

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.

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 radikaliert 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 neusten 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.

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 Erzählers, 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.

Von einem, der auszog ... Cervantes und der *Don Quijote*

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 Quijote 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 Quijote 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 Selbsterennennung 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 Carroll 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.

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 hinfert 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.

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

20 Ebd., S. 99.

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 herauszuholen 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.

»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-

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 Begehrten 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 Begehrten des Prinzen, das sich auf das Unschuldsłamm 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 Geisenhanslücke: Ein hässliches Gefühl? Zur Geschichte der Eifersucht in Psychoanalyse und Literatur, in: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen 74 (2020), S. 687–711.

schon dem Ritter von der traurigen Gestalt nach der Befreiung der Galeerenklaven 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 Kralien 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.

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 schmäler 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 Begegnisse widerfahren, die es wert sind, nicht auf Pergament geschrieben, sondern in ehrne 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

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.