimmerbegegnung des nackten Derrida mit seiner Katze.[8] Als zentral für diese Tier-Mensch-Begegnung halte ich aber weniger die menschliche Nacktheit denn den Kontaktort des Badezimmers – schließlich ist das (häusliche) Verhältnis zwischen Mensch und Tier unter anderem durch Faktoren der (Un-)Sauberkeit und Hygiene, der Körperfunktionen, ihrer Regulierung und Disziplinierung geprägt. Das gilt auch für Meister Abraham und seinen Kater.

Die essenzielle Erziehungsleistung, die Abraham an Murr vollbringt, ist die Erziehung zur Stubenreinheit – und diese Stubenreinheit, so meine zweite These, ist grundlegende Voraussetzung für Murrs Autorschaft. Die erfolgreiche Disziplinierung der Körperfunktionen verschafft dem Kater langfristiges Aufenthaltsrecht in Meister Abrahams Wohnung und Zugang zum Studierzimmer. Der ausgiebig mit Pädagogik und Bildung befasste Roman äußert dies nicht offensiv. Murrs Verweis auf jene Körperfunktionen und -materien, deren disziplinierende Reglementierung

6 Roland Borgards: Tiere, in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann Handbuch, S. 311–315, hier S. 315.

7 Ebd.; vgl. Donna Haraway: When Species Meet, London/Minneapolis 2008.

8 Vgl. Jacques Derrida: Das Tier, das ich also bin, hrsg. von Peter Engelmann, übers. von Markus Sedlaczek, 2. Aufl., Wien 2016.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grundlage seines Lese- und Schreiberwerbs darstellt,[9] geschieht ihrem Abjektionsgrad entsprechend verdeckt:

> [W]ar nun das Hauptregens, mittelst dessen der Meister mir jene Normalprinzipien beibrachte, ein gewisses sehr fatales Birkenreis, so kann ich mich wohl mit Recht über Härte meines Erziehers beklagen. Davongelaufen wäre ich, hätte mich nicht der mir angeborne Hang zur höhern Kultur an den Meister festgebunden. – Je mehr Kultur, desto weniger Freiheit, das ist ein wahres Wort. Mit der Kultur steigen die Bedürfnisse, mit den Bedürfnissen – Nun, eben die augenblickliche Befriedigung mancher natürlichen Bedürfnisse ohne Rücksicht auf Ort und Zeit, das war das erste, was mir der Meister mittelst des verhängnisvollen Birkenreises total abgewöhnte.[10]

Die per Birkenreis aberzogene »augenblickliche Befriedigung mancher natürlichen Bedürfnisse ohne Rücksicht auf Ort und Zeit« bezeichnet in meiner Lesart jene Körperprozesse und -stoffe, die Gegenstand physischer Kontrolle und Sauberkeit sind – im englischen Terminus für Stubenreinheit, *house-broken*, tritt die daran geknüpfte Disziplinierung deutlicher hervor. Dass Abrahams Zuwendung zum Kater unter der Voraussetzung häuslicher Reinheit geschieht, zeigt sich auch an späterer Stelle. Als Murr mit Ofenasche im Fell auf den Schoß des Meisters springt und dadurch Abrahams »Staatsschlafrock« »beschmutzt«, »schleudert[]« dieser das Tier »zornig[]« von sich (DKV V, S. 323).

Murrs Autobiografie, das zeigt das Birkenreiszitat, verknüpft die Geschichte seiner Stubenreinheit mit der Frage nach kulturellen Bedürfnissen.[11] Während die erzieherische Regulierung der Körperfunktionen erstens die Voraussetzung für Murrs kulturelle Exposition, seine Anwesenheit in Abrahams Arbeitszimmer darstellt, resultiert diese Exposition zweitens in Prozessen und Produkten, die wiederum durch metabolisch-digestive Rhetoriken organisiert sind. Die erlernte Sublimation körperlicher

---

9 Hoffmanns Roman verschiebt also jene für das Schreiben notwendigen Fragen der (ebenfalls von Murr adressierten) Körperhaltung hin zu Fragen der Körperfunktionen.

10 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 9–458, hier S. 39. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit der Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

11 Nach der grundlegenden Erziehung der »natürlichen Bedürfnisse« geht es an die »Gelüste«, die den Kater dazu anregen, das Essen des Meisters zu »naschen«. Auch dieses Verhalten wird durch das Birkenreis erzieherisch korrigiert (DKV V, S. 39), Nahrung als Ort und Gegenstand von sozialer Hierarchisierung installiert. Vgl. dazu den Beitrag von Irmtraud Hnilica in diesem Sammelband.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bedürfnisse schreibt sich in Kulturleistungen und die Rede über sie ein und produziert einen autobiografischen Text, in dem sich literaler und metaphorischer Diskurs über Nahrung, Verzehr und Digestion zuweilen überlagern und in dem sowohl von physisch als auch geistig rezipierter Nahrung, ihrer Verstoffwechselung und Verdauung die Rede ist. Denn Murrs »Drange nach den Wissenschaften und Künsten« schlägt sich in einem »wissenschaftliche[n] Heißhunger« nieder, in dessen Folge er sich »täglich mehr mit fremden Gedanken vollstopft[]« (DKV V, S. 40) und schließlich den »unwiderstehlichsten Drang« verspürt, »auch meine eignen Gedanken, wie sie mir der inwohnende Genius gebar, der Vergessenheit zu entreißen, und dazu gehörte nun allerdings die freilich sehr schwere Kunst des Schreibens« (DKV V, S. 43). Rekurriert Murr hier zunächst auf den zeitgenössisch virulenten Imaginations- und Produktionstopos der Geburt, ruft sein Bildungsheißhunger anderweitige, gleichwohl im Bauchraum situierte Körperprozesse auf.[12] Die Forschung hat Murrs Metabolismen als Mittel einer parodistisch-satirischen Darstellung philiströsen und banalisierenden Literaturumgangs gelesen,[13] oder aber auf Bezüge zu Literaturproduktionsverfahren verwiesen[14] – darauf wird zurückzukommen sein.

Ein Konnex zwischen Bildung, Erziehung, Nahrung und Kultur kommt im Roman nicht nur anhand des mit einem ausgeprägten Bildungsappetit versehenen Katers zur Sprache, sondern auch im Austausch zwischen Abraham und Lothario. Angesichts der ihm von Ponto zugetragenen Katergedichte sieht der misstrauische Akademiker ein »pädagogische[s] Experiment[]« am Werk, »vermöge dessen ein Kater zum Dichter und Schriftsteller« werden solle (DKV V, S. 318). Der Ästhetikprofessor, der angesichts der Murr'schen Schreibprodukte um seinen Posten bangt, fragt Abraham nach einer Einschätzung jenes

12 Für die dabei einschlägigen Körpertopografien steht nicht zuletzt das Schreibinstrument der Feder Patin. Vilém Flusser betont die Kanalform des Schreibgeräts: »Federn und ihre Nachkömmlinge«, so Flusser, »sind Kanäle. Ob sie nun Röhren sind oder nicht, sie führen meist schwarze Tinte, um sie auf eine meist weiße Oberfläche aufzutragen. Die schreibende, die Feder führende Hand weist die Kanäle an, Tinte in Form von Schriftzeichen aufzutragen«. Vilém Flusser: Die Schrift, Frankfurt a.M. 1992, S. 20.

13 Vgl. dazu Hartmut Steinecke: Nachwort, in: DKV V, S. 491–516, hier S. 503f. Vgl. auch Paul Goetsch: Von Bücherwürmern und Leseratten. Der Motivkomplex Lesen und Essen, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 37 (1996), S. 381–406, hier S. 403.

14 Vgl. Liebrand: »Litterarischer Vandalismus«, S. 221.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

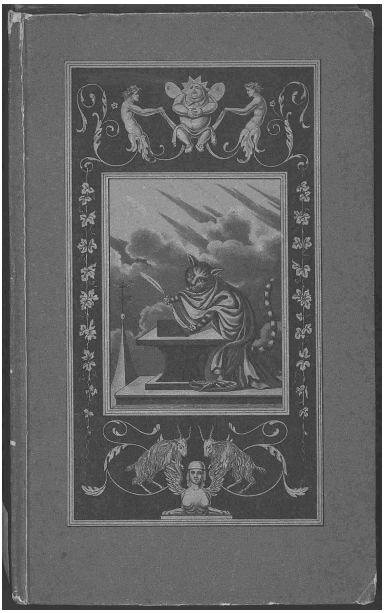
> Grundsatz[es], daß, nur körperliche Gesundheit vorausgesetzt, sonst ohne Rücksicht auf angeborne geistige Fähigkeit, auf Talent, auf Genie, vermöge einer besonders geregelten Erziehung, aus jedem Kinde, in kurzer Zeit, mithin noch in den Knabenjahren, ein Heros in Wissenschaft und Kunst geschaffen werden kann? (DKV V, S. 88)

Abrahams Antwort ist deutlich:

> Möglich, ja sogar leicht mag es sein, daß man einem Kinde, das die Auffassungsgabe, wie sie ungefähr bei den Affen anzutreffen, und ein gutes Gedächtnis besitzt, eine Menge Dinge systematisch eintrichtern kann, die es dann vor den Leuten auskramt; nur muß es diesem Kinde durchaus an allen natürlichen Ingenium fehlen, da sonst der innere bessere Geist der heillosen Prozedur widerstrebt. Wer wird aber jemals solch einen einfältigen, mit allerlei verschluckbaren Brocken des Wissens dick gemästeten, Jungen, einen Gelehrten im echten Sinne des Worte nennen? (DKV V, S. 88f.)

Durch Bildungsmast erlangtes Wissen ist dem »natürlichen Ingenium« gänzlich fern, so kontrastiert Abraham Gelehrten- und Ausleerungstum. Und dennoch mögen, wie Lothario weiß, derartig dressierte Kinder – die über Abrahams rhetorische Vertierlichung wieder auf Murr weisen, um den es Lothario ja geht – respektive ihre Erzieher oder ›Züchter‹ sehr wohl gesellschaftlich brillieren. Als Professor für Ästhetik ist Lothario Experte für Geschmacksangelegenheiten, als solcher sieht er sich in Konkurrenz mit dem nicht weniger geschmacksaffinen Kater. 1826 tritt beiden Figuren ein weiterer Geschmacksexperte an die Seite: Brillat-Savarin. Es war bereits davon die Rede, dass die im engen zeitlichen Umfeld entstandenen Texte Hoffmanns und Brillat-Savarins teils ähnliche Konstellationen thematisieren. Diese Ähnlichkeit zeigt sich zuweilen auch in Äußerlichkeiten. So fährt die *insel taschenbuch*-Ausgabe der zuerst 1913 von Emil Ludwig vorgelegten Übersetzung der *Physiologie des Geschmacks* mit Holzschnitten einer früheren Ausgabe von 1864 und einer Coverabbildung auf, deren lorbeergekrönte und mit Kochlöffel, Messern und Schürze ausgestattete männliche Figur der ebenfalls gekrönten Figur in der oberen Mitte der ersten *Kater-Murr*-Umschlagabbildung (die Umschläge beider Murr-Teile wurden nach Hoffmanns Zeichnungen gestaltet) durchaus ähnlich ist. Aber auch der stoffumhüllte Murr, zu dessen Pfoten ein Teller Fischgräten steht, erscheint als kulinarischer Akteur – der überdies, das suggeriert die Feder, im Schreibakt begriffen ist.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



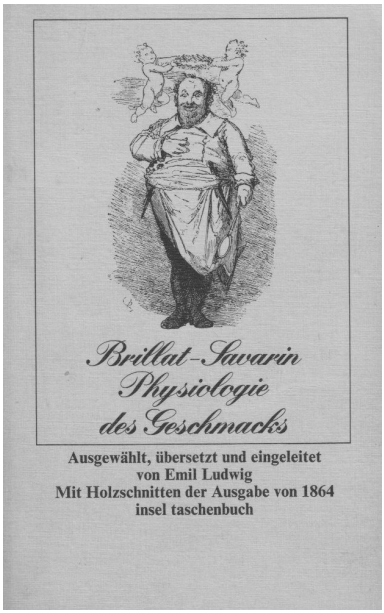


Abb. 1 & 2: Alimentäre Affinitäten – Hoffmanns *Kater Murr* und Brillat-Savarins *Physiologie des Geschmacks*

Brillat-Savarin, der laut Ludwigs Einführung (wie Murr) »Autodidakt[]«[15] ist, begreift Vorgänge der Nahrungszubereitung und -aufnahme über ihre nutritive Notwendigkeit hinaus als komplexe Wissenschaft der Feinschmeckerei, die Nahrungs- und Gesellschaftskunde, Geschichte und Philosophie verschränkt. Seine epochemachende Schrift ist dabei *auch* ein mitunter ausuferndes Erzählunternehmen mit Lust an Anekdötchen und Histörchen. Diese geraten teils so ausschweifend, dass sie in Ludwigs Übersetzung gestrichen werden, weil sie, heißt es wenig schmeichelhaft in der ansonsten salbungsvollen Einleitung, »den senex loquax verriet[en]«.[16] Der Verfasser des kulinaristischen Gründungstextes erscheint als geschwätziger Alter, dessen Interesse am kulinarischen Input mit sei-

15 Emil Ludwig: Einleitung, in: Jean Anthèlme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Emil Ludwig mit Holzschnitten der Ausgabe von 1864, Frankfurt a.M. 1979, S. 9–13, hier S. 9.

16 Ebd., S. 13.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nem erzählerischen Output korreliert – auch darin scheint er Murr verwandt.

In der Schilderung der Tafelvergnügen geht Brillat-Savarin unter anderem auf die dafür notwendigen kulinarischen Praktiken ein und adressiert dabei auch Mensch-Tier-Verhältnisse. Zur Geflügelmast etwa heißt es:

> Wir bescheiden uns nicht mit den Eigenschaften, die die Natur den Hühnervögeln verliehn; die Kunst hat sie ergriffen, und unter dem Vorwande, sie zu verbessern, machen wir Märtyrer aus ihnen. […] [M]an hält sie […] einsam, wirft sie ins Dunkel, zwingt sie zu fressen und entwickelt so in ihnen ein Embonpoint, der ihnen von Gott nicht bestimmt gewesen.[17]

Brillat-Savarin präsentiert Tiere als Missbrauchsopfer einer kulinarischen Kunst, ohne Abstand von dieser Praktik zu nehmen. »Allerdings«, konzediert er, »dieses ultra-natürliche Fett schmeckt herrlich«, und nicht nur ist so präpariertes Geflügel »Leckerbissen der edelsten Tafel«, sondern auch in jeglicher Zubereitungsform ein verlässlicher »Erfolg«.[18] Die Geflügelepisode liest sich als Pendant zu der von Abraham benannten Bildungsstopfkur, wobei das »ultra-natürliche«, bildungsgestopfte Kind genauso reüssiert wie das verlässlich als »Erfolg« servierte Tier. Der Bericht über kulinarisch grundierten Missbrauch – vom Franzosen als Märtyrertum resignifiziert – rückt die von Meister Abraham alimentär metaphorisierten Erziehungsmethoden als missbräuchliche Praxis ins Licht und perspektiviert Geschmack, d.h. auch den zeitgenössischen Geschmack an Bildungswunderkindern als Gewaltphänomen. Murr hingegen rezipiert und ›verschlingt‹ Wissenschaft und Literatur aus freien Stücken, sein Textumgang folgt weniger einer Zwangs- denn Bedürfnisstruktur. Diese aber ist rhetorisch durch Verweise auf vorangegangene Körperdisziplinierungen geprägt.

Metabolische Romanfaktur und Nahrungsketten der Rezeption

Auch der menschliche Protagonist in *Kater Murr* greift auf alimentäre Motiviken zurück. Als Johannes Kreisler im Gespräch mit Meister Abraham und dem Geheimrat dazu angehalten wird, Auskunft über seine Lebensgeschichte zu erteilen, bringt er biografisches Schreiben mit anatomischer Körperöffnung, Nahrungszubereitung und -aufnahme überein. »Als du

17 Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks, S. 36f.
18 Ebd., S. 37.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aber den Artikel aus dem Koch lasest«, kommentiert er, »fiel mir sein lexikalischer Kollege Gerber ein, und ich erblickte mich, ein Leichnam, ausgestreckt auf der Tafel liegend, bereit zur biographischen Sektion« (DKV V, S. 107). Kreisler rekurriert auf Heinrich Christoph Kochs *Musikalisches Lexikon*, das zuvor zur Klärung einer Instrumentenfrage konsultiert wurde, und auf Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.*[19] Biografische Projekte avancieren hier zur anatomischen Zerlegung porträtierten Lebens, die auf eine gewisse Genussbefriedigung abzielt: Statt auf dem Seziertisch imaginiert sich Kreisler auf der Tafel als Mahl jener, die (schreibend und lesend) von ihm zehren. In signifikantenlogischer Perspektive nimmt er damit das Schicksal seines eigenen biografischen Textkorpus vorweg. Schließlich greift Murr zur Abfassung seiner Lebensgeschichte versehrenderweise auf die gedruckte Kreislerbiografie zurück, deren herausgerissene Seiten er als Lösch- und Unterlagepapier benutzt. Christopher R. Clason hat Murrs Schreibszene zurecht als Einverleibungsunterfangen beschrieben:

> Murr's instinctive behavior, tearing apart Kreisler's life story and appropriating it for his own purposes, parallels the preparation, mastication, and ingesting of food. Easily digestible portions of the biography, which in a very real literary sense constitutes Kreisler's body, are ripped from the manuscript, rearranged, and reconstituted as the *corpus Murri.*[20]

So richtig Clasons Beobachtung ist, handelt es sich bei Murrs Papierpraxis aber um mehr als einen ›instinktiven‹ Textumgang. Sie ist Teil der metabolischen Verschlingungen, die die textuelle und narrative Faktur des Doppelromans prägen. Von »arabesken Verschlingungen« zwischen Murr- und Kreislersequenzen spricht auch Uwe Wirth[21] und verweist für die Form der Arabeske unter anderem auf Friedrich Schlegels Äußerung zum »Gesetz *des Kreislaufs oder der Rückkehr zu dem Ursprung*«, die dieser in sei-

19 Vgl. Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon, Offenbach 1802; Ernst Ludwig Gerber: Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1812.

20 Christopher R. Clason: »O Appetit, dein Name ist Kater!« Food, Instinct, and Chaos in E.T.A. Hoffmann's *Kater Murr,* in: Nineteenth Century Studies 19 (2005), H.1, S. 1–16, hier S. 12.

21 Uwe Wirth: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann, München 2008, S. 395. H.i.O. Vgl. zur Arabeske bei Hoffmann auch Esther Hudgins: Nicht-epische Strukturen des romantischen Romans, Den Haag/Paris 1975, S. 128f. und 164f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen *Philosophischen Vorlesungen* tätigt.[22] Wie die ›Innerlichkeits-Gattung‹ des Romans erfährt auch die Arabeske bei Hoffmann eine körpertopografisch-metabolische Konkretisierung. Das gilt ebenfalls für die digressiven Windungen des Romans, wie gleich die erste Kreislerepisode zeigt. Dort nämlich verweist die Erwähnung Rabelais' einerseits auf Laurence Sternes *Sentimental Journey* und damit auf das Prinzip digressiven Erzählens,[23] führt andererseits aber vermittelt über Rabelais als Autor von *Gargantua et Pantagruel* zugleich das Sujet (grotesker) Körperkapazitäten ein. Die »digressive[n] Verschlingung[en]«[24] des *Kater Murr* sind Teil seiner metabolisch-digestiven Faktur.

Der alimentäre und metabolische Diskurs, den der Roman besonders in den Murrteilen entfaltet, wird allerdings auch kritisch rezipiert. »Murrs Rede«, konstatiert Sabine Laußmann, »enthüllt durch den Diskurs des Essens, der auf tierischer Stufe die religiöse Topik der ›geistigen Speise‹ pervertiert, die Erhabenheit des Geistigen und die Banalität des rein Stofflichen.«[25] Das kann man allerdings auch genau andersherum sehen. In dieser anderen Perspektive pervertiert Murr geistlich-stoffliche Konstellationen nicht, sondern stellt heraus, dass Geistiges nur schwer ohne materielle Grundlage zu denken ist. Das lesende und schreibende Tier artikuliert die materielle Seite von Inspiration und Produktion: Der metaphorisch schriftverzehrende Kater[26] rückt die materiell-geistige Verwobenheit literarischer Arbeit in den Fokus und überwindet dualistische Spaltungen von Körper und Geist. Als Panorama dieser Verhandlungsanordnungen sind zwei korrelierende Entwicklungen um 1800 zu berücksichtigen: die »Materialisierung der Rede« und die »Vergeistigung des Eigentums«.[27] Die Genese der Kategorie und »›Funktion‹ Autor«, betont Ethel Matala de Mazza

22 Zit. nach Wirth: Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion, S. 395. H.i.O.

23 Vgl. z.B. Steven Paul Scher: Hoffmann and Sterne: Unmediated Parallels in Narrative Method, in: Comparative Literature 28 (1976), H. 4, S. 309–325.

24 Helmut Pfotenhauer: Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantasie in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 3 (1995), S. 48–69, hier S. 52.

25 Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns, München 1992, S. 168.

26 Anders als der Rabe in Wilhelm Raabes *Odfeld*, der mit Papierfetzen im Magen und mit einem ›Redeauftrag‹ versehen einer Klosterzelle entfliegt, nimmt Murr Schrift und Papier nicht physisch zu sich.

27 Ethel Matala de Mazza: Die Kraft der Einbildung oder wie erfindet sich ein romantischer Autor? Zwei Lektionen in zwei Lektüren von Ludwig Tieck und E.T.A. Hoffmann, in: Gerhard Neumann und Günter Oesterle (Hrsg.): Bild und Schrift in der Romantik, Würzburg 1999, S. 255–277, hier S. 257.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Rekurs auf Michel Foucault[28], ist auf engste an den »Schauplatz der Schrift« geknüpft.[29] Um 1800 vollzieht sich eine Entwicklung, die »eine Materialisierung mit einer Vergeistigung der Literatur, ein Buchstäblich-Werden der Zeichen mit einer umso intensiveren Bebilderung des Imaginären zusammenschließt«.[30] Während die Materialität des Buchstabens mit besonderer Prägnanz in den Fokus rückt, verweist das sich entwickelnde Urheberrecht auf geistigen Besitz – um einen Text als Text einer spezifischen schreibenden Instanz kenntlich zu machen, bedarf es einer wiedererkennbaren Individualität, die sich im ›Geist‹ des Geschriebenen verortet. Zugleich ist das Urheberrecht in Konkretion der vergeistigten Vorstellung von Autorschaft an einen empirischen Autorkörper gebunden, der dem Textkorpus als Träger und Voraussetzung geistigen Eigentums vorausgeht. Über den Umweg der Schrift, deren Materialität in letzter Konsequenz auf tatsächlicher Handarbeit (oder in Murrs Fall: Pfotenarbeit) beruht, institutionalisiert sich die geistige Funktionsstelle der Autorschaft. Diese Doppelbewegung setzt Hoffmann durch den tierischen Autor in Szene, dessen Schreibarbeit über die Metaphorisierung des vorausgehenden Einverleibens anderer Texte, aber auch durch das schreibinduzierende »geistige Leibkneifen« (DKV V, S. 196) pointiert als Körpervorgang markiert ist. Murrs alimentär und metabolisch geprägte Literaturrespektive Schriftrezeption und -produktion konkretisieren und verkomplizieren die oben aufgeworfenen Diskurse um materialisierte Buchstaben und vergeistigte Autorschaft gleichermaßen. Auch die Überblendung von ästhetischen und gustatorischen Geschmacksverständnissen, die in Murrs Rede wiederholt auftritt, ist aus dieser Perspektive zu sehen – nicht zuletzt auch in Abgrenzung zu Clason, der argumentiert, der Kater würde beide Bedeutungsebenen »instinctively« verwechseln.[31] Jegliche Äußerung des Katers, so Clason, »passes through the filter of his appetites«.[32] Dass seine Nahrungsaufnahme identitätsstiftend für Murr ist, stimmt sicherlich. Mit tierischem Instinkt ist dieser Umstand aber nicht ausreichend erklärt. Mit Heißhunger widmet sich Murr Wissenschaft und Literatur, als

28 Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in: ders.: Schriften zur Literatur, München 1974, S. 7–31.
29 Matala de Mazza: Kraft der Einbildung, S. 256.
30 Ebd., S. 255.
31 Clason: Food, Instinct, and Chaos in E.T.A. Hoffmann's *Kater Murr*, S. 2.
32 Ebd., S. 5.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Autor trinkt er, so formuliert es Sarah Kofman, die Tinte anderer Texte.[33] Die Forschung hat betont, dass dieses Vorgehen den Mythos des Originalgenies und der Originalästhetik als ebensolchen markiert und intertextuelle Vorgänge illustriert.[34] Der auf zahlreiche Prätexte rekurrierende Murr ist nach Claudia Liebrand »inkarnierte[s] Zitat[]«,[35] seine »›Zitiertechnik‹ funktioniert als umstandslose Anverwandlung«[36] und damit gemäß der im Roman angelegten metabolischen Konfigurationen.[37]

Im *Kater Murr* führt Geschmack als gustatorische und ästhetische Kategorie das sinnliche Potenzial und die sinnlichen Grundlagen geistiger Betätigung ins Feld. Entsprechend kulinarisch zeigt sich Murrs Poetik: »Verse«, äußert er an einer vielzitierten Stelle, »sollen in dem in Prosa geschriebenen Buche das leisten was der Speck in der Wurst, nehmlich hin und wieder in kleinen Stückchen eingestreut, dem ganzen Gemengsel mehr Glanz der Fettigkeit, mehr süße Anmut des Geschmacks verleihen.« (DKV V, S. 426) Dabei ist der Roman selbst Objekt literaturkritischer Geschmacksdiskussionen – und bereitet Rezipierenden zuweilen Verzehrschwierigkeiten und Verdauungsbeschwerden. Eine zeitgenössische Re-

33 Vgl. Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze ... Zu E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr,* 2. Aufl., Wien 2008, S. 81.

34 Vgl. Liebrand: »Litterarischer Vandalismus«, S. 22; Kofman: Schreiben wie eine Katze, S. 16.

35 Liebrand: »Litterarischer Vandalismus«, S. 214.

36 Ebd., S. 217.

37 Als trinkaffin – generell dem Trinken zugetaner als dem Essen – präsentiert der Roman auch Johannes Kreisler, der zwar im Kindesalter ein Buch »verschl[ingt]« (DKV V, S. 110), nämlich Rousseaus *Bekenntnisse*, doch für eine künstlerisch prägende Szene das Trinken in den Fokus rückt. Kreisler erzählt, wie er als »ein durstig Kind, […] noch ohne in Wort und Rede aufgekeimten Bewußtsein, alle Wehmut des wunderbaren Tonzaubers, den die Lautenistin«, seine Tante, »aus ihrem Innersten strömen ließ, in begierigen Zügen einschlürfte« (DKV V, S. 103). Dass er die aus dem Innersten – Lautenistin und Laute sind überblendet – strömenden Töne mit Gier trinkt, verweist auf den wahnsinnigen Maler Ettlinger, der nach Hedwigas »Herzblut« giert und malen könne, wenn er »Farbenstrahlen gespeist« (DKV V, S. 171). Malerei, Musik, Literatur sind in Hoffmanns Roman an Produktionsbedingungen vorausgehender, und in Ettlingers Fall bedrohlich entmetaphorisierter, Einverleibung geknüpft. Murr und Kreisler unterscheidet derweil – unter anderem – das Fassungsvermögen und die Stabilität ihrer Mägen. Dass sein Magen von nur »schwächlicher Konstitution« (DKV V, S. 78) sei, setzt der Musiker der Rätin Benzon selbst auseinander, als er über die Herkunft seines Namens sinniert. Das ihm namentlich zu- und eingeschriebene Kreiseln meint nicht nur sein wirres Kreisen um sich selbst, sondern auch sein Agieren in dem ihm nach Meister Abraham zu engem Kreis der höfischen Gesellschaft. Dass sich Kreislers Magen in gewissen sozialen Zirkeln »hinaussehnt ins Freie« (ebd.), erklärt die gehobene Gesellschaft aus Kreislers Sicht elegant zum Vomitiv.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zension möchte zu einer »Lektüre ein[]laden, die uns recht wohl gemundet hat, wenn wir gleich nicht in Abrede stellen, daß wir manches als auch uns nicht recht ausflösbar ganz hinunterschlucken mußten; doch mancher Leser hat bessere Zähne als wir, der kann dann auch dieses recht con amore genießen.«[38] Lektüre und Verständnis des Gelesenen erscheinen ganz im Sinne Murrs als Körperaufgabe; in Iteration der alimentär-metabolischen Motivik des Romans rückt die insgesamt positive Rezension die Lektüre als Kauleistung in den Fokus, die Lesenden Arbeit wie Genuss bereite. Die im Roman entworfene literarische ›Nahrungskette‹ wird aus der Diegese hinaus verlängert, der Roman tritt in neue Verdauungskontexte ein. Eine andere Rezension stellt ihn derweil als dezidiert unverdaulich dar: An Hoffmanns »Buch« störe, dass »z. B. sein Kater […] oft vergißt, er sei ein Kater und nicht ein gewissermaßen literarischer junger Herr eben von der unerquicklichen Art, die uns, hoch aufgebläht, seit einigen Jahren überall aufstößt«.[39] Nicht nur *dass* der Kater schreibt, sondern auch *wie* er schreibt, nämlich im Stile der unerquicklichen literarischen jungen Herren, stößt dem Rezensenten übel auf – ob sein aufgeblähter Zustand allerdings tatsächlich an unbekömmlicher literarischer Kost oder eigenen digestiven Funktionsstörungen liegt, ließe sich diskutieren. Das negative Geschmacksurteil hindert die Rezension jedenfalls nicht daran, das metaphorische Feld des Romans zu bestellen. Gelesen wird auch hier nicht (nur) mit den Augen, sondern mit Mund und Magen, die metabolischen Anordnungen des Romans greifen auf das Rezensionskorpus über.

Künstlerkreisläufe: Digestion und Disciplinae

Doch auch Murrs literarisches Vorgehen wird zuweilen mit dem Begriff des Unverdauten assoziiert. »Im Chaos kollidierender Diskurse«, so Laußmann, »überschreibt Murr nicht nur fremde Rede, sondern er verleibt sie

38 Rezension in der *Zeitung für die elegante Welt*, 5. Februar 1820, zit. nach Hartmut Steinecke: E.T.A. Hoffmanns zeitgenössische Rezeption. Neue Zeugnisse, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 70–83, hier S. 73.

39 Rezension im *Allgemeinen Repertorium der neuesten in- und ausländischen Literatur für 1820*, Bd. III, S. 90f., zit. nach Hartmut Steinecke: Anhang, in: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr,* mit Anhang und Nachwort, hrsg. von dems., Stuttgart 2017, S. 445–490, hier S. 475. Das »hoch aufgebläht« mag sowohl auf die »unerquickliche[] Art« gewisser »literarischer junger Herr[en]« als auch auf den Rezensenten bezogen werden – ich wähle hier die zweite Zuordnung.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich ein, ohne sie zu verdauen.«[40] Bezug genommen ist damit auf scheinbar problematische Erkennens- und Verstehensprozesse. Zur textuellen Verzehranordnung des Katers heißt es:

> Murr speist seinen Kater-Diskurs mit vielerlei Zitaten, die er sich aus dem literarischen Archiv angeeignet hat. Jedoch tritt dabei immer wieder die Unverhältnismäßigkeit zwischen angestrebter Erhabenheit und ironisch bloßgelegter Halbbildung zu Tage. Denn die Individualität, die er über Literatur zu vermitteln glaubt, erweist sich als inhaltsleere Hülle, da das Bildungsgut falsch eingesetzt wird und im Akt des Mißverstehens die Zitate als unverdaute Lesefrüchte stehen bleiben.[41]

Murr verstehe erstens nicht, was er sich da einverleibt, und bringe es zweitens zur falschen Anwendung. Hartmut Steinecke sieht in der katerlichen Textpraxis eine Kritik am bildungsbürgerlichen Literaturumgang angelegt, dessen Filetierung literarischer Schlagworte eine »Klassikerverwertung« zu Ungunsten der Literatur unternehme.[42] Hier ist jedoch nach Maßstäben gelungenen Literaturumgangs zu fragen. Nicht zu verneinen sind die Differenzen zwischen Murrs »angestrebter Erhabenheit«[43] und dem Effekt der genutzten und adaptierten literarischen Verweise, die gänzlich andere, bei Murr oft korporale semantische Räume öffnen. Liegt aber richtige und gelungene Bezugnahme auf Literatur nur dann vor, wenn sie im Sinne des Prätextes operiert und dessen Bedeutungskontexte beibehält, oder nicht etwa auch dann, wenn sie das genutzte literarische Material eigenwillig verfremdet? Als Beispiel für Murrs minderwertigen, banalisierend-fehlschlagenden Literaturbezug nennt die Forschung zuweilen das *Egmont*-Zitat des Murr'schen Texteingangs, das eine Todesklage der tragischen Goethe-Figur – »O du süße Gewohnheit des Daseins!« – in eine Ode an das Leben transformiert. Dabei zeigt gerade diese Passage, dass Murr *nicht* kenntnislos zitiert, sondern sehr wohl um die vorgenommene Bedeutungsverschiebung weiß und dies offensiv markiert. Murr vollzieht eine Relektüre des *Egmon*t-Zitats, die semantische Gehalte des Sprachmaterials unter Angabe der hermeneutischen Differenz in seinen

40 Laußmann: Gespräch der Zeichen, S. 165. Auch Liebrand bezeichnet Murrs »geistige Nahrung« als »ein Sammelsurium unverdauter Lesefrüchte«. Vgl. Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns, Freiburg i.Br. 1996, S. 206.

41 Laußmann: Gespräch der Zeichen, S. 168.

42 Vgl. Hartmut Steinecke: Nachwort, in: E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr,* mit Anhang und Nachwort hrsg. von dems., Stuttgart 2017, S. 491–516, hier S. 496.

43 Laußmann: Gespräch der Zeichen, S. 168.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Redekontext assimiliert. Er wandelt aufgenommenes literarisches Material in textkörpereigene Substanzen; aus den in Einzelteile gespaltenen Lektürestoffen erwächst das eigene Katerkorpus. An anderer Stelle freilich zeigt Murr die Grundlage seiner Rede nicht an, so bemerkt der – im Sinne des Urheberrechts? – eingreifende Herausgeber kritisch und zurecht, Murr trage Kreislers Worte im Katzenmaul.[44]

In der Engführung von Schriftproduktion und Körperprozessen, die *Kater Murr* in Szene setzt, kann Hoffmann unter anderem auf Laurence Sternes *Tristram Shandy* bauen. Schließlich ist dieser Roman unter anderem für die von Frank Brady so benannte »pen-penis equation« berüchtigt,[45] die die poetologischen Gehalte des Textes mit einer hochgradig sexuellen Aufladung versieht.[46] Hoffmanns Roman setzt nun aber eine Verschiebung der (auch von der Psychoanalyse) für Schrift- und Kulturproduktion zentral gedachten Körperstoffe in Szene.[47] Murr notiert:

> Aber wovon das Herz voll ist, davon geht der Mund über, und auch wohl der Federkiel des Dichters! – Ich hört' einmal den Meister Abraham erzählen, in einem alten Buche stände etwas von einem kuriosen Menschen, dem eine besondere Materia peccans im Leibe rumorte, die nicht anders abging, als durch die Finger. Er legte aber hübsches weißes Papier unter die Hand, und fing so alles, was nur von dem bösen rumorenden Wesen abgehen wollte, auf, und nannte diesen schnöden Abgang Gedichte, die er aus dem Inneren geschaffen. Ich halte das Ganze für eine boshafte Satyre, aber wahr ist es, zuweilen fährt mir ein eignes Gefühl, beinahe möcht' ich's geistiges Leibkneifen nennen, bis in die Pfoten, die alles hinschreiben müssen, was ich denke. (DKV V, S. 195f.)

Abrahams Lektürebericht kolportierend, inszeniert Murr Schriftproduktion als Körperentleerung.[48] Zwar hält Murr das Erzählte für eine »schlech-

---

44 Doch auch Kreisler wiederholt vorangegangene Äußerungen Murrs beinahe wörtlich.

45 Frank Brady: *Tristram Shandy:* Sexuality, Morality, and Sensibility, in: Eighteenth-Century Studies 4 (1970), H. 1, S. 41–56, hier S. 46.

46 *Tristram Shandy* rückt aber auch das Skatologische in den Fokus, wie Frank Brady etwa für Uncle Tobys sogenannte »ass-arse-*Ars Logica*« konstatiert. Brady: *Tristram Shandy,* S. 42.

47 An Sterne erinnernde sexuelle (Körper-)Semantiken des Schreibvorgangs werden gleichwohl leise anzitiert: Murr beschreibt, er habe auf Abrahams Schreibtisch »so lange hin und her geschwänzelt, bis die Spitze meines Schweifs in das große Tintenfass geraten, mit der ich nun auf Boden und Kanapee die schönsten Malereien ausführte« (DKV V, S. 119).

48 Auch Laußmann liest die Szene als Referenz auf Ausscheidungsprozesse. Vgl. Laußmann: Gespräch der Zeichen, S. 172. In dieser Schreibszene fehlt jedoch das Schreibgerät, der Schreibakt ist ein gerätloser, rein körperzentriert-taktiler Vorgang, das Gedicht fließt ohne technischen Mittler.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

te Satyre« und einen Kommentar auf minderwertiges literarisches Können und stellt so erneut seine hermeneutische Fähigkeit unter Beweis. Dass er aber um das semantische Potenzial der Erzählung weiß, betont sein Rekurs auf das dem eigenen Schreibprozess vorausgehende »geistige Leibkneifen«, das den vorgeblich »sublimen Kontakt zwischen Geist und Papier«[49] (abjekt) materialisiert. Murr signifiziert Schreiben als körperlich-geistigen Drang: »[E]s muß heraus!« (DKV V, S. 196) Das Zitat suggeriert indes mehrere Optionen der Erleichterung.

Versteht man Murr wörtlich, dann rückt er das Schreiben mit dem überlaufenden Mund und Federkiel in die Nähe des Erbrechens. In literargeschichtlicher Perspektive bringt er damit die Philologie ins Spiel. Philologia nämlich begegnet in Martianus Capellas allegorischer Enzyklopädie *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur* als Essens- und Erbrechenskünstlerin. Vor Philologias Hochzeit mit Merkur verlautbart Athanasia, ohne »Entleerung« werde Philologia den »Wohnsitz der Unsterblichkeit« nicht erreichen. Diese würgt daraufhin »alles, was je in ihrem Busen sie erwogen hatte«, aus, und wandelt das »Herausgewürgt-Erbrochene […] in Riesenmengen Schrifttum aller Art«: »Da war zu sehen, welche Bücher und wieviele Bände, wieviele Werke der Zungen aus dem Munde der jungen Frau entströmten«. Im Anschluss sind eine »Schar von jungen Mädchen« – »teils *Artes*, teils auch *Disciplinae*« genannt – und auch die Musen Urania und Calliope für die Sammlung und systematisierende Zusammenstellung der erbrochenen Bücher verantwortlich.[50] Der Schriftauswurf begründet den ordnenden Materialumgang. Das von Philologia Erbrochene, so interpretiert es Mona Körte, ist »offenbar die Gesamtheit der an das Medium Schrift gebundenen bisherigen Überlieferung, was den Blick auf ihre besondere Aufnahmefähigkeit, vor allem aber auf die Sonderstellung der Philologia im Sinne der von ihr etablierten Regeln der Wissensorganisation lenkt«.[51] Philologia hat einen starken Magen – sie ist gewisserma-

49 Uwe Wirth: (Papier-)Müll und Literatur: Makulatur als Ressource, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 133 (2014), Sonderheft: Entsorgungsprobleme. Müll in der Literatur, hrsg. von David-Christoph Assmann, Norbert Otto Eke und Eva Geulen, S. 19–32, hier S. 20.

50 Martianus Capella: *Die Hochzeit der Philologia mit Merkur (De nuptiis Mercurii et Philologiae)*. Übersetzt, mit einer Einleitung, Inhaltsübersicht und Anmerkungen versehen von Hans Günter Zekl, Würzburg 2005, S. 77. H. i.O.

51 Mona Körte: Essbare Lettern, brennbares Buch. Schriftvernichtung in der Literatur der Neuzeit, München 2012, S. 285. Vgl. ebenfalls Reinhard Krüger: Eierspeisen, Gastrologie und Kosmologie: Speisemetaphern, kosmologische Modelle und Welterkenntnis bei

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ßen Gegenfigur der von Lothario und Abraham diskutierten zwangsgestopften »Hero[en] in Kunst und Wissenschaft« (DKV V, S. 88). Murrs Rede vom überlaufenden Mund und Federkiel findet in ihr eine höchstrangige Bürgin für den Konnex von Körpermaterie, Schrift und Wissen. Während Kofman argumentiert, dass Murrs wahlloses Lesen »die Enzyklopädie im philosophischen Sinne, als organische und wohlbegründete Einheit des Wissens« »untergräbt«,[52] erscheint Murrs maßlos wissenshungriger Schriftkonsum vor der von Martianus Capella bereitgestellten Folie geradezu vorbildlich philologisch. Systematisieren, Zusammenstellen und Ordnen müssen freilich andere – zum Beispiel die Literaturwissenschaft.

Die Motivstruktur in Murrs Zitat verweist jedoch auch auf eine nichtorale Körperentleerung. Das den »schnöden Abgang« fassende Papier erinnert an James Joyces Zeitungstoilettenpapier in *Finnegans Wake*, doch ist es hier nicht Makulatur, also als minderwertig deklariertes und neuen körpernahen Gebrauchskontexten zugeführtes bedrucktes Papier, das zum Träger von »Körper(kontakt)spuren« avanciert.[53] Weißes, reines Papier fängt den Abgang auf, zu Makulatur wird es erst durch den Schreibvorgang und sein Produkt – das Geschriebene, so lautet auch Abrahams Qualitätsurteil, ist Abfall, Dreck. Über das ebenfalls durch Joyce verbürgte Begriffspaar *letter/litter* hat Claudia Liebrand den »litterarischen Vandalismus« des Katers (DKV V, S. 12), dessen Autobiografie die Zerstörung des Kreislerbuches vorausgeht, in Bezug zu Abfall- und Wertigkeitsdiskussionen gesetzt.[54] Diese Diskussionen erhalten hier eine weitere Komponente, werden erweitert durch organischen Körperabfall. Auf Verschränkungen von Literatur, Körpermaterie und Wertigkeit verweist Murr auch an anderer Stelle. Die Äußerung des schreibenden Katers, sich durch den Aufenthalt bei Abraham im »Peruschacht der Litteratur« zu befinden (DKV V, S. 75), evoziert das Bild eines Schachtes im Inneren der Erde, deren kostbare Rohstoffe es an die Oberfläche zu befördern gilt. »Litteratur« erscheint auch hier als ›Bauchphänomen‹, das zwischen Wert und Wertlosigkeit oszilliert. Sigmund Freud wird für den Topos von Gold und Exkre-

---

Petronius Arbiter und Martianus Capella, in: Eva Kimminich (Hrsg.): GastroLogie, Frankfurt a.M. 2005, S. 187–213.

52 Kofman: Schreiben wie eine Katze, S. 82.

53 Vgl. Wirth: Makulatur als Ressource, S. 20.

54 Vgl. Liebrand: »Litterarischer Vandalismus«, S. 214.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ment ähnliches bezeugen.[55] Das hier zutage tretende Schreib- und Literaturverständnis nimmt in gewisser Weise die Produktionslogik eines anderen Autors vorweg, dem es ebenfalls um Schreiben als Körperphänomen zu tun ist. Am 23.9.1912 hält Franz Kafka in seinem Tagebuch fest, er habe das *Urteil* in der vorangegangenen Nacht »in einer einzigen, ununterbrochenen Ekstase des Hervorbringens« verfasst. »Nur so kann geschrieben werden«, konkludiert er, »nur in einem solchen Zusammenhang, mit einer solchen vollkommenen Öffnung des Leibes und der Seele.«[56] Schmitz-Emans sieht in der Metapher von der »Öffnung des Leibes« sexuelle Referenzen und Geburtsmotivik angelegt.[57] Darüber hinaus aber weist die Metapher *auch* auf Leibesöffnungen, wie sie auf dem Abort geschehen, und reichert die Schreibszene mit einer körpermateriellen Logik an,[58] die auch Hoffmanns schreibender Kater artikuliert.

Diätetische (Ersatz-)Zuwendungen: Literatur und Lachen

Murrs Ausleerungsszenario schließt über den Terminus *materia peccans* zudem an Wissensgehalte der Humorallehre an. Der Begriff bezeichnet einen körperinneren Krankheitsstoff, der durch ableitende Verfahren zu behandeln ist:[59] *Materia peccans*, heißt es in Zedlers Universal-Lexikon, »ist in der Medicin dasjenige, wovon die Kranckheiten ihren Ursprung nehmen, und die ein geschickter Medicus bey Seite zu schaffen sich bemühen

55 Vgl. Sigmund Freud: Charakter und Analerotik [1908], in: ders: Studienausgabe. Bd. VII: Zwang, Paranoia, Perversion, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 1973, S. 23–30, hier S. 29.

56 Franz Kafka: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Textband, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt a.M. 1990, S. 461.

57 Monika Schmitz-Emans: Franz Kafka. Epoche – Werk – Wirkung, München 2010, S. 71.

58 Vgl. zur Begriffsnutzung der »Leibesöffnung« im letzteren Sinne u.a. Carl Ernst Bock: Bausteine zu einer naturgemäßen Selbstheillehre. Die Verstopfung, in: Die Gartenlaube 1 (1855), S. 8f.

59 Die Humorallehre erklärt die rechte Mischung der körperinneren Säfte zur Grundlage von Gesundheit (Eukrasie), eine gestörte Mischung zum Krankheitsauslöser (Dyskrasie). Galens Humorallehre entwickelt pharmazeutische, chirurgische und diätetische Therapiemaßnahmen und baut dabei auf Hippokrates, aus dessen Humorallehre etwa das Konzept der zur Heilung notwendigen Kochung der Säfte stammt. Die galenische Humorallehre geht nicht auf Verdauungsvorgänge ein, diese behandelt die Digestionslehre.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

muß«.[60] Zur Ausleitung dienen Aderlass ebenso wie die Vergabe von Laxanzien und Purganzien. Murrs Kolportage positioniert Schreiben als ableitenden Vorgang, der das »böse[] rumorende[] Wesen« (DKV V, S. 195) nach außen befördert[61] – verweist der ›schlechte Stoff‹ in Abrahams Rede auf die mangelhafte literarische Qualität des Produzierten, ist Schreiben zugleich körperliche Erleichterung im Sinne eines therapeutisch wirksamen Schadstoffabgangs, ist spezifisch materialisierte *writing cure*.

Menschenarzt und Katzenchirurgus bringen ihre Kunst im Roman mehrfach zur Anwendung. Während der Katzenchirurgus dafür eine Flüssigkeit »beizenden Geruchs« nutzt (DKV V, S. 296),[62] stellt Hedwigas Leibarzt vor allem diätetische Verfahren, Molke- und Teekur in Aussicht. Kreisler hingegen führt derartige Heilverfahren ironisch an: Während er selbst der »allen Geist zerstörende[n] Nüchternheit« nicht zugetan sei, solle Rätin Benzon der aufgebrachten Prinzessin »die seichte Begebenheit« seines plötzlichen Auftauchens im Park »als krampfstillendes Wasser […] überbringen, damit sie sich beruhige« (DKV V, S. 86). Meister Abraham wiederum erscheint ab Beginn des Romans als therapeutisch agierende Figur und wird als solche von Kreisler kommentiert: »Ihr präpariert das Wunderbare wie ein geschickter Mundkoch, aus allerlei scharfen Ingredienzien, und meint, daß die Menschen, deren Fantasie, wie der Magen der Schlemmer, flau geworden, irritiert werden müssen durch solches Unwesen« (DKV V, S. 183f.). Auf metapoetischer Ebene nimmt Kreisler die sich in den zitierten Rezensionen offenbarenden digestiven Irritationen des zeitgenössischen Lesepublikums vorweg – und reichert, blickt man davon ausgehend auf den Autor Hoffmann, dessen Schreibprojekte mit einer diä-

60 »Materia peccans«, in: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschafften und Künste, Bd. XIX, Leipzig 1739, Sp. 2024f.

61 Am 6. Januar 1811 notiert Hoffmann im Tagebuch: »Warum denke ich schlafend oder wachend so oft an den Wahnsinn? – Ich meine, geistige Ausleerungen könnten wie ein Aderlaß wirken«. Anmerkungen zu *Lebens-Ansichten des Katers Murr*: in: E.T.A. Hoffmann: *Die Elixiere des Teufels. Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Vollständige Ausgabe nach dem Text der Erstausgaben unter Hinzuziehung der Ausgaben von Carl Georg von Massen und Georg Ellinger, mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel und Anmerkungen von Wolfgang Kron sowie den Illustrationen von Theodor Hosemann zur ersten Gesamtausgabe von 1844/45, München 1977, S. 699–715, hier S. 710.

62 Der hier angelegte Urinverweis setzt die medikalen Praktiken des Chirurgus in Bezug zu Christian Franz Paullini: Heylsame Dreck-Apotheke / Wie nemlich mit Koth und Urin Fast alle / [...] Krankheiten / und bezauberte Schaden [...] glücklich curiret worden, Frankfurt a.M. 1696.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tetischen Semantik an, die auf dem Irritationsprinzip einer notwendigen Störung basiert.

Murr ist durch den Kater Muzius ebenfalls mit diätetischen Vorschlägen konfrontiert, die erwähnte *materia-peccans*-Episode rückt ihn aber auch in die Nähe der Humorallehre. Das semantische Potenzial dieses Diskurses nutzt Ludwig Börnes Aufsatz *Humoralpathologie:* Der darin enthaltene *Kater-Murr*-Verriss[63] führt Humorallehre und Humor eng. Hoffmanns Roman ist Börne »in der innersten Seele zuwider«, denn »[d]er *Humor* in den Schriften des Verfassers der Phantasiestücke« sei »ein *kranker*«.[64] Laut Börne zeichne sich »gesunde[r] Humor« vor allem durch »Gleichheit« aus: Er »erhebt das Niedrige und erniedrigt das Hohe, nicht aus Trotz, oder um zu demütigen, sondern um beides gleichzusetzen«.[65] Als die zwei »Pole« des Humors benennt Börne »Empfindsamkeit und Spott […], jene der anziehende, dieser der abstoßende [Pol] des Humors«.[66] In Durchmischung vorhanden, mildern sie sich gegenseitig ab – für sich allein stehend verursachen sie Probleme. Genau das sei im *Kater Murr* der Fall. Insbesondere Kreisler ist Zielscheibe von Börnes Unmut, aber auch Meister Abraham steht – der Roman konstatiert dies selbst – in (zu) naher Verbindung zum Spott. Tatsächlich positioniert der Roman, das zeigen Kreisler, Abraham und Hedwiga, Lachen zumeist als Ausdruck von Spott oder Zerrüttung. Doch ist das Lachen *im* Roman nicht zwingend mit dem Lachen zu vergleichen, das der Text bewirkt. Am humoristischen Effekt *Kater Murrs* haben die kompositorische Durchmischung der Murr- und Kreislerteile[67] und die darin angelegten strukturellen und motivischen Verschlingungen ebenso Anteil wie die Referenzen auf menschliche wie tierische Körpervorgänge. Die hier zitierten Rezensionen gehen nicht auf Humor und Humoristisches ein, wohl aber gibt es Hinweise auf indirekte therapeutische Komponenten des Romans. In einer Rezension im *Literatur-Blatt* heißt es, Murr möge »sich freundlich

63 Vgl. Ludwig Börne: Humoralpathologie, in: Die Wage. Eine Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst (1820), H. 8, im Folgenden zit. nach Steinecke: Anhang, S. 475–481. Wenig später gibt sich Börne als ›Geschmacksrenegat‹. »Das Buch«, erläutert Börne in *Geschichte meiner Gefangenschaft*, »wurde von mir aus Übereilung und Unverstand herabgehunzt, und es würde mich sehr schmerzen, wenn ein so großer, wichtiger Mann gelegentlich erführe, daß ich keinen Geschmack habe«. Zit. nach ebd., S. 476.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 477.

66 Ebd., S. 478.

67 Vgl. dazu auch Steinecke: Nachwort, S. 508.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in die Lesewelt […] einschmeicheln und freylich hinterher gar Manchen tüchtig (aber doch heilsam) kratzen«.[68] Kratzen und Bluten erscheinen hier als therapeutisch-heilsame Verfahren zur Ableitung körperinnerer Stör- und Krankheitsstoffe, wie sie im Roman selbst zur Verhandlung stehen. Literatur und Kultur kennen aber auch weniger invasive Therapieansätze. Albrecht Koschorke hat gezeigt, wie diätetische Verfahren Ende des 18. Jahrhunderts darauf abzielen, »jene alte, eigentlich unpassierbare Äquatorlinie des Körpers – in der Höhe des Zwerchfells – therapeutisch zu öffnen, um zu einem gedeihlichen Miteinander geistiger und materieller Bedürfnisse zu gelangen.«[69] Diesem Ziel scheinen auch zeitgenössische Publikationen zu folgen, die metaphorisierte Nahrung, Körper und Psyche in Bezug zueinander setzen. So veröffentlicht zum Beispiel der Barockkomponist, Organist und Benediktinermönch Johann Valentin Rathgeber, der 1750 im Kloster Banz bei Bamberg stirbt, in den 1730ern sein *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect; bestehend in 12 kurzweiligen Sing- oder Tafel-Stücken von 1, 2 oder 3 Stimmen mit einem Clavier, oder Violoncello zu accompagniren, Zur angenehmen Zeit-Vertreib und Aufmunterung melancholischen Humeurs aufgetragen und vorgesetzt Von einem recht gut-meinenden Liebhaber.*[70] Ein weiteres Beispiel ist die 1789 veröffentlichte Erzählsammlung *Ein Sack voll Witz, Spaß und Ernst, für Leser von Geschmack: zur Beförderung der Verdauung und für Hypochondristen bey übler Laune zur Erschütterung ihres Zwerchfells.*[71] Zentral für diese Publikation ist ihre im Titel geleistete Verschränkung von Geschmack, Verdauung und Humor. Denn nicht nur die (metaphorische) diätetische Zuwendung zielt auf die »Äquatorlinie des Körpers […] in der Höhe des Zwerchfells«,[72] sondern auch das Lachen, das Zwerchfell und umliegende

68 [Friedrich von Grunenthal]: Rezension, in: Literatur-Blatt, 11.2.1820, S. 46–48, hier S. 48.

69 Vgl. dazu Albrecht Koschorke: Poiesis des Leibes. Johann Christian Reils romantische Medizin, in: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hrsg.): Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, Würzburg 2004, S. 259–272, hier S. 271.

70 Vgl. Johann Valentin Rathgeber: *Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect; bestehend in 12 kurzweiligen Sing- oder Tafel-Stücken von 1, 2 oder 3 Stimmen mit einem Clavier, oder Violoncello zu accompagniren, Zur angenehmen Zeit-Vertreib und Aufmunterung melancholischen Humeurs aufgetragen und vorgesetzt Von einem recht gut-meinenden Liebhaber*, Augsburg 1733, 1737 und 1739.

71 *Ein Sack voll Witz, Spaß und Ernst, für Leser von Geschmack: zur Beförderung der Verdauung und für Hypochondristen bey übler Laune zur Erschütterung ihres Zwerchfells*, Frankfurt/Leipzig 1789.

72 Vgl. Koschorke: Poiesis des Leibes, S. 271.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Organe in Schwingungen versetzt und sowohl physiologisch als auch kognitiv wirkt. Lachen erscheint als Essensersatz, so beschreibt es auch Elias Canetti. »Es scheint«, heißt es in *Masse und Macht*, »daß die Bewegungen, die vom Zwerchfell ausgehen und fürs Lachen charakteristisch sind, eine Reihe von inneren Schlingbewegungen des Leibes zusammenfassend ersetzen.«[73] Dem Lachen mag demnach *auch* eine diätetische Ersatzfunktion zukommen.[74] Es führte sicher zu weit, *Kater Murr* als therapeutischen Text zu bezeichnen. Und doch affiziert der humoristische Roman Leser*innenkörper auf handfeste Weise, nämlich über das lektüreinduzierte Lachen, das auch eine kathartische, also ableitend-reinigende Funktion haben mag. Der Effekt des humoristischen Textes und seiner *écriture métabolique* mag allerdings von individuellen Voraussetzungen der Lesenden abhängen: Den über ›Verdauungsprobleme‹ klagenden *Kater-Murr*-Rezensenten bleibt wohl auch das Lachen im Halse stecken.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: 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. 2: Jean Anthèlme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergnügen. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Emil Ludwig. Mit Holzschnitten der Ausgabe von 1864, Frankfurt a.M. 1979. Druck nach der zweiten Auflage von 1923 [1913]. Umschlagabbildung, Vorderseite.

73 Elias Canetti: Zur Psychologie des Essens, in: ders.: Masse und Macht, Hamburg 1960, S. 250–255, hier S. 255. Canetti bespricht dies im Kontext seiner macht- und gewaltfokussierten Überlegungen zur Einverleibung.

74 Hoffmanns Hund Berganza stellt die »Erschütterung des Zwerchfells, wodurch die närrischen Laute entstehen, welche ihr: Lachen nennt«, als dezidiert menschliche Fähigkeit heraus und rückt das Lachen wiederum in ›närrische‹ Gefilde. E.T.A. Hoffmann: *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza,* in: ders.: *Fantasiestücke,* hrsg. von Hartmut Steinecke, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 101–177, hier S. 108.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Frederike Middelhoff

Phosphorische Lektüren. Leuchtende Katzen-Augen und andere erhellende Augen-Blicke in E.T.A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*

> Aber dieses Unbestimmte und Geheimnißvolle ist es eben, woran die neue Schule, die, wenn das so fort geht, bald nur Wolken, Nebel und Phosphor als poetische Personen in Tragödien und Romanen gelten lassen wird, ein so seltsames Gefallen findet.[1]

Phosphor wurde in der Romantik zum experimentellen Gegenstand und buchstäblich zum Diskussionsstoff.[2] Theorien und Versuche bezogen sich dabei u.a. auf die elementare Zusammensetzung, das Vorkommen, die Leuchtkraft sowie die Wirkungen dieses »eigenthümlichen Stoff[s]«[3], der sich als Maverick und Proteus zugleich präsentierte: Eine brennbare Substanz, die sich mal wie Metall, mal wie Schwefel oder Sauerstoff verhält;[4]

---

1 [o.A.]: Urtheil eines Franzosen über die Undine [Rez. von Friedrich de la Motte-Fouqués *Undine*; F.M], in: Oppositions-Blatt oder Weimarische Zeitung (1817), Nr. 285, S. 2279.

2 Ich danke den Herausgeber:innen dieses Bandes sowie den Teilnehmenden der *Kater Murr*-Tagung in Mannheim (Februar 2022) für konstruktives Feedback und wichtige Hinweise zur Überarbeitung meiner Ausführungen in diesem Aufsatz.

3 Paul T. Meissner: Handbuch der allgemeinen und technischen Chemie. Bd. II, Wien 1820, S. 642.

4 Vgl. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur [1797], in: ders.: Werke. Bd. V, hrsg. von Manfred Durner, unter der Mitwirkung von Walter Schieche, Stuttgart 1994, S. 59–306, hier S. 114, H.i.O.: »Noch merkwürdiger ist das Verbrennen des Phosphors, weil bey ihm wirklich drey Fälle *zugleich* möglich sind, welche bey andern brennbaren Körpern nur *einzeln* stattfinden. Wird der Phosphor in atmosphärischer Luft über eine Stunde lang einer höheren Temperatur ausgesetzt, so raubt er der Luft einen Teil ihres Grundstoffs, wird *gesäuert*, verwandelt sich in eine durchsichtige, farbenlose, spröde Masse. Hier verhält er sich also völlig, wie die Metalle beim Verkalken. Wird der Phosphor unter einer Glocke mit Lebensluft verbrannt, so verhält er sich völlig wie der Schwefel, indem er an der inneren Oberfläche der Glocke als trockene Phosphorsäure in Gestalt weißer Flocken anfliegt. Wird der Phosphor in einem verschlossenen Gefäße mit atmosphärischer Luft *sehr lange erhitzt*, so erhält man eine Luft, die von allen bekannten (und namentlich von der brennbaren Phosphorluft) völlig

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein Stoff, der leuchtend verbrennen und Körper/Knochen zum Leuchten bringen kann.[5] So setzten sich z.B. Johann Wolfgang Goethe und Franz von Baader mit den Leuchterscheinungen des Phosphors sowie mit Lavoisiers Phosphor-Experimenten auseinander,[6] Friedrich Schlegel brachte Phosphor in chemischen und medizinischen Zusammenhängen ins Spiel (»*Phosphor*, *Schwefel*, *Salpeter* haben sehr den Anschein zu einer Universalmedicin verbunden werden zu müssen«[7]), Novalis meinte im Phosphor eine paradigmatische Versuchssubstanz, ein »Muster des Experimentierens«[8] zu erkennen. Im Gegensatz zu Schwefel und Salpeter, die Novalis im gleichen Atemzug als mustergültige Experimentierstoffe nennt, zeichnet sich der Phosphor indes durch seine Illuminationskraft, seine ganz eigene Lichtqualität und Leuchtkraft aus:

> *Phosphorus*, *Lichtträger* (*phosphorus*, *phosphore*). Mit diesem Nahmen belegt man überhaupt die im Dunkeln leuchtenden Körper, deren Licht man ehedem zu den seltenern Erscheinungen rechnete. Auch heißt die Eigenschaft der Körper, im Dunkeln zu leuchten, die *Phosphorescenz* oder das *Phosphoresciren*.[9]

In chemischen Abhandlungen wurde die Brennbarkeit des Phosphors und die Erzeugung der Phosphorsäure diskutiert,[10] in der Medizin er-

---

verschieden ist.« Vgl. ders.: Von der Weltseele [1806], in: ders.: Werke. Bd. VI, hrsg. von Jörg Jantzen, unter Mitwirkung von Thomas Kisser, Stuttgart 2000, S. 58–271, hier S. 266: »Es wäre interessant, die Stickluft, welche der elektrische Funken ausdehnt, im Eudiometer zu untersuchen (ob sie sich da wieder zusammenzieht?), auch zu sehen, ob der Phosphor in ihr nicht leuchtet.«

5 Vgl. Jacob Berzelius: Lehrbuch der Chemie. Bd. I, übers. von K.A. Blöde, Dresden 1820, S. 240: »Der [*sic*] Namen *Phosphor*, *Lichtträger*, hat dieser Körper von seiner Eigenschaft, im Finstern zu leichten, erhalten. Er kommt in der Natur niemals rein vor, sondern muss künstlich bereitet werden. Der Phosphor macht einen Bestandtheil verschiedener Mineralien, der meisten Pflanzen und aller Thiere aus, bei welchen letztern er sich insonderheit häufig in den Knochen vorfindet.«

6 Vgl. Georg Schwedt: Goethe als Chemiker, Berlin u.a. 1998, u.a. S. 135f. sowie Franz Xaver von Baader: Vom Wärmestoff, seiner Vertheilung, Bindung und Entbindung, vorzüglich beim Brennen der Körper, Wien/Leipzig 1786, S. 240–255.

7 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. XVIII. Abt. 2. Schriften aus dem Nachlaß, hrsg. von Ernst Behler, Paderborn u.a. 1963, S. 191.

8 Novalis: Schriften. Bd. III, hrsg. von Paul Kluckhorn, Richard H. Samuel und Gerhard Schulz, 3. Aufl., Stuttgart 1983, S. 435.

9 Johann Carl Fischer: Physikalisches Wörterbuch oder Erklärung der vornehmsten zur Physik gehörigen Begriffe und Kunstwörter: so wohl nach atomistischer als auch nach dynamischer Lehrart betrachtet mit kurzen beygefügten Nachrichten von der Geschichte der Erfindungen und Beschreibungen der Werkzeuge in alphabetischer Ordnung. Bd. III, Göttingen 1800, S. 865.

10 Vgl. z.B. Johann Friedrich Gmelin: Von der Bildung der Säuren, in: Chemische Annalen für die Freunde der Naturlehre, Arzneygelahrtheit, Haushaltskunst und Manufaktu-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

probte man Phosphor als vorbeugendes Mittel gegen den Ausbruch der Tollwut,[11] und in der Homöopathie wurde Phosphorextrakt u.a. gegen Durchfall oder bei Erektionsproblemen empfohlen.[12]

Hoffmann wiederum machte Phosphor zum Erzählstoff. Während seine Auseinandersetzung mit den motivgeschichtlichen Dimensionen des Phosphors als ›Morgenstern‹[13]-Figur für das Kunstmärchen *Der goldene Topf* (1814) und die Geschichte des »Jüngling[s] Phosphorus«, die der Archivarius Lindhorst als »buchstäblich wahr«[14] deklariert, evident ist,[15] wurde das ›Phosphor-Vorkommen‹ im *Kater Murr*, das mit den leuchtenden Augen des Katers verknüpft ist, m.W. bislang nicht zum Gegenstand der Forschungsdiskussion.[16] Mein Beitrag setzt an dieser Lücke an und lotet zunächst den Stellenwert der Kater-Augen-Blicke und -Ansichten aus, bevor daran anschließend nach den poetologischen sowie den wissenschaftsgeschichtlichen Fluchtlinien der Murr'schen Rede über den Phos-

---

ren. Bd. I, hrsg. von Lorenz von Crell, Helmstädt 1796, S. 395–411 sowie Georg Friedrich Hildebrandt: Versuche über das Leuchten des Phosphors im Salpeterstoffgas aus Salpeter, in: ebd., S. 411–428, 488–510.

11 Vgl. z.B. den »innerlichen *Gebrauch* des *Phosphors*«, in: [o.A.]: *Zinke*'s neue Heilmethode, um der Wuth nach dem Bisse toller Hunde vorzubeugen, in: [o.A.] (Hrsg.): Allgemeine medizinische Annalen des neunzehnten Jahrhunderts auf das Jahr 1806, Altenburg 1806, S. 64–68, hier S. 65.

12 Vgl. Samuel Hahnemann: Die chronischen Krankheiten. Bd. V, 2. Aufl., Dresden/Leipzig 1839, S. 1–78. Hahnemann bezeichnet den destillierten Phosphor als »eine der homöopathischen und vorzüglich antipsorischen Arzneien«. Ebd., S. 1.

13 Vgl. Lemma »Phosphor«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. XIII, Sp. 1834, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, www.woerterbuchnetz.de/DWB (1.4.2022): »griech.-lat. phosphorus (lichtträger). 1) der morgenstern«.

14 E.T.A. Hoffmann: *Der goldene Topf*, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. II/I, hrsg. von Wulf Segebrecht und Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1993, S. 229–321, hier S. 247.

15 Die literaturgeschichtlichen und ästhetischen Facetten des Phosphor(us)-Einsatzes für die schwedische Romantik zeigt Charlotta Bryalla: Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik. Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften *Athenäum* und *Phosphorus*, Stockholm 2003.

16 Im Kommentar der Werkausgabe ist vom Phosphor nur im übertragenen Sinne und in Bezug auf medizinische Sachverhalte die Rede. Vgl. Apparat zu E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt a.M. 1992, S. 903–1051, hier S. 1020: »In Hoffmanns Zeit verwendete man Molke wegen ihres Kalk- und Phosphatgehaltes als Heilmittel. Der bekannte Schweizer Schriftsteller Ulrich Hegner (1759–1840) veröffentlichte 1812 den ersten Band des humoristisch-didaktischen Romans *Die Molkenkur*«.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

phor gefragt wird. In diesem Zusammenhang soll nicht nur das Bedeutungsspektrum der Katzenaugen näher bestimmt, sondern auch gezeigt werden, wie Hoffmann die naturwissenschaftliche Diskussion über die Ursachen des Phosphoreszierens der Katzenaugen mit kunsttheoretischen Fragestellungen verschränkt.

1. Augen-Blicke

Dass Sehen und (An-)Sichten des Katers in Hoffmanns *Lebens-Ansichten* einen zentralen Themenkomplex bilden, liegt nicht nur angesichts des Romantitels nahe. Schon der Beginn von Murrs quasi-autobiographischem Bericht verbindet das Sehen bzw. die Frage danach, wie man zum Sehen kommt, mit der Frage danach, wie Bewusstwerdung und Selbstbewusstsein funktioniert:

> Ich glaube überhaupt, daß man sich das Bewußtsein nur angewöhnt; durch das Leben und zum Leben kommt man doch, man weiß selbst nicht wie. Wenigstens ist es mir so gegangen und wie ich vernehme, weiß auch kein einziger Mensch auf Erden das Wie und Wo seiner Geburt aus eigner Erfahrung, sondern nur durch Tradition, die noch dazu öfters sehr unsicher ist. Städte streiten sich um die Geburt eines berühmten Mannes und so wird es, da ich selbst nichts Entscheidendes darüber weiß, immerdar ungewiß bleiben, ob ich in dem Keller, auf dem Boden, oder in dem Holzstall, das Licht der Welt erblickte, oder vielmehr nicht erblickte, sondern nur in der Welt erblickt wurde von der teuren Mama.[17]

Der Beginn des eigenen lebensgeschichtlichen Erzählens verhandelt ein breit gespanntes Bezugsnetz, das Relationen zwischen Natur und Kultur, Eigenheit und Aneignung, Tier und Mensch ebenso berührt wie erkenntnis- und kulturtheoretische Fragen zum Verhältnis von Erblicken und Erkennen, (Sich-)Sehen und (Sich-)Spiegeln, Ingenium und Tradition. Das Wissen, wo, wann und wie das Zur-Welt-Kommen und der Beginn des (Selbst-)Bewusstseins zu verorten sind, entzieht sich laut Murr der eigenen Erfahrung.[18] Die Geburt als das Moment des Licht-der-Welt-Erblickens zu

17 E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, in: ders.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. V, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt am Main 1992, S. 9–458, hier S. 19f. Alle Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden mit Sigle »DKV« sowie römischer Band- und arabischer Seitenzahl nachgewiesen.

18 Gespiegelt wird diese Annahme von Kreislers Rede über das Moment der Bewusst-Werdung: »Ewig unerforschlich bleibt uns das erste Erwachen zum klaren Bewußtsein!«

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

erfassen, ist allerdings in Bezug auf die Geburt der Katzen wesentlich stärker als Metapher zu betrachten, sind die Augen der Katzen doch, wie Murr zum Zeitpunkt seines autobiographischen Erzählaktes weiß, bei der Geburt »verschleiert« (DKV V, S. 20). Im Dunkeln bleibt in dieser Rede keineswegs, was Murr hellsichtig vor Augen führt: Sehen und Erkennen, Visus und Wissen sind in westlichen Kulturtraditionen intrikat miteinander verzahnt, indes kann die Geburtsstunde und das erblickte ›Licht der Welt‹ aus der Perspektive des autobiographischen Subjekts strenggenommen ebenso wenig als Erfahrungswissen erzählt werden wie die Geschichte vom eigenen Tod. Mit der Frage, wie man zum Ein/Sehen kommt, berührt Murr auch die Frage, in welchem Verhältnis Anlage (Erblicken) und Umwelt (Erblickt-werden/Erzählen) in Bezug auf Sehen und Wissen zueinander stehen:

> Ich erwachte aus tiefem Schlaf, ein blendender Glanz umfloß mich, vor dem ich erschrak, fort waren die Schleier von meinen Augen, ich sah! – Ehe ich mich an das Licht, vorzüglich aber an das buntschäckige Allerlei das sich meinen Augen darbot, gewöhnen konnte, mußte ich mehrmals hintereinander entsetzlich niesen, bald ging es indessen mit dem Sehen ganz vortrefflich, als habe ich es schon mehrere Zeit hintereinander getrieben. O das Sehen! es ist eine wunderbare herrliche Gewohnheit, eine Gewohnheit, ohne die es sehr schwer werden würde, überhaupt in der Welt zu bestehen! – Glücklich diejenigen Hochbegabten, denen es so leicht wird als mir, sich das Sehen anzueignen. (DKV V, S. 21f.)

Humoristisch gebrochen wird hier nicht nur Murrs erste Ansicht der Welt, die sich den Augen ungefragt und unvermittelt darbietet, und einen Niesanfall hervorruft, sondern auch die Ansicht über das Sehen als Gewöhnung/Gabe und Hochbegabung/Genialität. Prozesse des Scharf-sehens und Scharfsinnig-urteilens fallen hier ironisch auseinander, gleichzeitig wird das Sehen als etwas verhandelt, das zwischen Vermögen (*dynamis*), Übung bzw. Aktion/Aktualisierung (*energeia*) sowie einem sprachbasierten Vor-Augen-Stellen (*enargeia*) liegt.

Dass die Ansichten des Katers durch seine Sehkraft, sein Taxieren und Betrachten geprägt sind, zeigt sich nicht nur im Gestus der Reflexion, sondern auch in der erzählten Interaktion. Augen-Blicke sind für diese Ansichten entscheidend – Kontaktzonen zwischen Kater und Mensch werden z.B. über Augenkontakt und die Begegnung auf Augenhöhe etabliert. So

---

(DKV V, S. 102). Hier wie an vielen anderen Stellen deutet der Text die Durchdringung von Murrs Autobiographie und Kreislers Biographie im Zeichen der Murr'schen Zitat- und Plagiatkunst an.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heißt es von der Erstbegegnung zwischen Kreisler und Murr, die Kreislers Biograph erzählt und die von Meister Abraham moderiert wird: »Der Kater glotzte den Kapellmeister mit seinen großen funkelnden Augen an, begann zu knurren, sprang auf den Tisch, der neben Kreislern stand und, von da ohne weiteres auf seine Schulter, als wolle er ihm etwas ins Ohr sagen« (DKV V, S. 36). Kontaktaufnahme funktioniert hier über den Augenkontakt – noch vor der physischen Berührung. Dabei wird deutlich, dass es nicht per se und nicht immer nur um Murrs Ansichten geht, sondern dass Ansichten, die sich Menschen von Murr machen, ebenfalls über visuelle Zugriffe auf den Kater strukturiert sind und Verhaltensinterpretationen bedingen. Als Abraham den Verdacht hegt, dass Murr »wirklich den Wissenschaften nachstellt[ ], statt den Mäusen« (DKV V, S. 95), und ihm verbal droht,[19] verschließt Murr die Augen vor der Gewalt/Welt: »Mich überfiel eine schreckliche Angst, ich kniff die Augen zu, und tat als schliefe ich fest« (DKV V, S. 94). Murrs Schau-Spiel hinter verschlossenen Augenlidern geht auf. Der vermiedene ›ehrliche‹ Augen-Blick täuscht die menschlichen Betrachter augenscheinlich:

> Aber nein, nein, fuhr der Meister fort, schaut nur einmal her, Professor, wie mein ehrlicher Kater so sorglos schläft, und sagt selbst, ob er in seinem gutmütigen Antlitz etwas trägt, das auf solche geheime wunderbare Schelmereien, wie Ihr sie ihm Schuld gebt, gedeutet werden könnte. (ebd.)

Murr führt das Spiel zu Ende, wenn er als Angerufener von Abraham lautlich »mit [s]einem Krr – Krr – zu antworten« weiß und auch nicht versäumt, »die Augen aufzuschlagen« (ebd.). Abgerundet wird das zoosemiotische Täuschungsspektakel aus der alltäglichen Katze-Mensch-Verhaltenslehre mit einem »hohen und sehr anmutigen Katzenpuckel« (ebd.). Murrs Schau-Spiel geht auf.

Zoosemiotik und menschliche Verhaltenslehre, das unwillkürliche Augenverschließen (Murr) und das willkürliche Ansehen/Lesen (Meister Abraham/Kapellmeister) stehen in einem kausalen Wechselverhältnis. Dies wird auch in einer weiteren Interaktion zwischen Kater und Mensch augenfällig. Als Abraham den Kater Murr – in gewohnter Weise – anredet, und auf Murrs Verständnis der menschlichen Sprache Bezug nimmt,[20]

---

19 Vgl. DKV V, S. 95: »[I]ch glaube, ich könnte dir die Ohren wund zwicken, oder gar –«.

20 Vgl. DKV V, S. 323: »[E]i Murr mein Kater! ich glaube gar, du verstehst mich, und der Professor hat Recht, der in dir einen besondern Verstand entdeckt haben will und dich gar fürchtet als seinen ästhetischen Nebenbuhler?« Vgl. zu den Formen der Interspezies-Kommunikationen im *Kater Murr* auch meine Überlegungen in Frederike Middelhoff:

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gibt Murr nicht nur »ein sehr klares, wohltönendes Miau« von sich, sondern springt Abraham auch »auf den Schoß« und befleckt dabei den »Staatsschlafrock« (DKV V, S. 323). Abraham schmettert den Kater von sich, der »überpurzelte und ganz erschrocken die Ohren ankneifend, die Augen zudrückend, niederduckte auf den Fußboden« (ebd.). Murrs Körperhaltung und der abgewandte Blick deutet Abraham erneut zugunsten bzw. analog zu der eigentlichen Intention des Katers: »Nun, sprach er freundlich, nun Murr mein Kater! So böse war es nicht gemeint! – Ich weiß es, deine Absicht war gut, du wolltest mir deine Zuneigung beweisen, aber das tatst du auf täppische Weise« (ebd.). Murrs Augen werden auch hier von Abraham als ›beredte‹ Zeichen gelesen.

Mit den Augen des Katers, den Bedeutungen seiner Ansichten und den Deutungen der Kateraugen spielt Hoffmann demnach in nicht nur einer Hinsicht. Die Kateraugen erscheinen als Medien einer nonverbalen Kommunikation: Qua Öffnung, Schließung, Ausrichtung und Fokussierung setzt Murr seine Augen quasi-performativ als Sprechakte ein, umgekehrt deuten auch die menschlichen Figuren den Blick des Katers als bedeutungstragend. Hoffmann schafft auf diese Weise eine Verbindung zwischen Kateraugen und Semiotik, zwischen Blicken und Lektüren, zwischen ›sprachlosen‹ Körpern und ihrer sprachlichen Deutung. Mit dieser Verknüpfung, welche die Kateraugen als bedeutsam vor Augen stellt, etabliert der Text die Relevanz der Kater-Ansichten und wirft dabei gleichzeitig die Frage auf, inwiefern der Welt hinter Kateraugen Eigengesetzlichkeit zugesprochen werden kann. Erfasst eine Katze die Welt, die ihr ins Auge fällt, willkürlich oder instinktiv?[21] Für Murr steht außer Frage, dass sein eigenes Sehen weniger als biologische Anlage, sondern vielmehr als genialische Veranlagung zu begreifen ist. Diese Einschätzung wiederholt sich in seiner Bewertung des Lesen-Lernens. In Murrs Augen besteht weder zwischen dem Sehen bzw. dem Prozess des Visuell-Wahrnehmens

---

Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert, Berlin/Heidelberg 2020, S. 368–381.

21 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Diskussion über den Geist der Tiere zwischen Abraham und Kreisler, in der die Unentscheidbarkeit der menschlichen Perspektive zwischen Willkür und Trieb in Bezug auf das Verhalten der Tiere Gegenstand ist: »Wer kann es sagen, wer nur ahnen, wie weit das Geistesvermögen der Tiere geht! – Wenn uns etwas, oder vielmehr alles, in der Natur unerforschlich bleibt, so sind wir gleich mit Namen bei der Hand, und brüsten uns mit unserer albernen Schulweisheit, die eben nicht viel weiter reicht als unsere Nase. So haben wir denn auch das ganze geistige Vermögen der Tiere, das sich oft auf die wunderbarste Art äußert, mit der Bezeichnung Instinkt abgefertigt« (DKV V, S. 37).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einerseits und dem Lesen bzw. dem Prozess des Kognitiv-Verstehens andererseits ein signifikanter Unterschied. Hier setzt Hoffmann an, um rezeptions- und produktionsästhetische Fragen zu adressieren.

2. Lektüre-Ansichten

Wie lernt ein Kater lesen? Murrs wollüstige Vorliebe für Abrahams Arbeitszimmer, seinen Schreibtisch, die Papiere, in denen der Kater »wühlt[]« (DKV V, S. 40) und die – wie die Schreibfedern –[22] von seinen scharfen Krallen nicht unbeschadet bleiben, bringt der Kater mit seinem »Drange nach den Wissenschaften und Künsten« (ebd.) in einen kausalen Zusammenhang. Schon mit dieser hand-(pfoten?)greiflichen Geste des Zerwühlens von »Büchern, Schriften und allerlei seltsamen Instrumenten« (ebd.) verunordnet Murr distinktive materielle Unterschiede zwischen Manuskript und Typoskript, zwischen Eigen- und Fremdproduktion. Gleichzeitig schreibt sich Murr hier schon vor der erzählten Aneignung der Kulturtechnik des Schreibens *autobiograffisch* in die menschliche Bibliothek ein.[23] Doch mit dem Zerrupfen, das das Kompositionsprinzip der *Lebens-Ansichten* reflektiert, ist Murr »Bildungstrieb« (DKV V, S. 41) nicht befriedigt. Der Aneignung der Schreibkompetenz qua Pfoten-Technik geht der Erwerb der Lesekompetenz qua ›Lernen-am-Modell‹ voraus. Statt seiner Krallen sind hier seine Augen gefordert. Wie beim Sehen (»O das Sehen! es ist eine wunderbare herrliche Gewohnheit«; DKV V, S. 21) geht Murr zunächst auch hinsichtlich des Lesens davon aus, dass es als Gewohnheit bzw. Zufall und ohne sein Zutun ›passieren‹ wird:

> Geschickt schlug ich mit der Pfote ein ziemlich dickes Buch auf, welches vor mir lag, und versuchte, ob es mir nicht möglich sein würde, die Schriftzeichen darin zu verstehen. Das gelang mir zwar Anfangs ganz und gar nicht, ich ließ aber gar nicht ab, sondern starrte hinein in das Buch, erwartend, daß ein ganz besonderer Geist über mich kommen, und mir das Lesen lehren werde. (DKV V, S. 41)

22 Vgl. DKV V, S. 239: »Mein Meister band nehmlich eine oder ein paar Schreibfedern an einen langen Faden, und ließ sie schnell in der Luft auf und absteigen, ordentlich fliegen. Im Winkel lauernd und die richtigen Tempos wahrnehmend sprang ich nun so lange nach den Federn, bis ich sie erwischte und wacker zerzauste.«

23 Vgl. dazu maßgeblich im Sinne der *autobiogriffures* Sarah Kofman: Schreiben wie eine Katze … Zu E. T. A. Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, aus dem Französischen von Birgit Wagner, 3. Aufl., Wien 2013.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der starre Blick ins Buch wird vom Erscheinen Abrahams gestört, der dem Kater den Schreibtisch als Lesetechniken-Experimentierfeld[24] überlässt und wiederholt auf Murrs genauen Blick (»Nun sieh – sieh!«; ebd.) und den Zusammenhang von Auge und vertiefender Lektüre (»Nun lies nur – studiere fleißig«; ebd.) insistiert.[25] Fortan setzt der Kater sein Bildungs- als Leseprogramm fort und macht sich dabei sowohl seine scharfen Augen als auch sein feines Gehör zunutze:

> Meister Abraham hatte die Gewohnheit oftmals viel hintereinander laut zu lesen. Ich unterließ dann nicht, mich so zu postieren, daß ich ihm ins Buch sehen konnte, welches bei den scharfblickenden Augen, die mir die Natur verliehen, möglich war, ohne ihm beschwerlich zu fallen. Dadurch, daß ich die Schriftzeichen mit den Worten verglich die er aussprach, lernte ich in kurzer Zeit lesen, und wem dies etwa unglaublich vorkommen möchte, hat keinen Begriff von dem ganz besonderen Ingenium womit mich die Natur ausgestattet. (DKV V, S. 42)

Die Fähigkeit der Katzen, wie andere nachtaktive Tiere über große Distanzen hinweg und trotz (oder gerade wegen) starker Dunkelheit ausgesprochen gut und scharf sehen zu können, war um 1800 ein Gemeinplatz.[26] Menschen, die »besonders gut und scharf sehen können«, wurde daher auch nachgesagt, dass sie »Katzen-Augen haben«[27]. Murr vermag auf Grapheme zu lauern und auf Phoneme zu lauschen, ohne dass es Abraham zu Bewusstsein kommt. Dass er dem Meister dabei über die Schulter schaut,

---

24 Teil dieser Lese- und Studiertechniken ist laut Abraham auch die materielle Kennzeichnung qua Kater-Griffure: »[A]llenfalls magst du auch die wichtigen Stellen im Buche durch sanfte Einrisse bezeichnen« (DKV V, S. 41).

25 »Seit dieser Zeit litt mich der Meister nicht allein auf dem Schreibtisch, sondern er sah es sogar gern, wenn ich, arbeitete er selbst, heraufsprang, und mich vor ihm unter die Schriften hinlagerte« (DKV V, S. 42).

26 Vgl. Lemma »Katze«, in: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Bd. XI, Sp. 284: »die katze hat scharfes gesicht und gehör« sowie Artikel »Katze«, in: D. Johann Georg Krünitz (Hrsg.): Oekonomische Encyklopädie. Bd. XXXVI, Berlin 1786, S. 202: »Bey den Katzen und nächtlichen Raubvögeln ist diese Bewegung [des Augensterns, der sich aus- und wieder zusammenziehen kann; F.M.] so beträchtlich, daß ihr Stern, welcher im Finstern ganz rund und breit erscheint, am hellen Tage eine lange und so schmahle Figur, wie, eine Linie, annimmt, mithin diesen Thieren das Vermögen ertheilt, des Nachts schärfer, als am Tage, zu sehen. […] Am Tage wird er [der Stern; F.M.] bey den Katzen beständig zusammen gezogen; und wenn sie bey hellem Lichte deutlich sehen, so geschieht es gleichsam durch die stärkste Anstrengung. So bald hingegen in der Dämmerung ihr Stern wieder seine gewöhnliche Form erhält, sehen die Katzen vollkommen gut, und bedienen sich dieses Vortheils, Ratzen und Mäusen aufzulauern und sie zu überfallen«.

27 Krünitz: Katze, S. 202.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

also buchstäblich »Rücksichts« seiner »Art Ausbildung« nachgeht, wird erst wesentlich später im Text deutlich, wenn Murr von der gemeinsamen Lektüre mit dem Meister berichtet: »[E]r [Abraham; F.M] erlaubte, daß ich, studierte er am Schreibtisch, mich hinter seinem Rücken auf den Lehnstuhl setzen und mit vorgestrecktem Halse durch den Arm in das Buch kucken durfte, welches er eben las.« (DKV V, S. 379). Murr gibt dem über die Schulter des Meisters schauenden Lesen-Lernen dabei eine ähnlich inhärent-genialistische Kontur, wie im Fall des Sehen-Lernens: War es die natürliche »Hochbegab[ung]«, die laut Murr den Prozess erleichterte, »sich das Sehen anzueignen« (DKV V, S. 22), ist es nun die »Natur«, die das »Ingenium« (DKV V, S. 44) zur Leseaneignung erlaubt. Und schon beim Sehen-Können hatte Murr eine kategoriale Unterscheidung zwischen Aneignung und Angewöhnung, Erwerb und Erhalt, Kultur und Natur zum Verschwimmen gebracht und darauf verwiesen, dass der Zeitpunkt der Bewusstwerdung dem Zugang über das Bewusstsein bzw. der bewussten Erinnerung entzogen ist; der Kater wiederholt diese Behauptung, wenn es um das Lesen-Können im Speziellen, das Verstehen der menschlichen (in diesem Fall: der deutschen) Sprache im Allgemeinen geht:

> Dabei darf ich auch nicht unterlassen, die merkwürdige Beobachtung mitzuteilen, die ich Rücksichts des vollkommenen Verstehens der menschlichen Sprache gemacht. Ich habe nehmlich mit vollem Bewußtsein beobachtet, daß ich gar nicht weiß wie ich zu diesem Verstehen gekommen bin. Bei den Menschen soll dies auch der Fall sein, das nimmt mich aber gar nicht Wunder, da dies Geschlecht in den Jahren der Kindheit beträchtlich dümmer und unbeholfener ist, als wir. Als ein ganz kleines Käterchen ist es mir niemals geschehen, daß ich mir selbst in die Augen gegriffen, ins Feuer oder ins Licht gefaßt, oder Stiefelwichse statt Kirschmus gefressen, wie das wohl bei kleinen Kindern zu geschehen pflegt. (DKV V, S. 42f.)

Murr führt Entwicklungspsychologie, (Fremd-)Sprachenerwerb und »Rücksichts«-geprägtes Lesen-Lernen eng und verbindet die Beobachtungen zur Sprachkompetenz mit einer Kritik des Anthroprozentrismus: Im Gegensatz zu Menschenkindern sind junge Katzen (instinktiv) so hellsichtig, dass sie sich nicht in die Augen greifen oder ins Feuer fassen. Scharfblickend und weit-sichtig eignet sich Murr die Technik des Lesens an und führt dabei gleichzeitig die Erkenntnis vor Augen, dass Sprachkenntnis und -verstehen einem Bestandteil des kindlichen Bewusstseins entsprechen, dessen Ursprünge, Hintergründe und Optimierungsverfahren noch

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

größtenteils im Dunkeln liegen.[28] Sobald Murr die Technik des Lesens beherrscht, ist er in der Lage, sich »täglich mehr mit fremden Gedanken vollstopf[en]« zu können und das Projekt, »die freilich sehr schwere Kunst des Schreibens«, in Angriff zu nehmen, um die »eignen Gedanken«, die der ihm »inwohnende Genius gebar, der Vergessenheit zu entreißen« (DKV V, S. 43). Mittels der Lektüre gehen dem Kater in der Tat die Augen auf: Hier findet er nicht nur Anregung für seine schriftstellerische Karriere, sondern auch das Material, mit dem er sich fremde Ansichten und Gedanken zu eigen macht und Kater- vs. Menschen-Poesie auf den ersten Blick (z.B. den paranoiden Blick Lotharios) ununterscheidbar werden lässt.

Mit der Kater-Rede, die nach der Genese des Sehens/Erkennens als einer Kippfigur zwischen Visualität und Epistemologie fragt, scheint Hoffmann Bezug auf neoplatonische Erkenntnistheorien zu nehmen, die in der Sattelzeit breitenwirksam Anwendung fanden. Plotins These, dass das Auge nur solche Objekte erkennen kann, die ihm strukturell verwandt sind bzw. ihm in der ›inneren Schau‹ anverwandt werden, griff u.a. auch Goethe in seiner *Farbenlehre* sowie den *Zahmen Xenien* auf.[29] Statt an die antike Philosophie knüpft Hoffmann mit Murrs ›erhellenden‹ Sichtweisen aber auch an aktuelle naturwissenschaftliche Diskussionen über das Auge der Katzen an; statt die Metapher der Sonne, die Plotin bemüht, um über das Verhältnis von Idee und Form im Rahmen der Erkenntnis des Schö-

28 Die Pädagogik des 18. Jahrhunderts hatte sich darüber zu verständigen begonnen, dass Sprachentwicklung zwischen dem ersten und sechsten Lebensjahr für die geistige Entwicklung der Kinder entscheidend und demzufolge entschieden förderungsbedürftig sei. Daher wurde eine anregende (und sprachlich korrekte) Umwelt, in der Eltern und Lehrende den Kindern richtig vorsprechen und nachahmungswürdige Modelle bieten, nunmehr als maßgeblich betrachtet. Vgl. u.a. Christian Heinrich Wolke: Anweisung für Mütter und Kinderlehrer, die es sind oder werden können zur Mittheilung der allerersten Sprachkenntnisse und Begriffe, von der Geburt des Kindes an bis zur Zeit des Lesenlernens, Leipzig 1805, S. III, 80: »Es hat bis zu unsern Zeiten bei den meisten Aeltern das schädliche Vorurtheil geherrscht, daß auf die Erziehung und Unterweisung der Kinder in ihren ersten sechs Lebensjahren nur wenig Sorgfalt gewendet werden dürfe […]. Denn, wie kann ihr Kind richtig sprechen und urtheilen lernen, wenn ihm fehlerhaft und regelwidrig vorgesprochen wird?« Vgl. dazu auch Marc Feldmeier: Archive der Kindheit. Pädagogik und Literatur von Sulzer bis Tieck, Würzburg 2018.

29 Goethe hatte sich bereits in den 1780er Jahren mit antiken Theorien zur göttlichen Natur des Menschen, die aufgrund dieser Anlage Gott erkennen können, beschäftigt, später aber deutlicher auf morphologische Fragen abgehoben. Vgl. dazu u.a. Dieter Burdorf: Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte, Stuttgart/Weimar 2001, S. 62 sowie Ernst Grumach: Goethe und die Antike. Eine Sammlung. Bd. I, Berlin 1949, S. 820.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen zu sprechen,[30] setzt Hoffmann, wie im Folgenden dargelegt werden soll, bei zeitgenössischen Debatten über Phosphor und Phosphoreszenz in Bezug auf das Katzenauge an. Indem Hoffmann über Murrs scharfblickende Augen und besondere Augen-Blicke einen Verbindungbogen zwischen Perzeption, Rezeption und Produktion im Spannungsfeld von erkenntnistheoretischen und produktionsästhetischen Fragstellungen schlägt – und diese Fragen mit einem menschlichen Nicht-Wissen über das Funktionieren des (nicht nur tierlichen) Bewusstseins und Sehens kurzschließt –, bereitet er das Fundament für die Verhandlung kunsttheoretischer Themenkomplexe vor, die mit der Wissensgeschichte des Phosphors und dem Verhältnis von Phosphor(eszenz) und/im Katzenauge in einem unmittelbaren Zusammenhang stehen.

3. Phosphor-Poetik

Als Hoffmann die Berliner Wohnung mit seinem Kater teilte und ihm vermutlich nicht nur in der Nacht, in der Murr verstarb, tief in die Augen schaute,[31] arbeitete man sich in der Physik und (Zoo-)Chemie[32] an der

30 »[K]ein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist«. Plotin, zit. nach Burdorf: Poetik der Form, S. 62.

31 Vgl. Hoffmann zu Hitzig über Murrs Sterben: »In der Nacht […] winselte der Murr gar zu erbärmlich, meine Frau schlief fest; ich stand sachte von ihrer Seite auf, schlich in die Kammer, wo er lag, hob die Decke auf, die über ihn gebreitet war, und nun sah er mich an, mit ordentlich menschlichen Blicken, wie bittend, daß ich ihm doch das Leben schenken möchte, und hörte für einen Augenblick auf zu jammern, als ob er Trost in meinen Mienen läse. Da konnte ich es nun nicht länger ertragen, ließ das Tuch wieder über ihn hinfallen, und kroch ins Bett zurück.« Julius Eduard Hitzig: E.T.A. Hoffmann's Leben und Nachlaß. Bd. I, 3. Aufl., Stuttgart 1839, S. 119f.

32 Vgl. Carl Wilhelm Juch: Ideen zu einer Zoochemie, Erfurt 1800, S. VIIIf.: »[D]ie Zoochemie soll einer der wichtigsten Theile der allgemeinen Naturkunde, Physiologie im eigentlichen Sinne des Wortes seyn; eine Sammlung chemischer Analysen todter thierischer Substanzen ist es nicht, was man sich unter einer Zoochemie vorzustellen hat. […] Man finde in gegenwärtigem Theile fünf Gegenstände bearbeitet, nämlich Licht, Wärme, Elektrizität, Magnetismus und Galvanismus«. Vgl. in diesem Sinne auch Samuel Hahnemann: Reine Arzneimittellehre. Bd. III, Dresden 1817, S. XXIV sowie Dr. Sigwart: Bemerkungen über einige Gegenstände der thierischen Chemie, in: J.F. Meckel (Hrsg.): Deutsches Archiv für Physiologie. Bd. I/I, Halle/Berlin 1815, S. 202–220. Auch Reil moniert: »Die Zoochemie ist hinter der Anatomie, wenn sie gleich mit dieser einerley Verhältniß zur Physiologie hat, zurückgeblieben.« (Johann Christian Reil: Ueber das polarische Auseinanderweichen der ursprünglichen Naturkräfte in der Gebärmutter zur Zeit der Schwangerschaft, und deren Umtauschung zur Zeit der Geburt, als Beytrag zur

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Frage ab, warum Katzenaugen im Dunkeln phosphorartig leuchten. Die These, dass die leuchtenden Augen »von der Electricität des Thiers«[33] ausgehen könnten, wurde weitestgehend verworfen.[34] Zur Debatte stand vielmehr, ob Katzenaugen (a) tatsächlich Phosphor enthalten, (b) tagsüber Licht ›aufsaugen‹ und daher ›nur‹ phosphoreszieren, oder ob das Leuchten (c) durch die Form ihrer Augenlinse und Netzhaut bedingt ist, die auch minimal eingehendes Licht bricht und maximal reflektieren lässt. Grundlegender Streitpunkt war dabei, ob das Auge der Katze eigene Leuchtkraft besitzt – weil es Phosphor enthält – oder ob es einem Lichtmagneten entspricht und daher ›fremdes‹ Licht phosphoreszierend zurückwirft. In den *Allgemeinen medizinischen Annalen des Jahrs 1800* fasste man den Diskussionsstand zur »Untersuchung der Lichterscheinungen welche gewöhnlich an den Augen der Katzen im Dunkeln bemerkt wird« anlässlich der Besprechung eines Beitrags zur Struktur der Nerven, den der britische Arzt Everard Home vorgelegt hatte, daher auch wie folgt zusammen:

> Gegenwärtig gibt es vorzüglich zwei Meinungen über diesen Gegenstand; die eine ist: daß diese Lichterscheinung von dem äußern Licht abhängt, das in dem Auge gesammlet, und zurückgeworfen wird; die andere: daß dieses Licht in dem Auge des Thieres selbst erzeugt wird.[35]

Physiologie der Schwangerschaft und Geburt, in: ders. und J.H.F. Autenrieth (Hrsg.): Archiv für Physiologie. Bd. VII/III, Halle 1807, S. 402–501, hier S. 439.

33 Friedrich Albrecht Anton Meyer: Ueber das nächtliche Leuchten der Katzenaugen, in: Johann Heinrich Voigt (Hrsg.): Magazin für das Neueste aus der Physik und Naturgeschichte. Bd. XIII. Drittes Stück, Gotha 1793, S. 105–117, hier S. 110. Meyer kommt in seiner Auseinandersetzung mit den »Funken, die aus dem Felle der Katzen fahren« und dem Leuchten der Katzenaugen zu dem Schluss, dass die Fellfunken »electrisch sind«, während das Leuchten der Katzenaugen »einen andern Ursprung haben muß.« Ebd., S. 112. Vgl. zur Elektrizität des Katzenfells im *Kater Murr* die Rede von Mina über die »natürlichen Fähigkeiten und angenehmen mir von der Natur eingeimpften Talenten«, zu denen sie »die Macht, knisternde Funken aus meinem Pelz hervorstrahlen zu lassen, wenn man mich streichelt« (DKV V, S. 56), zählt. Vgl. auch in diesem Sinne die Rede des »Ernste[n]« über die Wirkungen des »Magnetismus auf Tiere«, die – wie er an Murr zu zeigen in Aussicht stellt –, »das elektrische Fludium in sich tragen« (DKV V, S. 166). Vgl. dazu auch Rupert Gaderer: Poetik der Technik. Elektrizität und Optik bei E.T.A. Hoffmann, Freiburg i.Br. 2009, S. 149–152.

34 Meyer vertritt die Ansicht, dass »sehr wahrscheinlich« sei, dass das Leuchten der Katzenaugen »phosphorischen Ursprungs ist«. Meyer: Ueber das nächtliche Leuchten, S. 115.

35 [o.A.]: Everard Home: Home's Versuche und Beobachtungen über die Struktur der Nerven, in: Allgemeinen medizinischen Annalen des Jahrs 1800. Als Fortsetzung der medizinischen National-Zeitung für Deutschland und als Einleitung zu den Allgemeinen medizinischen Annalen des neunzehnten Jahrhunderts, Altenburg 1800, S. 535–543, hier S. 536.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Home fand durch Beobachtung lebender Katzen, Tiger und Hyänen sowie Experimenten an toten Katzen heraus, dass erstere Annahme die rechtmäßige zu nennen sei:

> Diese Versuche zeigen deutlich, daß kein Licht in dem Auge erzeugt wird, sondern daß jenes Funkeln der Augen einzig durch die hohle glänzende Oberfläche des *tapetum ludicum* bewirkt wird, welches die Strahlen des äußern, durch die Hornhaut und die Krystalllinse verdichteten Lichtes, sammlet, und durch das Seheloch zurückwirft.[36]

Dass die Lichtdurchlässigkeit und Reflexionsfähigkeit der Netzhaut und nicht der Phosphorgehalt im Auge der lebenden Katze als Grund für das idiosynkratische Leuchten der Katzenaugen bei Nacht gewertet werden solle, wurde allerdings weiterhin angezweifelt. 1811 behauptete der Regensburger Physiker und Mathematiker Placidus Heinrich in seiner Abhandlung über *Die Phosphoreszenz*, »die Augen vieler Thiere seyen natürliche Phosphorn, und die Hauskatze trage ihre Leuchte in beyden Augen mit sich herum«[37]. Im Abschnitt über »Das Leuchten der Katzenaugen«[38] setzte sich Heinrich mit den beiden diskursdominierenden Erklärungsmodellen für das Leuchten der Katzenaugen auseinander. Einerseits gab er zu bedenken, dass das Katzenauge als »Convexspiegel« sowohl Licht reflektieren als auch wie ein »Lichtmagnet« funktioniere und somit als *»ein Phosphor durch Insolation«*[39] gelten dürfe. Zweitens gab Heinrich, mit gewissen Einschränkungen, zu bedenken, dass das Auge der Katze *»ein eigenthümlicher Phosphor«*[40] genannt werden könne:

> Nichts desto weniger kann es Fälle geben, wo alles bisher gesagte nicht hinreicht, das auffallende Funkeln der Katzenaugen im Finstern zur erklären, ohne ihnen das Vermögen einer eigenthümlichen Phosphorescenz einzuräumen. […] Aus allen meinen bisherigen Erfahrungen geht hervor, daß sich dieses eigenthümliche Leuchten der Augen, ohne mindeste Dazwischenkunft äußerer Bestrahlung, nur bey ausgewachsenen Katzen, und da äußerst selten bemerken

36 Ebd. Zum Tapetum ludicum vgl. Frans C. Stades u.a.: Praktische Augenheilkunde für den Tierarzt, 3. Aufl., Hannover 2006, S. 15: »Bei der Mehrzahl der Haustiere befindet sich in der dorsalen Hälfte des Fundus das so genannte Tapetum ludicum (Tapetum, griechisch: Wandbehang; ludicum, lateinisch: hell; […]). Die Farbe des T. ludicum variiert von gelb bis grün.«

37 Placidus Heinrich: Die Phosphorescenz der Körper oder die im Dunkeln bemerkbaren Lichtphänomene der anorganischen Natur, durch eine Reihe eigener Beobachtungen und Versuche geprüft und bestimmt, Nürnberg 1811, S. 77.

38 Ebd., S. 384–386.

39 Ebd., S. 385.

40 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

läßt und daß es zum Theil von der Willkühr des Thieres, von seiner innerlichen Stimmung, vielleicht auch von Zeitumständen abhängt.[41]

Die Behauptung, dass es sich hier um »ein ächst phosphorisches Phänomen, jenem der Johanniskäfer ähnlich,«[42] handele, hielt Heinrich dann allerdings für abwegig. Deutlich wird in den *Annalen* wie auch bei Heinrich, dass es in der Diskussion über phosphorische Katzenaugen im Kern auch um die Frage ging, ob die Katze ohne äußeres Zutun und, allem voran, willkürlich[43] über das Leuchten ihrer Augen verfügen kann.

Die Kontroverse betreffs der Frage, ob Katzenaugen Phosphor enthalten und Katzen ihre Augen selbsttätig zum Phosphoreszieren bringen können, riss auch in den Folgejahren nicht ab. 1818 vertrat Gottfried Reinhold Treviranus die Meinung, dass das Licht der leuchtenden Katzenaugen zweifellos »[a]us dem Innern des Auges entsteht«, man sich aber nach wie vor nicht darüber im Klaren sei, wie genau das Leuchten zustande komme und wie man es zu den »übrigen leuchtenden Phänomenen der Thiere und Zoophyten«[44] in Beziehung setzen sollte. 1823 wiederum veröffentlichte Goethe die vom Berliner Staatsrat Christoph Friedrich Schultz verfasste Abhandlung »Ueber physiologe Farbenerscheinungen, insbesondere das phosphorische Augenlicht, als Quelle derselben, betreffend« anonym in seiner Aufsatzreihe *Zur Naturwissenschaft überhaupt*,[45] in der Schultz die These vom phosphorischen Selbstleuchten des Auges

41 Ebd., S. 385f.

42 Ebd., S. 386.

43 Vgl. ebd., S. 385: »Doch mischt sich hiebey viel willkührliches mit ein. Ich kann meine Katze weder durch Schmeicheln noch durch Mißhandeln dahin bringen [mit den Augen zu funkeln; F.M.].; geräth sie aber gegen eine andere Katze oder gegen einen Hund in Zorn, so leuchten ihre Augen sehr auffallend.«

44 Gottfried Reinhold Treviranus: Biologie, oder Philosophie der lebenden Natur für Naturforscher und Aerzte. Bd. V, Göttingen 1818, S. 121.

45 Vgl. Manfred Wenzel (Hrsg.): Goethe-Handbuch Supplemente. Bd. II: Naturwissenschaften, Stuttgart 2012, S. 126–129. Goethes eigenes kunst- und naturwissenschaftliches Interesse am Phosphor lässt sich nicht nur am Gedicht »Nachklang« aus dem *West-östlichen Divan* ableiten, wo der »Phosphor« neben »Kerze« und »Sonne« als strahlender Bildspender für die Anrufung der Geliebten verwendet wird. Man vergleiche in dieser Hinsicht auch das 1820 erstmalig gedruckte Gedicht »Grundbedingung«, das Natur und Kunst, Innerlichkeit und äußeren Anschein mit dem Verweis auf das Leuchten des Phosphors in ein Verhältnis setzt: »Sprichst du von Natur und Kunst, / Habe beide stets vor Augen: / Denn was will die Rede taugen / Ohne Gegenwart und Gunst! // Eh du von der Liebe sprichst / Laß sie erst im Herzen leben, / Eines holden Angesichts / Phosphorglanz dir Feuer geben«. Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Bd. II. Abt. 1, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt a.M. 1988, S. 531.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vertrat. Schultz behauptete, dass »der Phosphor im Auge«, durch Wärme angeregt, »mehr oder minder entzündet, und zum Leuchten, zur Reaktion gegen das äußere Licht geweckt [wird].«[46] Noch 1833 hielt man in der *Zeitschrift für Staatsarzneikunde* fest, dass die Frage danach, ob Selbstleuchten oder Reflexion den Grund zum Augenleuchten gebe, nach wie vor nicht geklärt sei und »noch wiederholte und auf mehrfache Weise modificirte Versuche erforderlich [sind], bevor man die eine oder die andere Meinung ganz verwerfen kann.«[47] Gleichwohl zeichnet sich in den 1830er Jahren eine Einigung zugunsten der Theorie ab, dass »das Leuchten der Augen […] nicht zu den phosphorischen Erscheinungen gezählt werden [kann].«[48] Johannes Müller, Professor für Anatomie und Physiologie der Universität Berlin, ging sogar so weit, »die Erzählungen von [*sic*] Ausströmen von Licht aus den Katzenaugen für fabelhaft zu erklären«; das Leuchten der Katzenaugen sei »durch Täuschungen von reflectirtem Licht entstanden.«[49]

---

46 [Christoph Friedrich Schultz]: Über physiologe Farbenerscheinungen, insbesondere das phosphorische Augenlicht, als Quelle derselben, betreffend, in: Johann Wolfgang Goethe: Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie / Erfahrung, Betrachtung, Folgerung, durch Lebensereignisse verbunden, hrsg. von Hans J. Becker, Gerhard H. Müller, John Neubauer und Peter Schmidt, in: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe. Bd. 12, hrsg. von Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, München, Wien 1989, S. 671–683, hier S. 673.

47 Burkhard Wilhelm Seiler: Ueber das Sehen im Dunkeln oder die subjective Lichtentwickelung in den Augen der Menschen, als Gegenstand der gerichtlichen Arzneikunde, in: Zeitschrift für die Staatsarzneikunde 26 (1833), S. 266–283, hier S. 279. Seiler fasst die bisherige Forschung und kontroverse Diskussion zum Phosphor von der Antike bis in seine zeitgenössische Gegenwart zusammen, vgl. hier insbesondere S. 278–281. Eine ähnliche Übersicht findet sich in den *Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahr 1834*, in dem alle nennenswerten Studien über das Leuchten organischer und anorganischer Körper, insbesondere in Hinblick auf das Meeresleuchten referenziert und synoptisch wiedergegeben werden. Vgl. Christian Gottfried Ehrenberg: Das Leuchten des Meeres. Neue Beobachtungen nebst Übersicht der Hauptmomente der geschichtlichen Entwicklung dieses merkwürdigen Phänomens, in: Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahr 1834, Berlin 1836, S. 411–576.

48 Friedrich Tiedemann: Physiologie des Menschen. Bd. I. Allgemeine Betrachtungen der organischen Körper, Darmstadt 1839, S. 509. Vgl. z.B. auch M. C. Wolfring: Verhältniss des Organischen zum Anorganischen, oder Grundlinien der vergleichenden Physiologie und Physik, Erlangen 1848, S. 318: »[D]ass die Katzenaugen leuchten, geschieht durch den Reflex des einfallenden Lichtes, und nicht durch Phosphoresciren derselben.«

49 Johannes Müller: Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen. Bd. I, Koblenz 1834, S. 760. Müller expliziert seine Ablehnung gegenüber der Phosphorkat-

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hoffmann greift die fabelhafte Theorie vom phosphorischen Leuchten der Katzenaugen auf, bevor sie aus der wissenschaftlichen Debatte ausgeschlossen wird. Mit seinem literarischen Kater, der nicht nur mit scharfer Zunge gegen die menschliche Hybris wettert und mit spitzer Feder gegen das kulturelle Monopol des Menschen anschreibt, sondern sich mit seinen scharfblickenden Augen auch das Lesen aneignet und die Bereiche menschlichen Unwissens (u.a. im Hinblick auf Bewusstseinsbildung und Spracherwerb) vor Augen führt, knüpft er auch an eine Kontroverse über die Hintergründe des Leuchtens der Katzenaugen bei Dunkelheit an und überblendet die naturwissenschaftliche Diskussion mit ästhetischen und kunsttheoretischen Fragestellungen. Als Abraham, angeregt durch die Mutmaßungen Lotharios, laut darüber nachdenkt, wie der gebildete Dichter-Kater eingesperrt und einem zahlenden Publikum vorgeführt werden könnte, setzt sich Murr zum Ziel, seine Fähig- und Fertigkeiten vor Abrahams Augen zu verbergen und nur noch heimlich, bei Dunkelheit zu arbeiten:

> Ich las und schrieb daher nur des Nachts, und erkannte auch dabei mit Dank die Güte der Vorsehung, die meinem verachteten Geschlecht manchen Vorzug vor den zweibeinigten Geschöpfen, die sich, Gott weiß warum, die Herren der Schöpfung nennen, gegeben hat. Versichern kann ich nehmlich, daß ich bei meinen Studien weder des Lichtziehers noch des Ölfabrikanten bedurfte, da der Phosphor meiner Augen hell leuchtet in der finstersten Nacht. (DKV V, S. 117)

Murr vertritt hier das Meinungsbild derjenigen Naturforscher, die das Leuchten der Katzenaugen auf eine Phosphorquelle zurückführen. Die These, dass Katzenaugen leuchten, weil sie das Äquivalent eines Lichtmagneten oder eines Leuchtspiegels bilden, greift der Kater nicht auf:[50] In seinen Augen leuchtet Phosphor aus seinen Augen – ein natürlicher Vorzug der Katzen im Vergleich zur menschlichen Spezies. Hoffmann beleuchtet hier ganz konkret ein zu Beginn des 19. Jahrhunderts ungeklärtes (Natur-)Phänomen und leitet daraufhin zu literatur- und kunsttheore-

---

zenaugen-These: »Katzenaugen leuchten im Dunkeln nicht, und wer für diese Ideen aus Neigung eingenommen ist, den laden wir ganz einfach ein, wie wir gethan, eine Katze mit sich in einen absolut dunklen Raum zu nehmen, um sich vom Gegentheil zu überzeugen.« Dass der Versuchsleiter Müller durch seine Anwesenheit (und seine eigene sinnlich-physiologische Beschränkung als Mensch) das Versuchsergebnis verfälscht, scheint ihm nicht aufzufallen.

50 Vgl. in diesem Sinne noch Krünitz, der leuchtende Katzen- und Menschenaugen mit »strahlende[n] Diamanten« vergleicht, die »des Nachts das Licht wieder zurück[werfen], dessen Strahlen sie den Tag über gleichsam eingesogen haben.« Krünitz: Katze, S. 202.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tischen Fragen über. Denn Murr betont sein Alleinstellungsmerkmal als phosphorischer ›Selbstleuchter‹, der im dunklen Arbeitszimmer weder der Tierfettlampe (des Lichtziehers)[51] noch der Öllampe (des Ölfabrikanten) bedarf, nicht in Bezug auf das Sehen im Allgemeinen, sondern im Kontext der Lektüre und Produktion von Texten im Speziellen. Entscheidend ist dabei, dass Murr die Annahme vertritt, dass seine Augen eigenmächtig und ohne externe Einflussnahme leuchten, seine Studien also gewissermaßen autonom illuminieren bzw. der Lektüre einen eigenen Anschein geben: Seine Augen spiegeln Licht nicht, sie erzeugen es und stellen das, was ins Auge gefasst wird, somit in ein eigenes, subjektiv gefärbtes Licht. Indem der Kater auf den Phosphor als Lichtquelle seiner illuminierten Studien hinweist, wird die Virulenz der Phosphor-Debatte um 1800 für die *Lebens-Ansichten* evident. Doch in welchem Zusammenhang steht nun Murrs Plädoyer für den Phosphorgehalt des Katzenauges mit seiner Lektüre und Produktion von Literatur?

4. Lampenpoesie und Phosphorleuchten

Unmittelbar im Anschluss an die Behauptung, dass er aufgrund seines phosphorischen Augenlichts im Dunkeln sehen, lesen und schreiben kann, kommentiert Murr die eigene, im Dunkeln produzierte leuchtende Literaturgenese: »Gewiß ist es daher auch, daß meine Werke erhaben sind über den Vorwurf, der irgend einem Schriftsteller aus der alten Welt gemacht wurde, daß nehmlich die Erzeugnisse seines Geistes nach der Lampe röchen« (ebd.). Das metaphorische Sprichwort »*olet lucernam* […]; es riecht nach der Lampe«[52] war um 1800 für ein Produkt des Geistes bekannt, das viel Fleiß, aber wenig Eigenständigkeit bzw. Kreativität erken-

51 Lichtzieher fertigten Lichter/Kerzen aus Talg und Tierfetten. Vgl. »Das Lichtziehen […], die Handlung da man Lichter ziehet, d. i. durch mehrmalige Eintauchung des Dochtes in den geschmolzenen Talg nach und nach Lichter hervor bringet.« Johann Christoph Adelung: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart. Bd. II, Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793–1801, Sp. 2055. Eine digitalisierte Fassung ist online verfügbar im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, www.woerterbuchnetz.de/Adelung (30.01.2022).

52 Georg Thomas Serz: Handbuch der griechischen und lateinischen Sprichwörter. Bd. I, Nürnberg 1792, S. 549: »[E]s ist eine Schrift, auf deren Verfertigung der Verfasser vielen Fleiß gewendet hat.« Mit dem »Schriftsteller aus der alten Welt« (DKV V, S. 117) meint Murr Demostehenes: »Von Demosthenes sagte man, daß er bey Verfertigung seiner Schriften mehr Oel, als Wein verbraucht hätte.« Serz: Handbuch, S. 449f.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen lässt. Waren Texte, die ›nach der Lampe riechen‹, in der Vormoderne noch durchaus positiv konnotiert und wortwörtlich auf eine bestimmte Arbeitspraxis und eine bestimmte raumzeitliche Konstellation bezogen,[53] wurde der in der Rezeption wahrnehmbare ›Lampen-‹, bzw. ›Gelehrsamkeitsgeruch‹ in der Romantik sprichwörtlich – und in erster Linie zur Aburteilung genutzt.[54] In Lorenz Okens *Isis* urteilte man eine ganze Zeitschrift mit der Begründung ab, dass die darin enthaltenen Schriften, »zu sehr nach der Lampe […] riechen«[55]; Reisebeschreibungen, die in der Studierstube qua Reise mit dem Finger über die Landkarte entstanden, statt aus der eigenen Mobilität und Erfahrung hervorgegangen zu sein, wurden gleichermaßen als ›Lampenprodukte‹ verworfen.[56] Und auch in Johann Joachim Bodes Übersetzung von Sternes *Tristram Shandi* wird die Metapher vom Lampengeruch verwendet, um anzuzeigen, dass die Theorie einer Bestimmung des menschlichen Charakters anhand seiner Ausscheidungen bei weitem zu mühevoll bzw. konstruiert erscheint.[57]

---

53 Siehe auch Johann B. Anger: Wörtliche und ursprüngliche Erklärung, nebst Anwendung der, in dem zweyten Grammatikal-Schulbuche enthaltenen Sprichwörter, sammt einer deutlichern theoretisch-praktischen Erörterung des römischen Kalenders, zum beliebigen Gebrauch der Grammatiken in den k. k. Staaten, Wien 1798, S. 29: »*Olet lucernam*, es riecht nach der Lampe. Wird von einem sehr gut ausgedachten, und mit dem höchsten Fleiße ausgearbeiteten Werke gesagt. Ist hergeleitet von denen, welche beim Lichte studiren und gelehrte Werke verfertigen.«

54 Vgl. in diesem Sinne auch den Rat: »Morgenstudium ist das beste; mitternächtliche Arbeit riecht nach der Lampe, sagt man.« Herr Prof. Dr. Busch: Ueber den Einfluß physischer Ursachen auf die Stärke und Lebhaftigkeit des menschlichen Geistes, in: Sigmund Friedrich Hermbstädt (Hrsg.): Museum des Neuesten und Wissenswürdigsten aus dem Gebiete der Naturwissenschaft, der Künste, der Fabriken […] für gebildete Leser und Leserinnen aus allen Ständen. Bd. VI, Berlin 1815, S. 253–263, hier S. 258.

55 »Die Producte aus der Schule des *Zuschauers*, wenn auch eben so reinmoralisch, scheinen mir doch, unbeachtet ihres Werthes, zu sehr nach der Lampe zu riechen; die Anstrengung ist sichtbar, so wie die Schwierigkeiten einen Gegenstand aufzufinden«. [o.A.]: [o.T.], in: Isis oder Encyclopädische Zeitung, Nr. 42 (1817), S. 329–330, hier S. 329. Vgl. in diesem Sinne auch das *Morgenblatt für gebildete Stände*, in dem über das in London aufgeführte Stück »*Pocahontas* oder die Indianische Prinzessin« gesagt wird, dass es »mit vieler Sorgfalt geschrieben [ist], aber eben weil es zu sehr nach der Lampe riecht und etwas zu didaktisch für die Bühne ist«, beim Publikum durchfiel. [o.A.]: Korrespondenz-Nachrichten, in: Morgenblatt für gebildete Stände, 24.1.1821, S. 84.

56 Vgl. D.: Ueber die Schweiz und die Schweizer. Ersther Theil […] [Rez.], in: Friedrich Nicolai (Hrsg.): Neue Allgemeine Deutsche Bibliothek. Bd. XXV, Nr. 5, Kiel 1796, S. 311–313, hier S. 311: »Eine Reisebeschreibung, die durchaus nach der Lampe des Dachstübchens riecht, dessen Bewohner die lehrreiche Schweiz schwerlich mit einem Fuße betrat!«

57 Vgl. Laurence Sterne: Tristram Schandis Leben und Meynungen. Bd. I, übers. von Johann Joachim Bode, Hamburg 1774, S. 176, H.i.O.: »Ich habe gegen diese Methode

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn Murr nun seine phosphorischen Ansichten auf Literatur als hellsichtige Werkproduktion von einer ästhetischen Praxis abgrenzt, die sich primär durch Formen einer am Produkt sichtbar werdenden mühseligen Arbeit im Spannungsfeld von Reflexion, Reproduktion und Imitation auszeichnet,[58] berührt er damit Kernthemen der romantischen Kunst- und Medientheorie in ihrer Auseinandersetzung mit und Abgrenzung von einer Nachahmungsästhetik nach antikem Vorbild.

M. H. Abrams hat die Abwendung der Romantik von mimetischen Konzepten im Allgemeinen, den Idealen der *imitatio* im Speziellen als Abkehr von der Spiegel- hin zur Lampen-Metapher interpretiert, einen Wandel »from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues«[59]. In kritischer Auseinandersetzung mit Kant entwickelt die Romantik laut Abrams ein Bewusstsein dafür, dass der Verstand buchstäblich nur das beleuchtet, was er in Teilen selbst produziert hat.[60] Perzeption und Imagination sind insofern strukturell kongruent, als auch die sinnliche Welterfassung wie ein (Licht-)Projektor auf die Dinge ›strahlt‹, ihnen einen bestimmten Anschein verleiht und überhaupt nicht ohne eine Reziprozität zu denken ist.[61] Während die Nachahmungsästhetik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts, so Abrams, im Bild des Spiegels (bzw. des Spiegelbilds) und der Reflexion ihr kunsttheoretisches Ideal findet und ein mimetisches Abbildungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Welt, Kunst und Natur propagiert, geht die Romantik von einem nicht spiegelbildlichen, sondern gewissermaßen

---

nichts anders einzuwenden, als daß ich glaube, sie riecht zu sehr nach der Studierlampe –, und solche dadurch noch mühsamer wird, daß Sie dabey genöthigt sind, ein Auge auf die übrigen *Nicht natürlichen Dinge* zu haben.«

58 Vgl. in diesem Sinne auch Moritz Schenkel: Lampen – aber nicht Oel; Oel in den Gefäßen sammt den Lampen, in: ders.: Kirchen- und Schulblatt, Jahrgang 35, Nr. 1, 18. Januar, Leipzig 1885, S. 1–5, hier S. 1: »›Ein Werk riecht nach der Lampe‹. Was man damit sagen will, ist so bekannt, daß Weiteres darüber nicht gesagt zu werden braucht. Ein Lob für eine Geistesarbeit ist es nicht. Man drückt ihr damit den Makel auf, daß sie nicht ein Produkt mühseligen Sinnens und Denkens sei, und starke Geister thun sich nicht wenig darauf zu gute, daß ihre Werke auf ganz anderem Wege entstanden seien, entsprungen aus ihrem Kopfe, wie Athene aus dem Haupt des Zeus.«

59 Ebd., S. 57.

60 Vgl. M. H. Abrams: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition, London/Oxford/New York 1971, S. 58.

61 Vgl. ebd., S. 62: »A number of romantic writers then, whether in verse or prose, habitually pictured the mind in perception, as well as the mind in composition, by sometimes identical analogies of projection into, or of reciprocity with, elements from without.«

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›lampenbildlichen‹ Verhältnis zwischen Subjekt und Welt sowie zwischen Kunst und Natur aus.[62]

Murrs illuminierte Lektüre- und Schreibpraxis arbeitet dem Bild einer ›Lampenkunst‹ nun zwar in gewisser Hinsicht zu, schließlich verschreibt sich auch der Phosphor-Kater einer (Selbst-)Expressions- statt einer Imitationskunst – und ist auch sonst nicht um den Vergleich seiner selbst mit anderen Selbstleuchtern verlegen.[63] Allerdings bricht Murr mit dem romantischen Motiv der Lampe gleich doppelt, ist sein »wahres Genie« (DKV V, S. 16) doch zum einen im Geschick für Pastiche und Plagiat zu suchen, weniger in einer vermeintlich autonom schöpferischen Kunstproduktion, die als quasi-göttlich-inspirierte Eingebung funktioniert. Auch der Herausgeber entlarvt im Paratext wiederholt Murrs Eigen-Rede als Fremd-Aussage.[64] Zum anderen wurde das Motiv der Lampe, wie oben erwähnt, im deutschsprachigen Raum um 1800 bereits re-semantisiert: Literatur, die nach der Lampe riecht bzw. bei der Lampe entstanden ist, deklassierte man als eine übermäßig gelehrte bzw. übermäßig didaktische Kunst, die nicht die Strahlkraft einer genialischen Dichtkunst übermittelt, sondern den Mief des Lampenöls aus der Studierstube verbreitet. Die phosphorische Kater-Kunst, die im Lichte des eigenen Lichtes entstanden und nicht nach der (Öl- oder Talg-)Lampe zu riechen vorgibt, lässt sich daher auch als Karikatur einer ästhetischen Theorie der ›lampenesken‹ Ausdruckskunst lesen. Der Kater, dessen »wahres Genie« (ebd.) plagiatorischer Natur ist und der ein Buch mit seinen An-Sichten produziert, dem »das fundamentale Fehlen jeder Urheberschaft«[65] eingeschrieben ist, lässt die Vorstellung vom Ausdruckskünstler, der allein sich selbst und seine eigenen glänzenden Ansichten auf Papier zu bannen vorgibt, in einem dezidiert fragwürdigen Licht erscheinen. Murr tritt als eine Art Illuminations- bzw. Projektionskünstler auf, der – einer *Laterna magica* nicht unähnlich – qua phosphorischer Lichtquelle die eigene zitatklaubend-montagehafte Literaturproduktion als Geniewerk projiziert.[66]

---

62 Vgl. ebd., S. 69.

63 So vergleicht Murr seine genialisch-göttliche Strahlkraft mit einem Kometen, der – ihm verwandt – »aus [s]einer Seele hinaus, leuchtet – […] ja, ich bin selbst der glänzende Schwanzstern, das himmlische Meteor, das in hoher Glorie prophetisch dräuend durch die Welt zieht« (DKV V, S. 196).

64 Vgl. u.a. DKV V, S. 292; DKV V, S. 361; DKV V, S. 429f.

65 Kofman: Schreiben wie eine Katze, S. 8.

66 Auch die Analogien zum serapiontischen Prinzip sind bemerkenswert, wenngleich ich dieser Spur im Folgenden nicht nachgehen werde: Wenn Murr die Eigentümlichkeit

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hoffmann beleuchtet mit dem phosphorischen Augenlicht der Katerfigur ein genieästhetisches Kunstideal, das von der Vorstellung einer Einzigartigkeit künstlerischer ›Erleuchtung‹ getragen ist, und stellt es als Illusion vor Augen. Die Originalität des dichterisch-kreativen Ausdrucks der ›phosphorischen Augenlampe‹ entpuppt sich genau genommen als Schreibwerkstatt, in der es ›nach der Lampe riecht‹. Denn Murrs phosphorische Diätetik in der dunklen Schreibstube (»mit fremden Gedanken vollstopf[en]«; DKV V, S. 43) führt zu phosphoreszierenden Ausleerungen, in denen Fremdes und Eigenes als Kunstform kaum noch zu unterscheiden, sondern produktiv neuformiert ist.[67] Murr entwickelt mit seinen Phosphoraugen eigene Ansichten auf Literatur und lässt diese ›hellsichtigen‹ Perspektiven zur Grundlage seiner Kunst werden. Allerdings produziert er im Anschluss an diese phosphorischen Lektüren Texte, die keineswegs allein aus der Dunkelkammer des eigenen Geistes hervorleuchten, sondern sich »mit fremden Federn schmück[en]« (DKV V, S. 429).

Hoffmanns Roman bespielt mit der Dialektik von Phosphorblick und Lampengeruch das Moment der Intertextualität, die Verflechtung von Arche- und Intertexten, die Literatur per se auszeichnet, und wertet gleichzeitig eine Literatur auf, die sprichwörtlich nach der Lampe riecht, weil sie ihre eigene Gemachtheit und ihre intertextuellen Bezüge vor Augen führt. Denn mit den *Lebens-Ansichten* legt Hoffmann den Roman eines Katers vor, dessen phosphorisches Augenlicht die Highlights des Abraham'schen Archivs sowie die Lichtträger der Philosophie-, Literaturgeschichte und Naturwissenschaften der europäischen Tradition aufgesaugt und dabei ein auf »wunderliche Weise« (DKV V, S. 11) modernes Buch zusammengebastelt hat.[68] Murrs Lebens-Ansichten sind sowohl projektie-

---

seiner leuchtenden An-Sichten betont, die individuelle Werke produziert/projiziert, liegt die Vorstellungen eines »anti-mimetische[n], autonome[n] Literaturverständnis[ses]« nicht fern, »das auf der Produktionsseite die innere Schau der Einbildungskraft gegenüber der Darstellung äußerer Wirklichkeit privilegiert und dessen Intention es ist, die inneren Bilder auch dem Rezipienten vor Augen zu führen«. Claudia Barnickel: Serapiontisches Prinzip, in: Christine Lubkoll/Harald Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart 2015, S. 395–399, hier S. 395.

67 Vgl. in dieser Hinsicht auch Monika Schmitz-Emans: *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E.T.A. Hoffmann* (1819/1821), in: Lubkoll/Neumeyer (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung, S. 152–160, hier S. 158: »Kopier- und Zitat-Techniken werden gegen die Ästhetik der Originalität ausgespielt und zugleich als produktive Produkte bespiegelt«.

68 Hoffmann benennt Murrs ›Quellen‹ z.T. selbst, wie in Bezug auf das Träumen als »ein[es] Kampf[es] zwischen Schlafen und Wachen […], wie Moritz, Davidson, Nudow,

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rend als auch reflektierend, zeugen von individuellen Blickpunkten und fremdartigen Einflüssen, sie werfen mithilfe von Bricolage und Zerreißkunst eigene Schlaglichter sowohl auf die Biographie Kreislers[69] als auch auf das Innenleben der Tiere,[70] speisen sich aber immer aus dem Fundus anderer Texte. Als »geschwänzte[r] Lichtgeist« lässt Murr »[s]ein Licht gehörig leuchten« (DKV V, S. 196), der Roman erhellt aber gleichzeitig, dass fremdes Textmaterial aus Murrs Selbstdarstellung zurückleuchtet.

Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* reflektieren den wissenschaftlichen Disput über das phosphorische Leuchten der Katzenaugen und halten mit dem Dichter-Kater, der einerseits davon spricht, dass seine Phosphor-Augen leuchten und seine Studien und Literaturproduktion erhellen, andererseits verschweigt, dass seine Reden und seine Werke andere Texte (sprich: ›fremden Glanz‹) spiegeln, beide Hauptthesen der ›Katzenaugen-Debatte‹ als mögliche Deutungen des Leuchtphänomens in der Schwebe.

5. Schlusslicht

Hoffmann schließt mit seinem Kater-Roman zu dem Zeitpunkt an die Diskussion um das Leuchten der Katzenaugen an, als noch Uneinigkeit über die Frage besteht, ob Katzenaugen eigengesetzlich leuchten oder von außen eintreffendes Licht reflektieren. Der Roman lässt die Antwort auf die bis dato ungeklärte Frage offen und gibt beiden Interpretationen ein Kater-Bild: »Phosphor«, der aus Murrs »Augen hell leuchtet in der finstersten Nacht« (DKV V, S. 117), einerseits, der Text des Katers, der fremde Texte inkorporiert, um den erzählten »Begebenheit[en]« seines Lebens

---

Tiedemann, Wienholt, Reil, Schubert, Kluge und andere physiologische Schriftsteller, die über Schlaf und Traum geschrieben«, die Murr jedoch nur im Sinne des ›*name-dropping*‹ listet, aber »nicht gelesen« (DKV V, S. 288) hat. Zur Intertextualität im *Kater Murr* vgl. u.a. Sabine Laußmann: Das Gespräch der Zeichen. Studien zur Intertextualität im Werk E.T.A. Hoffmanns, München 1992, S. 144–178.

69 Vgl. z.B. DKV V, S. 405: »Hier hat, wie der Herausgeber es dem geneigten Leser bemerklich machen muß, der Kater wieder ein Paar Makulaturblätter ganz weggerissen, wodurch in dieser Geschichte voller Lücken wiederum eine Lücke entstanden.«

70 Vgl. die Passage, in der Murr nonverbal bzw. onomatopoetisch sein Schmerzempfinden zum Ausdruck bringt: »Ruhig und geduldig ließ ich alles geschehen und stieß nur ein kleines leises Mrrrr! aus, als der erste Verband mich etwas schmerzen wollte!« (DKV V, S. 297).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»mehr Glanz und Feuer zu geben« (DKV V, S. 292), und die daher in der Tat im übertragenen Sinne »nach der Lampe r[ie]chen« (DKV V, S. 117), andererseits. Beide Erklärungsmodelle – Eigenleuchten vs. Fremdglanz, oder: *»Das Katzenaug ist ein eigenthümlicher Phosphor«* vs. *»Das Katzenaug ist ein Spiegel«*[71] – bleiben als Doppelaussage im Spiel: Der Kater ist ›Selbstleuchter‹ und ›Fremdlichtreflektor‹. Kunsttheoretisch gewendet formuliert der Text mit dieser Dopplung das Ideal einer Kunst, die in ihrem eigenen Leuchten gleichzeitig auch ihre fremden Lichtquellen spiegelt. Eigen- und Fremdproduktion, Text und Intertext/e stellt der Roman damit als fundamental aufeinander bezogen und als interdependente Formen der Werkgenese vor: Die »göttliche Natur«, die laut Murr aus ihm »herausstrahlt« (DKV V, S. 196), ist eine subjektive Ansicht, die immer auch fremde Anschauungen reflektiert und konstitutiv darauf angewiesen ist, sich fremdartige Gedanken, Erfahrungen und Perspektiven zu eigen zu machen. Diese Reflexionsebene wird im Roman nicht zuletzt durch den Herausgeber eingefordert: Während Murr seine Genialität projiziert, reflektiert der Herausgeber die Quellen des Katers. Hoffmann setzt am Diskussionsstand einer zeitgenössischen Wissenschaftskontroverse, die das eigentümliche Phosphorleuchten gegen die Brechung des einströmenden Lichts im Katzenauge abwägt, an und entwickelt aus dieser wissenschaftsgeschichtlich virulenten Debatte eine poetologische Metapher. Im Bild des selbstleuchtenden Phosphor-Auges, das permanent fremde (Leucht-)Quellen reflektiert und damit immer auch nach Lampe müffelt, verdichtet Hoffmann das Wechselspiel von eigenen und fremden Ansichten, das die kompositorische Grundlage der *Lebens-Ansichten* bildet: Die sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene manifeste wechselseitige Durchdringung von Murrs Autobiographie und Kreislers Biographie findet im Bild des phosphorischen Katers, der sich durch die Archive der Geistesgeschichte und durch Kreislers Leben leuchtet und mithilfe dieser phosphorischen Lektüren versatzstückartig seine eigenen Ansichten illuminiert, eine zentrale Reflexionsfigur für die Poetik des Romans.

Gleichzeitig stellt der Roman mit der Rede des Katers (und der Gegenrede des Herausgebers) aber auch den rhetorischen Konstruktionscharakter eines Sprechens über die Wahrnehmung das Innenleben, mithin »das Geistesvermögen der Tiere« (DKV V, S. 37) vor Augen. Ein Wissen darüber, wie Katzen sehen bzw. die Welt sehend erkennen, taxieren und in-

71 Heinrich: Die Phosphorescenz der Körper, S. 385.

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

terpretieren, bleibt auch dann unverfügbar, wenn geklärt ist, ob Phosphor-Auge oder Reflektor-Linse den Grund für das Leuchten der Katzenaugen bilden. Die rhetorische Figur der Prosopopöie, mit der der Kater zur Erzählinstanz seines Lebens wird, betont das menschliche Unwissen über das Innen-/Seelenleben der Tiere ebenso wie den Stellenwert der Rhetorik in einer diskursiv geführten Wissenschaftsdebatte über einen nicht-diskursiven Gegenstand (das Leuchten der Katzenaugen).

https://doi.org/10.5771/9783968218472 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY