



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vielfalt der Stimmen. Polyperspektivik und
Inszenierung bei E.T.A. Hoffmann und J.
Offenbach“

Verfasser

Alexander Stockinger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin

Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger

„...es giebt nur ein perspektivisches Sehen,
nur ein perspektivisches ‚Erkennen‘“

(Friedrich Nietzsche)

DANKSAGUNG

Mein aufrichtiger Dank gilt all jenen, die mich Zeit meines Studiums wohlwollend und fördernd begleitet haben. Allen voran stehen dabei meine Eltern, die mir diesen Weg in mehrerlei Hinsicht ermöglicht haben. Ohne ihre finanzielle Großzügigkeit hätte ich meine Studien wohl in der doppelten Zeit oder nie abgeschlossen; aber – mindestens ebenso wichtig - ohne ihre Zuversicht und ihr Vertrauen in mich hätte ich womöglich gar nicht erst begonnen. Ich danke auch meinem Partner, Timo, der mit mir die täglichen Aufs und Abs des Schreibens ein zweites Mal durchlebt hat und mir dabei stets mit norddeutscher Gelassenheit, Rückhalt, anregenden Gesprächen und hilfreichen Hinweisen zur Seite stand. Meiner Betreuerin Univ.-Doz. Mag. Dr. Irmgard Egger sowie meiner Co-Betreuerin Ass.-Prof. Dr. Isolde Schmid-Reiter danke ich für die profunde, zuverlässige, und humorvolle Begleitung im Arbeitsprozess, die sich von den ersten Ansätzen bis hin zur Abgabe stets fruchtbar niedergeschlagen hat. Allen weiteren Personen, die durch ihre vielgestaltige Unterstützung zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben, sei ebenso gedankt, besonders Doris, meiner gleichermaßen interessierten wie zuverlässigen Lektorin.

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG	7
1. VIELFALT DER STIMMEN: POLYPERSPEKTIVIK BEI E.T.A. HOFFMANN	11
1.1. Exposition: Die Abenteuer der Sylvester-Nacht.....	11
1.2. Perspektivik und Stimme.....	16
1.3. Strategien der Polyperspektivik bei Hoffmann	25
1.3.1. Die Schrift spricht mit: reale und fiktive Editions- und Drucksituation.....	26
1.3.2. Herausgeberfiktion.....	32
1.3.3. Groteske und Arabeske – Einheit, Vielheit, Allheit?	41
1.3.4. Perspektiven der Enthusiasten – die „übergroße Reizbarkeit meines Gemüts“	60
1.3.5. Das Konzert der Stimmen.....	66
1.3.6. Intertextualität und Interdiskursivität – „Ähnliches steht im Rabelais“	70
1.4. Funktionen von Stimme bei Hoffmann.....	73
1.5. Zusammenfassung.....	77
2. E.T.A. HOFFMANN'S POLYPERSPEKTIVISCHE INSZENIERUNG	79
2.1. (Selbst-)Inszenierung und Stilisierung	82
2.2. Der vierstimmige Grabstein: „Ausgezeichnet im Amte / als Dichter / als Tonkünstler / als Maler“	89
2.2.1. Der „Kammer-Gerichts-Rath“ als Polyartist: Stationen und Professionen eines preußischen Juristen	91
2.2.2. Hoffmann, Kreisler und die Moderne.....	98
2.3. „...so war er im Weinhouse nie müßig...“ Hoffmann und die Weinstuben	103
2.3.1. Aufführungen des Alltäglichen: Selbstdarstellung in den Weinstuben.....	105
2.3.2. Exkurs: „Die Muse entsteigt einem Fass“: Rauscherlebnisse und Inspiration	108
3. POLYPERSPEKTIVIK IM MUSIKTHEATER: JACQUES OFFENBACHS HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN.....	113
3.1. Hoffmann's Strahlwirkung	114
3.2. Die Geduld des Papiers: Dramatisierung, Aufführungen und Inszenierungen als performative Akte	117

3.3.	Zur Dramaturgie von Hoffmanns Erzählungen	126
3.3.1.	Callot und Collage	126
3.3.2.	Offenheit nach allen Seiten?	128
3.4.	Die Überführung von Performanz in Mimesis in Performanz	132
3.4.1.	Medienübergänge: Die Theatralität der Textvorlage	133
3.4.2.	Die Geburt Hoffmanns aus dem Geist der Sprache	141
3.4.3.	Überblendungen: Vier Stimmen wohnen in einer Brust.....	144
4.	ÜBERBLICK, AUSBLICK.....	151
	QUELLEN- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS	153
	ABSTRACT	163
	LEBENS LAUF	165

ABKÜRZUNGEN UND SIGLEN

BR I-II = E.T.A. Hoffmann: Briefe und Tagebücher. Leipzig/Berlin III. In: E.T.A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften. Hg. und mit Nachwort versehen von Walther Harich. Bd. XIV und XV. Weimar 1924.

HE = Jaques Offenbach: Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch / Deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt aus dem Französischen und hg. von Josef Heintelmann. Stuttgart 2005. (RUB 18329)

HE/Interlinear = Jules Barbier: Les Contes d'Hoffmann (Hoffmanns Erzählungen). Phantastische Oper in fünf Akten. Nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Zweisprachiges Textbuch nach der quellenkritischen Neuausgabe von Fritz Oeser. Neue wortgetreue Übersetzung von Angelus Seipt. In: Attila Csampai (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 41 – 193.

HE/Klavierauszug = Jaques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Klavierauszug. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung von Gerhard Schwalbe. Kassel 1977.

Hoffmann I-VI = E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber u. a. Frankfurt/Main 1985-2004. (DKV-Ausgabe)

MK = E.T.A. Hoffmann: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. mit Anhang und Nachwort von Hartmut Steinecke. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2000. (RUB 153)

NA = E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke. Hg. und mit einem Nachwort von Gerhard R. Kaiser. Stuttgart 1990. (RUB 154)

VORBEMERKUNG

„[E]s giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches „Erkennen““,¹ stellte Friedrich Nietzsche fest. Nietzsche, selbst weniger der Optik als der Philosophie zugetan, bedient sich des Begriffs der Perspektive abseits von dessen ursprünglichem Metier und steht damit bereits für die Überführung dieses Konzepts in die Ästhetik. Mit Begriffen wie „Standpunkt“, „Fokus“, „Fluchtpunkt“ oder „Blickwinkel“ wird schon lange nicht mehr allein der menschliche Sehvorgang beschrieben, sondern in einem viel weiteren Sinne ein Zugang zur Welt erfasst, der seinen Ursprung und zugleich seinen Endpunkt im einzelnen Subjekt hat.

Im Rahmen dieser Arbeit soll der Begriff „Polyperspektivik“ zur Beschreibung eines Bündels von ästhetischen Eigenschaften, die sich seit der deutschen Romantik gleichzeitig als Vorboten und Symptome der Moderne erwiesen haben, ins Feld geführt werden. Im Wesentlichen dient der Terminus der systematischen Erfassung der sich auch (oder besonders) in der Kunst niederschlagenden Steigerung der Komplexität menschlicher Erfahrung. E.T.A. Hoffmann ist als einer der ersten und schillerndsten Exponenten dieser Tendenz anzusehen. Er empfiehlt sich dem wissenschaftlichen Zugang insofern, als er sich, seine Figuren und sein Werk als Ganzes an ästhetischen, historischen und sozialen Schnittstellen positionierte. Hoffmann als Person steht an der Schnittstelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit: Als vielseitig begabter Künstler und hauptberuflicher Jurist war er bereits zu Lebzeiten durch seine Ämter respektive sein exaltiertes Wesen eine Person des öffentlichen Interesses und damit auch Gegenstand eigener und fremder Zuschreibungen. In Hoffmann manifestieren sich die für die Moderne symptomatischen Verschiebungen in Wahrnehmung, Identitätsbildung und sozialer (Re-)Präsentation. Seine literarischen Werke stehen an der Schnittstelle von der Früh- zur Hochromantik. An ihnen wird die Überwindung der um 1800 zur Frühromantik führenden, neuen Konzeption von Kunst und Künstlertum jenseits der Weimarer Klassik nachvollziehbar. Die Ästhetik der historischen Moderne tritt dabei in teilweise frappierender Klarheit hervor. Die dritte Schnittstelle liegt in Hoffmanns eminenter Strahlwirkung – wie sich exemplarisch an Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* zeigt, verbindet Hoffmann Epochen und Kulturräume. Nicht allein sein Werk, sondern auch er selbst wird dabei zum Bestandteil weiterer künstlerischer Hervorbringungen.

¹ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. München 1980, S. 365.

Ziel dieser Arbeit ist es, an diesen drei Schnittstellen anzusetzen und die an sich heterogenen Bereiche über die ästhetische Kategorie der Polyperspektivik zu bündeln, so dass ein neuer Fokus auf das Feld der Biografik und Exegese zu Hoffmann entsteht. Kapitel 1. bietet zunächst Klärung und Einbettung der Begriffe und geht schließlich auf das Werk Hoffmanns über. Am Beispiel der Texte Hoffmanns werden systematisch zentrale Aspekte der polyperspektivischen Ästhetik herausgearbeitet. Der Titel „Vielfalt der Stimmen“ speist sich aus der immer wieder zu beobachtenden Tendenz zum Zerfall der Erzählperspektive, genauer: der Erzählstimme. Nicht zufällig spielt der allgemein-anthropologische Zusammenhang von Stimme und Identität sowohl in Bezug auf das literarische Werk, wie auch auf die Person Hoffmanns (Kapitel 2.) eine große Rolle. Die Stimme gilt häufig als Ausweis von Einzigartigkeit, Charakter und Souveränität. Wie sich zeigen wird, liegt der Ansatzpunkt hierfür in der Subjektphilosophie Johann Gottlieb Fichtes. Fichtes Konzept des autonom sich setzenden Ichs wird bei Hoffmann kritisch reflektiert und letztlich transzendiert – die Illusion eines solch mächtigen Subjekts ist in der Spätromantik nicht mehr aufrecht zu halten; schmerzlich wird dies im Zuge des Wandels der identitätsstabilisierenden Diskurse von Politik, Kirche und Philosophie um 1800 bewusst. Der eigene Blick auf die Welt verkommt vom einzig möglichen zu einem unvollständigen und einem von vielen, so dass auch in der Literatur Figuren und Handlungen aus unterschiedlichen Perspektiven gewissermaßen „montiert“ werden müssen und sich daraus ein fragmentiertes, unvollständiges oder widersprüchliches Bild ergibt. Eine Erzählung wie Hoffmanns *Sandmann* steht exemplarisch für diese Tendenz. Unabgeschlossenheit – im weiteren Sinne Unendlichkeit – und Subjektivierung sind die Resultate dieser neuen polyperspektivischen Erzählweise, die Hoffmann höchst virtuos und in vielen unterschiedlichen Facetten realisiert.

Nicht allein Hoffmanns literarisches Werk ist als Umsetzung einer solchen Ästhetik anzusehen, sondern auch sein Leben selbst, das sich durch eine meisterhafte (Selbst-) Inszenierung auszeichnet. Kapitel 2. widmet sich folglich der Untersuchung von Hoffmanns Lebenswandel hinsichtlich seiner polyperspektivischen Qualitäten. Nicht so sehr die Tätigkeit des Sich-Inszenierens selbst ist es, die Hoffmann gegenüber seinen Zeitgenossen als Vorboten der Moderne auszeichnet, sondern der hohe Grad an Bewusstheit, der hinter diesem Akt der Gestaltung des eigenen Bildes steht. Sei es nun auf Ebene der zahlreichen beruflichen Tätigkeiten (2.2), denen Hoffmann nachging, oder auf Ebene der halbprivaten Geselligkeit im Weinhaus (2.3.): Hoffmann ist offenbar

daran gelegen gewesen, sein Bild gezielt mitzugestalten. Hinsichtlich seiner vielfältigen Professionen wird daher davon ausgegangen, dass sich seine Mehrfachexistenz nicht lediglich aus der profanen Notwendigkeit der Standort- und Berufswechsel ergab, sondern Hoffmann selbst die Überwindung des romantischen Künstlertypus des naiven Enthusiasten repräsentiert. Mit dem Epitaph vom Grabe Hoffmanns („Ausgezeichnet im Amte / als Dichter / als Tonkünstler / als Maler“) ist dieser Abschnitt betitelt, weil es scheint, als könne die bis über den Tod hinaus mehrstimmig und fragmentarisch konstituierte Person erst in der Starre des Steines aus einer einzigen Perspektive erfasst werden. Hinsichtlich der Weinhäuser lautet die These, dass Hoffmann nicht, wie bisweilen seiner Biografik geschildert, selbstvergessen der Alkoholsucht frönend seine Zeit vergeudete, sondern dass er sich gezielt dort aufhielt, um sich einerseits als Person in der Rolle des Künstlers darzustellen und um andererseits aus dem dort vorzufindenden Milieu Inspiration für sein eigenes Schaffen zu beziehen. Die Rolle des Alkohols wird dabei in einem Exkurs (2.3.2.) untersucht.

Nach Kapitel 1., das veranschaulicht, wie Hoffmann seine Figuren inszeniert, geht Kapitel 3. der Frage nach, wie Hoffmanns selbst als Figur und sein Werk als dieser Figur zugehörig inszeniert werden. Der Verbindungspunkt hierfür liegt in der in Kapitel 2. beschriebenen systematischen Stilisierung. Hoffmann war einer der „großen Anreger“² der Literaturgeschichte. Neben allgemeinen Feststellungen zu Hoffmanns Strahlwirkung wird besonders die Weiterführung und Steigerung der polyperspektivischen Ästhetik am Beispiel von Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* behandelt werden. Die Polyperspektivik zeigt sich am Beispiel dieser Oper ähnlich breit gestreut wie am literarischen Werk Hoffmanns. Es wird festzustellen sein, dass *Hoffmanns Erzählungen* formal, narratologisch und szenisch gut mit den Begriffen des Potpourris, der Collage oder eben auch der Polyperspektivik zu fassen sind. Zusätzlich zu textimmanenten Merkmalen von Polyperspektivik treten auch die stationenhaften Verhältnisse von Textgenese, Texteinrichtung und Aufführungsgeschichte als diesbezüglich relevante Kriterien in den Blick und bieten somit im letzten Kapitel nochmals eine anschaulichen Darstellung der Reichweite des Polyperspektivik-Begriffes.

² Monika Woitas: „Anmut im Rhythmus und Dichtung als Spiel“. E.T.A. Hoffmann und das Ballett. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Konzeption. Rezeption. Dokumentation. Laaber 1988, S. 412. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 9)

1. VIELFALT DER STIMMEN: POLYPERSPEKTIVIK BEI E.T.A. HOFFMANN

Der reisende Enthusiast, aus dessen Tagebuche abermals ein Callotsches Fantasiestück mitgeteilt wird, trennt offenbar sein inneres Leben so wenig vom äußern, daß man beider Grenzlinie kaum zu unterscheiden vermag. Aber eben, weil du, günstiger Leser! diese Grenze nicht deutlich wahrnimmst, lockt der Geisterseher dich vielleicht herüber und unversehens befindest du dich in dem fremden Zauberreiche [...].³

„Wer spricht?“⁴ diese Frage beschäftigte 1969 nicht nur Michel Foucault, sondern wird im Rahmen dieser Arbeit auch immer wieder aus dem Heute auf Texte gerichtet werden, deren Veröffentlichung annähernd 200 Jahre zurückliegt. In E.T.A. Hoffmanns Texten obliegt der Stimme allerdings mehr als lediglich zu sprechen - sie wird regelrecht kaleidoskopisch aufgefächert und auf mehreren Ebenen zum Medium der Textgestaltung, Textvermittlung und Textdiskussion. Von der Stimme im doppelten Wortsinn, als Sprechinstanz des Textes und als tatsächlich akustisch vernehmbarem Phänomen, handelt daher dieses Kapitel.

1.1. Exposition: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*

Im oben angeführten Beispiel aus Hoffmanns *Abenteuern der Sylvester-Nacht* ist der fiktive Herausgeber der Erzählung sogleich durch die Überschrift als Sprechinstanz zu identifizieren. Doch nicht immer macht es Hoffmann seinem Publikum so leicht, wie an dieser Stelle. Das Zitat deutet, direkt an den Beginn der Erzählung gestellt, bereits auf Textstrategien Hoffmanns hin, die sich auch in späteren Texten immer wieder finden, darunter etwa die Fokalisierung über den Typus des Enthusiasten, der Verweis auf die Editionsfrage oder das Bruchig-Werden der Subjektgrenzen. Doch es soll am Anfang begonnen werden, am Text.

Die Abenteuer der Sylvester-Nacht wurden im vierten und letzten Band der *Fantasiestücke in Callots Manier*, die Hoffmanns Ruhm als Autor begründeten, 1815 veröffentlicht. Es handelt sich damit um einen vergleichsweise früh erschienenen Text. In ihm werden die Erlebnisse eines reisenden Enthusiasten (eines Typus, auf den unter 1.3.4. noch eingegangen werden soll) in der

³ E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke*. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber u. a. Bd. II/1. *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, S. 325. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel Hoffmann II/1 in Klammern nachgestellt.

⁴ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt ³ 1988, S. 75. (STW 356)

Silvesternacht von 1814 auf 1815 geschildert. In dieser Erzählung begegnen dem Publikum viele in späteren Werken Hoffmanns noch stärker betonte Elemente, etwa die Verwirrung der platonischen Kategorien von Wahrnehmung, Erinnerung und Einbildungskraft, die Einflechtung zeitgenössischer technischer und medizinischer Diskurse, das Zusammenspiel von Verrätselung und Aufklärung der Kausalitäten sowie nicht zuletzt die komplexe Erzählstruktur, die Vielfalt der Stimmen. In diesem einleitenden Kapitel soll es daher um eine deduktive Herausarbeitung einiger dieser zentralen ästhetischen Parameter aus dem Primärtext gehen, bevor diese in den anschließenden Abschnitten auf Basis eines kunsttheoretischen und philosophischen Hintergrundes vertiefend behandelt werden.⁵

Die Erzählstruktur in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* ist durchaus komplex zu nennen und eignet sich gut, um den Weg in das Thema „Vielfalt der Stimmen“ zu bereiten. Die Erzählung besteht aus vier nummerierten Teilen (*Die Geliebte*, *Die Gesellschaft im Keller*, *Erscheinungen* sowie *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*) und wird gerahmt durch ein *Vorwort des* (fiktiven) *Herausgebers* sowie ein abschließendes *Postskript des reisenden Enthusiasten*. Die Rahmung durch Herausgeber bzw. Enthusiasten ist dabei keineswegs von Notwendigkeit für die Handlungslogik; es wird, wie das Zitat zeigt, eingangs lediglich über den Typus des Enthusiasten und die Verortung der folgenden Geschichte (Berlin) berichtet bzw. sich abschließend an den fiktiven Herausgeber (Theodor Amadäus Hoffmann) gewandt. Doch trotz aller Vernachlässigbarkeit kommt diesen beiden rahmenden Teilen eine Funktion zu: jene der „Potenzierung“, der Steigerung und Überhöhung im Sinne des frühromantischen Programmes⁶, in diesem Fall der Schaffung einer zusätzlichen narrativen Ebene. Der gesamte Text besteht aus vier Erzählschichten. Die oberste ist jene des Herausgebers, der aus dem Tagebuch des Enthusiasten eine Geschichte zusammenstellt und veröffentlicht. Dem als zweite Ebene untergeordnet, steht das Postskript des Enthusiasten, welches deutlich von den Mittelteilen

⁵ vgl. Bettina Schäfer: *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Lexikon. Berlin und New York 2009, S. 131.

⁶ vgl. Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden. Hg. von Paul Kluckhohn. Band 2. Das philosophische Werk I. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960, S. 545 und 533. In Fragment 105 heißt es: „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. / Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigentümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen [...] Das Individuum lebt im Ganzen und das Ganze im Individuum. Durch Poesie entsteht die höchste Sympathie und Koaktivität, die innigste Gemeinschaft des Endlichen und Unendlichen.“

abgehoben ist und diese aus der zeitlichen Distanz kommentiert. Schließlich folgen als dritte Stufe die Schilderungen des Enthusiasten aus der Silvesternacht (Teile I bis III) sowie abschließend auf vierter Ebene der eingebettete und durch den Enthusiasten wiedergegebene Briefbericht Erasmus Spikhers, die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*. Bereits bei so flüchtiger Betrachtung zeichnet sich ab, was mit „Vielfalt der Stimmen“ gemeint sein könnte. Wer tatsächlich auf diesen eben beschriebenen Textebenen spricht und dadurch die Geschichte konstituiert, ist nicht nur der Herausgeber, der Enthusiast oder Erasmus Spikher. In Teil I, *Die Geliebte*, berichtet der Enthusiast persönlich von seiner Teilnahme am Silvesterfest des Justizrates. Doch nur allzu bald gesellen sich weitere Stimmen zu jener des in Ich-Form erzählenden Protagonisten. Allen voran die des Justizrates, dazu noch jene der, ihrem Namen nach vielschichtigen Julia/Julie/Jule/Giulietta⁷ sowie kommentarweise noch jene der Festgesellschaft. Dieser hohe Anteil an direkter Rede des ersten Teiles geht nach der Flucht des Enthusiasten aus dem Hause des Justizrates über in eine dialogische Form, wie sie aus dramatischen Texten bekannt ist. Aus einem Keller dringen die Stimmen der Wirtsleute hervor, die der Enthusiast zunächst vom Straßenniveau vernimmt, bevor er in den Keller hinabsteigt. Im Augenblick des Wechsels von der Straße in den Keller wechselt nicht nur die Perspektive auf das Geschehen (von der Vogelperspektive auf Augenhöhe), sondern auch die Erzählhaltung, indem von der Dialogform wieder in den Modus der Ich-Erzählung übergegangen wird. Der Enthusiast trifft auf den „Kleinen“ ohne Spiegelbild (Erasmus Spikher) und den „Großen“ ohne Schatten (Peter Schlemihl); es finden in diesem Moment „drei absonderliche Menschen im Keller“ (Hoffmann II/1, S. 335) zum Gespräch zusammen, nur, um sich sogleich auch wieder im Streit zu trennen. Auch dieser Textteil wird im Wesentlichen durch die direkte Rede der Figuren gestaltet. Im dritten Abschnitt (*Erscheinungen*) sucht der Enthusiast ein Hotel auf, trifft erneut auf Spikher, der in ihm seinen „Unglücksgefährten“ (Hoffmann II/1, S. 339) erkennt und ihm die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* hinterlässt. Es handelt sich um einen Briefbericht über die unglückliche Liebe Spikhers zur venezianischen Kurtisane Giulietta, der von einer zunächst nicht identifizierbaren auktorialen Instanz nacherzählt wird, die sich später erneut als der Enthusiast erweist. Eingebettet in die Nacherzählung von Spikhers Schicksal tritt eine interiorisierte Stimme auf, die vorderhand nicht jene des Spikherschen Bewusstseins zu sein scheint, nämlich die seiner Frau. Nicht genug damit, dass

⁷ Zur Gestaltung der Figur als Produkt aus Überblendungen und Spiegelungen vgl. Bettina Schäfer: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, S. 132-135.

allein Spikher sie zu vernehmen wähnt; auch Giulietta ahnt, dass ihrem Verehrer soeben seine Frau vor Augen (eher: vor Ohren) schwebt und spricht ihn darauf an (vgl. Hoffmann II/1, S. 349). Spikher übergibt Giulietta sein Spiegelbild und als verlöre er in diesem Moment auch die Hoheit über seine Erzählstimme, wird, nur durch einen Gedankenstrich markiert, in die Meta-Kommunikation über Spikhers Geschichte übergegangen und schließlich wieder in die eigentlich paraphrasierende und trotzdem vielfach direkte Zitate einbindende Erzählperspektive des Enthusiasten gewechselt, so dass die Geschichte Spikhers zu Ende erzählt und der Bogen zur Silvesternacht geschlossen werden kann, indem sich aufklärt, warum Spikher und Schlemihl sich gemeinsam in der Schenke befanden (vgl. Hoffmann II/1, S. 352).

Aus diesem Überblick über die narrative Gestaltung der *Abenteuer der Sylvester-Nacht* lässt sich bereits manches zum Thema „Vielfalt der Stimmen“ bzw. „Polyperspektivik“ ableiten. Vorderhand ist es die stufenförmig aufgebaute und komplex ineinander eingebettete äußere Form der einzelnen Abschnitte, die diesen Begriffen entspricht. Doch nicht nur durch die abschnittsweise Variation der Erzählperspektive, sondern auch durch die große formale und stimmliche Heterogenität *innerhalb* der einzelnen Sequenzen wird die Erzählposition fließend gestaltet. Dabei ist es vor allen Dingen der hohe Anteil an direkter Figurenrede, der den Text belebt und stellenweise den Enthusiasten als Inhaber der Erzählperspektive vollkommen ablöst. Erwähnenswert ist überdies auch die Fiktion des Herausgebers, genannt Theodor Amadäus Hoffmann. Er ist allen anderen Textinstanzen als ordnende Einheit vorangestellt; er soll die vermeintlich unbeabsichtigte und bei näherer Betrachtung sich als sehr wohlkalkuliert erweisende Heterogenität des Textes im Zaume halten. Tatsächlich wird das Gefüge durch sein Vorwort jedoch nur noch unübersichtlicher. Vermittels seiner Namensgebung wird zwar auf Hoffmann verwiesen, doch gilt dieser Hinweis als *red herring*, als falsche Fährte. In der Forschungsliteratur wird deutlich darauf hingewiesen, dass die Kategorie des Autobiographischen nur allzu oft vorschnell auf Hoffmanns Texte/Figuren angewendet wird und dabei häufig in die Irre führt. Hoffmann schrieb vielen seiner Figuren seinen Namen ein, doch sprechen diese nicht mit seiner Stimme, weshalb sie als eindeutig fiktive Charaktere zu behandeln sind (vgl. Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 799). Ferner spielt die Wahrnehmung des Enthusiasten eine große Rolle hinsichtlich Vielstimmigkeit und Polyperspektivik. Wie später zu zeigen sein wird, repräsentiert der Enthusiast einen Typus, dessen Wahrnehmung einerseits sehr offen und durchlässig ist und andererseits dazu tendiert, sich in Anlehnung an die

Subjektphilosophie mehr aus dem Inneren, der *mnemosyne* (der Erinnerung) und der *phantasia* (der Einbildungskraft), zu konstituieren, denn aus der *aisthesis* (der sinnlichen Wahrnehmung der äußeren Welt). In der Absolutsetzung der *phantasia*, der Einbildungskraft, im weiteren Sinne des Vermögens zur Verarbeitung der Reize zu einem kohärenten Eindruck des Wahrgenommenen, liegt die innere Mehrstimmigkeit des Enthusiasten begründet.⁸ Die zunehmende Loslösung von der *aisthesis* erlaubt es ihm, die Perspektive der Fokalisierung rasch und nach Belieben zu wechseln, wie sich beispielhaft im Wechsel der Adressierung seiner Geschichte zeigt. Vom Herausgeber als Tagebucheinträge deklariert, gibt es immer wieder Passagen, in denen von der Form der stringenten Wiedergabe des Geschehens abgewichen wird, zum Beispiel, wenn sich an ein nicht näher bestimmtes „Du“ gewendet wird, direkt in den Briefbericht Spikhers gewechselt wird, oder der Protagonist in seine Imagination abgeleitet, wenn es ihm ist „als habe [er etwas] nicht sowohl oft gesehen als oft gedacht“ (Hoffmann II/1, S. 334).

Nachdem sich die bisherigen Ausführungen überwiegend auf die metaphorische Bedeutung von Stimme und ihre Erzählfunktion richteten, blieb ein Aspekt noch unerwähnt. Die Schilderung der menschlichen Stimme im Text. Sowohl die göttliche als auch die kakophone/dissonante Stimme ist bei Hoffmann ein immer wiederkehrendes Motiv, das in seiner Kodiertheit jenem der Augen durchaus entspricht, dabei allerdings weitaus geringere Erforschung erfährt.⁹ In den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* deutet sich dieses in späteren Werken noch stärker ausgeprägte Motiv bereits in Form der berückenden „Krystallstimme“ Giuliettas (Hoffmann II/1, S. 345) an. Giulietta verweist damit auf den Typus der absoluten Sängerinnen voraus, deren Stimmen den Protagonisten stets bis ins Innerste durchdringen und den Enthusiasten zwischen den Polen der Vollkommenheit und Verderbnis schwanken lassen. Auch dies wird genauer auszuführen sein.

⁸vgl. Irmgard Egger: *Aisthesis. Wahrnehmung und Imagination von Fichte bis Rilke*. Vorlesung: Universität Wien, Wintersemester 2008.

⁹ vgl. Egon Voss: *Der Realismus der phantastischen Oper „Hoffmanns Erzählungen“*. In: Attila Csampai (Hg.): *Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 31.

1.2. Perspektivik und Stimme

[H]ier wird immer nur ein Auge zu denken verlangt, das gar nicht gedacht werden kann, ein Auge, das durchaus keine Richtung haben soll, bei dem die aktiven und interpretierenden Kräfte unterbunden sein sollen, fehlen sollen, durch die doch sehen erst Etwas-Sehen wird [...], es giebt nur ein perspektivisches Sehen, nur ein perspektivisches „Erkennen“ [...] je mehr Augen, verschiedene Augen wir uns für dieselbe Sache einzusetzen wissen, umso vollständiger wird unser „Begriff“ dieser Sache, unsre „Objektivität“ sein.¹⁰

Durchaus kann man sich dem Themenkreis rund um Perspektivität und Stimme direkt an den Primärtexten Hoffmanns selbst annähern, wie die vorangestellten Ausführungen erwiesen haben. Doch bevor sich in den folgenden Punkten tiefergehend mit einzelnen Aspekten dieses Themas auseinandergesetzt wird, bedarf es vor allem einer Klärung und Verortung der verwendeten Begriffe. Denn nicht allein aufgrund der Reichhaltigkeit Hoffmannscher Texte, sondern auch aufgrund unreflektierten Gebrauchs scheint es, als erstrecke sich der Begriff der Perspektive in der literaturwissenschaftlichen Forschung tatsächlich mit seinen unscharfen Fluchtpunkten in die Unendlichkeit.

Nachdem die Bezeichnung „Perspektive“ lange Zeit in ihrem ursprünglichen Kontext, der Optik, verwurzelt war, entfaltete sie schließlich in der Neuzeit eine beeindruckende Vielschichtigkeit und wurde in zahlreiche Disziplinen übernommen. So kam es, dass der Perspektive-Begriff heute in der Philosophie, Theologie, Geistes- und Naturwissenschaft gleichermaßen verwurzelt ist. Die Ursprünge des Wortes liegen im lateinischen Ausdruck *perspectiva* bzw. im weiteren Sinne *perspicere* und bedeuten „mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen“. Der optische Begriff der Perspektive hat zwei Facetten. Unter *perspectiva naturalis* oder *perspectiva communis* verstand man zunächst nichts anderes als „Optik“, also „die Lehre vom menschlichen Sehvorgang und von optischen Phänomenen“. Im Zuge des Aufkommens der Perspektive zur Zeit der Renaissance als mathematisch-analytischer Rekonstruktion und Abstraktion der Bildgebung im menschlichen Sehvorgang erstarkte das Verständnis des Wortes als *perspectiva artificialis/pingendi*.¹¹ Leon Battista Alberti formulierte in seinen Traktaten *De pictura* (1435) und *Trattato della Pittura* (1436) die Theorie der Zentral-/Linearperspektive aus. Der Aufstieg dieser Darstellungsmethode hat nicht allein die menschliche Wahrnehmung nachhaltig geprägt, wie es etwa

¹⁰ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, S. 365.

¹¹ W. Kambartel: *Perspektive, Perspektivismus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 7. Darmstadt 1976, Sp. 363-365.

Marshall McLuhan beschreibt¹², sondern steht auch in einem ebenso umfassenden Zusammenhang mit der Herausbildung des Subjektbegriffes in Renaissance und Aufklärung. Die Aufwertung des Gesichtssinnes durch die zentralperspektivische Ausrichtung des Blicks gilt in der Forschung mitunter als „wichtigste Voraussetzung der ästhetischen Kultur der Moderne“ und somit auch ihrer Theorie, der Ästhetik.¹³ Die Linearperspektive repräsentiert also nicht nur eine technische Innovation, sondern markiert darüber hinaus einen ideengeschichtlichen Wandel, weg von einem im Glauben fundierten Bezug ins Jenseits, hin zu einem im eigenen Standpunkt begründeten Bezug ins Diesseits. Lange Zeit aufgrund der Verortung von Flucht- und Augpunkt im Unendlichen durch Theologen und Metaphysiker zurückgewiesen, ist es kein Zufall, dass die Zentralperspektive parallel mit der Säkularisierung in die Gesellschaft diffundierte.¹⁴

Für die Ästhetik war der Schritt der Überführung des technischen Perspektive-Begriffes in seine metaphorische Bedeutung relevant, wie er zunächst in der Philosophie durch Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) und später in der Kunsttheorie durch Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) vollzogen wurde. Durch Leibniz zog mit der Perspektive auch das Konzept des im Menschen verorteten Standpunktes in die Philosophie ein. Das Erstarken des Subjektbegriffes, der schließlich um 1800 eine seiner radikalsten Ausprägungen in Fichtes Subjektivem Idealismus finden sollte, hat in dieser Lokalisierung des Bezuges zur Welt im Standpunkt des Menschen seinen Ursprung. Die für die Zentralperspektive grundlegende Verortung der Spitze der „Sehpyramide“ im Auge des Menschen wurde zur Metapher für den ins Diesseits gerichteten Bezug der Leibnizschen Philosophie. Zugleich wird aber die Umwelt nicht nur stärker auf den Menschen bezogen, sondern sich von der Idee der objektiven Erfassbarkeit der Welt verabschiedet. Unter dem Terminus „Perspektivismus“ wird seitdem die zwangsläufige Subjektivität jeglicher Meinungsbildung erfasst. Wenn überhaupt, so ist lediglich aus der Summe aller Perspektiven theoretisch

¹² McLuhan geht in mehreren seiner Werke davon aus, dass die Perspektive Teil einer Tendenz der Verlagerung menschlicher Aufmerksamkeit von akustischen zu optischen Reizen sei. Grundlage dieser Entwicklung ist die Literalisierung infolge der Herausbildung der griechischen (der ersten vollständigen und abstrakten) Schrift und mehr noch des um 1450 erfundenen Buchdrucks. Prägnant nennt McLuhan diese Aufwertung des Sehsinnes mit gegenläufiger Abwertung des Hörsinnes: „an eye for an ear“. Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of man*. Vollzugriff unter <http://www.scribd.com/doc/19843732/Marshall-McLuhan-Understanding-Media> (07.07.2010), S. 93.

¹³ Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a. Stuttgart und Weimar 2002, S. 759-760.

¹⁴ W. Kambartel: Perspektive, Perspektivismus, Sp. 363 -365.

ein vollständiges und objektives Bild der Welt zu beziehen, so der Tenor von Kant bis hin zu Nietzsche.¹⁵

Baumgarten übernahm im Anschluss an Leibniz dessen Terminus der Perspektive und führte die mit dem Standpunkt-Konzept verbundene Nobilitierung der *aisthesis*, der sinnlichen Wahrnehmung, fort. Er begründete 1735 mit seinen Schriften die Ästhetik wie wir sie heute kennen, als Kunst- und Kulturtheorie bzw. im weiteren Sinne als Theorie der sinnlichen Erkenntnis und der Darstellung. Die Etablierung der Ästhetik als Disziplin, die sich den sinnlich und subjektiv erfahrbaren Gegenständen widmet und diese theoretisiert, erschloss den Perspektive-Begriff der Geistes- und Kunstwissenschaft insofern, als er für einen Modus der individuellen Weltanschauung und –darstellung steht. Deutlich äußert sich in den Standpunkten Baumgartens die Aufwertung der menschlichen Einbildungskraft als Grundlage des Weltverständnisses: „Meine Seele ist eine Kraft, welche vorstellt diese Welt nach der Stellung meines Körpers.“ / „[I]ch stelle mir diese Dinge vor nach Maaßgebung der Stellung meines Körpers gegen dieselben in der Welt.“ Das heißt, die „menschliche Seele [ist] die Vorstellungskraft, welche sich die Welt nach der Lage des menschlichen Körpers in derselben vorstellt.“¹⁶ Basierend auf einem Denken dieser Art wird das Subjekt idealiter als „der schöne Geist, der sich als Ausgangspunkt ordnender Blicke erfährt“ verstanden.¹⁷

Das Verhältnis des Menschen zur Welt ist also ein dialektisches, das auf einem Input aus wahrnehmbaren Reizen basiert und daraus hervorgehend ihr Bild geriert. Johann Martin Chladenius/Chladni (1710-1759), evangelischer Theologe und Historiker, formulierte ein Verständnis eines zwar im Außen verankerten, aber doch von seiner Umwelt durch seine letztlich singuläre Weltwahrnehmung abgeschotteten Subjekts maßgeblich mit Begriffen aus dem Bereich der Optik aus: „Der *Sehepunckt* ist der innerliche und äusserliche Zustand eines Zuschauers, in so ferne daraus eine gewisse und besondere Art, die vorkommenden Dinge anzuschauen und zu betrachten flüßet.“ Der Bogen von der rein philosophischen Erkenntnistheorie hin zur Literaturtheorie liegt im ausgesprochen weit gesteckten Bild-Begriff Chladnis, der feststellt: „alle Vorstellungen der Dinge werden Bilder genennet“, wodurch auch ein literarischer

¹⁵ vgl. W. Kambartel: Perspektive, Perspektivismus, Sp. 365-367.

¹⁶ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica*. Zitiert nach Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 765.

¹⁷ Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 764- 766.

Text, der „aus Thaten und Begebenheiten“ besteht, „in die Augen der Menschen“ fällt.¹⁸

Hoffmanns literarisches Werk berücksichtigend, zeigt sich sehr schnell, dass darin das Ideal des in sich konsistenten Subjekts, das mittels seiner Einbildungskraft die Welt ordnet, keinesfalls eingelöst wird. Dies ist mit der in der historischen Moderne verorteten Tendenz zur „Aperspektive“ in Verbindung zu sehen. Sieht man die Romantik tatsächlich als Einsatzpunkt der Moderne an, wie es beispielsweise Silvio Vietta unter Berufung auf den Bruch mit der durch den Klassizismus übermäßig strapazierten und nicht mehr tragfähigen antiken Ästhetik vornimmt¹⁹, lässt sich der Wandel von der Perspektive zur Aperspektive, der vorwiegend an der bildenden Kunst festgestellt wird, durchaus auch für die Literatur feststellen und erkenntnisbringend untersuchen. Die These, die in dieser Arbeit zu untersuchen ist, ist jene, dass die Ablösung der Zentralperspektive als dominierendes Mittel der Raumdarstellung durch eine aufgefächerte und heterogene Perspektive, wie sie etwa für die Kubisten charakteristisch ist, im literarischen Werk Hoffmanns ihren Vorboten und Wegbereiter hat. Trifft dies zu, ist Hoffmann nicht nur anzurechnen, dass er in kritischer Weiterentwicklung der Philosophie der Frühromantik die Entwicklungen der bildenden Kunst und der Philosophie des 20. Jahrhunderts vorwegnahm, sondern auch die technischen Innovationen, die zur Verunsicherung und letztlich zum Zerfall der Zentralperspektive führten. Es waren dies nämlich die Erfindung des Stereoskops (um 1830) und der Fotografie (1838) bzw. das erneut aufflammende Interesse für die camera obscura. Allen drei Technologien eignet zunächst die Funktion der Versicherung des Blickes – zugleich aber waren sie es, die umgekehrt die Zentralperspektive, die von ihren Grundbedingungen her schon nicht dem menschlichen Seherlebnis entspricht, verunsicherten. Bereits Leonardo da Vinci monierte kurz nach der theoretischen Ausformulierung der Perspektive, dass sie nicht das menschliche Seherlebnis widerspiegle.²⁰ Wiewohl die Funktionsweise der camera obscura seit der Antike bekannt war, erfuhr sie erst im Vorfeld der historischen Moderne wieder starke Konjunktur. Sie stand für jenes isolierte und individuelle Seherlebnis, das in Leibniz' Ausführungen zum Perspektivismus seine philosophische Gestalt annahm. Die camera obscura, auf Deutsch auch „Lochkamera“ genannt, gilt als Wegbereiterin der Fotografie. Wie der deutsche Terminus errahnen lässt, handelt es sich in den

¹⁸ Johann Martin Chladenius. Zitiert nach W. Kambartel: Perspektive, Perspektivismus, Sp. 366, sowie nach Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 768.

¹⁹ vgl. Silvio Vietta: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001, S. 32-33.

²⁰ vgl. W. Kambartel: Perspektive, Perspektivismus, Sp. 375.

späteren (und kleineren) Versionen um eine Box mit einem Loch als Linse, durch welches das Licht einfällt. Dieses fällt innerhalb der Kiste auf eine Projektionsfläche und gibt ein seitenverkehrtes Bild dessen ab, das vor der Kamera liegt.²¹ Wie auch durch die camera obscura die Artifizialität des Eindrucks durch den Vorgang der gespiegelten Bildgebung betont wurde, betonte die 1830 erfundene Stereoskopie die Artifizialität der Zentralperspektive. Während diese als zweidimensionales Darstellungsverfahren nur von einem Blickpunkt ausgeht, braucht es, um den dreidimensionalen, menschlichen Blick zu simulieren, zwei sich überlagernde Bilder. Dieses dreidimensionale Wahrnehmungserlebnis der zwei Augpunkte simulierte die Stereoskopie erneut in der Fläche. Gegenüber der Zentralperspektive, die das Subjekt in einem im Unendlichen liegenden Punkt verortet, zeichnet sich die Stereoskopie nicht nur durch höheren Realismus der Darstellung, sondern auch durch die Spaltung des gesichert und stabil erscheinenden Standpunktes und die Duplizierung der des perspektivischen Bildes aus. Als Drittes trug die Fotografie auf nochmals andere Weise zur Verunsicherung der Perspektive bei, nämlich indem sie den natürlichen Schärfebereich des menschlichen Blickes weitete und zugleich die Abmessungen des Blicks begrenzte. Die Verschiedenheit menschlichen Schauens von seiner technischen Reproduktion trat bereits in den ersten Aufnahmen aus den 1830ern markant hervor. Letztlich kann man also behaupten, dass die neuen Technologien des 19. Jahrhunderts gemeinsam mit der Physiologie „das Welt- und Subjektivitätsverständnis eines Perspektivismus, der vom Blick als Ausgangspunkt einer raumzeitlichen Organisation von Welt ausging [unterhöhlten].“²²

Für Johann Gottlieb Fichte war just das menschliche Bewusstsein der „Ausgangspunkt einer raumzeitlichen Organisation von Welt“ – seine Thesen vom Ich, das sich selbst und seine Umwelt (Nicht-Ich) setzt,²³ waren Grundlage für den radikalen ästhetischen Wandel im Zuge der Frühromantik. Dass dieses Gedankenexperiment der „Selbstidentität“ eines nur aus sich schöpfenden Subjekts nicht allein aufgrund seiner Hybris, sondern auch aufgrund eines letztlich nicht zu verleugnenden Apriori von Raum und Zeit nicht tragfähig war, veranschaulicht Hoffmann in seiner Literatur konsequent.²⁴ Die von Fichte im

²¹ vgl. Michel Frizot: Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung. In: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, S. 17-18.

²² vgl. Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 772-773.

²³ vgl. Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Als Handschrift für seine Zuhörer (1794). Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs. Hamburg ⁴ 1997 (Philosophische Bibliothek, Bd. 246) Darin insbesondere S. 16-17, S. 24 sowie S. 26-30.

²⁴ vgl. Dirk Uhlmann: Identität/Ich-Auflösung. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 499-501.

Subjekt verortete schöpferische Perspektive auf die Welt wird in den Figuren Hoffmanns im wortwörtlichen Sinne exzentrisch und disparat. Damit folgt der Zerfall der Perspektive bei Hoffmann als kritischer Kommentar auf die Philosophie Fichtes und nimmt zugleich die technische Innovation und die kunsttheoretische Entwicklung vorweg.

Dieses Auseinanderbrechen der Perspektive, welches sich in Hoffmanns Texten manifestiert, führt schließlich auch zum zweiten Leitbegriff der anschließenden Analysen, es führt zur Stimme. Kreisler selbst meint in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*²⁵ über sein gleichförmiges Leben als Kapellmeister, dass es ihm zu dieser Zeit schien, als sei es „so angenehm zu erzählen, daß [ihm] selbst davor graut“ (Hoffmann V, S. 86). Diese Aussage steht symptomatisch für den Typus, den Kreisler repräsentiert. Er ist eine Identität, die sich nicht mehr nur aus *einer* linear erzählenden Stimme konstituiert/konstituieren will, sondern aus mehreren, die in Verschlingungen, Ellipsen und Brechungen wiedergegeben werden. Die Tendenz zur Auflösung des lange Zeit tradierten und stabilen Verbindungsverhältnisses von Stimme und Identität ist im Kontext der Frühromantik zu verorten und lockert sich schließlich in der historischen Moderne noch weiter auf. Identität als „gedankliche Beziehung“, die zwischen unterschiedlichen Elementen ihrer Unterschiedlichkeit zum Trotz eine Gleichheit konstatiert²⁶, begründet sich wesentlich im Medium der Stimme. Der Mensch braucht sie, um für sich/mit sich „persönliche“ wie auch „soziale Identität“ feststellen zu können. „Persönliche Identität“ bedeutet nach Erving Goffman und Jürgen Habermas das Gefühl der diachronen Verbindung der wahrgenommenen und erfahrenen Erlebnisse in sich selbst („Einheit einer unverwechselbaren Lebensgeschichte“). Soziale Identität hingegen meint die Vereinigung der unterschiedlichen sozialen Rollen, die eine Person einnimmt („Zugehörigkeit eines Individuums zu verschiedenen [sozialen] Bezugsgruppen“²⁷). Identitätskonstituierung ist also ein Vorgang der

²⁵ E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. In: E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke* in sechs Bänden. Bd. 5. *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Werke 1820-1821. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main 1992, S. 9-458. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel Hoffmann V in Klammern nachgestellt. Die Zitate des Kommentars stammen aus der Reclam-Ausgabe. E.T.A. Hoffmann: *Lebens-Ansichten des Katers Murr* nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. mit Anhang und Nachwort von Hartmut Steinecke. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2000. (RUB 153) Seitenverweise zum Kommentar Steineckes erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle MK in Klammern nachgestellt.

²⁶ vgl. O. Muck: *Identität*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1976, Sp. 144.

²⁷ Zitate aus O. Muck: *Identität*, Sp. 150.

Harmonisierung und Einebnung von mitunter widersprüchlichen Persönlichkeitselementen. Die Sprache/die Stimme spielt im Zuge dessen eine wesentliche Rolle, da sie zum Medium der Vermittlung zwischen diesen disparaten Elementen wird, sowohl in der Auseinandersetzung des Individuums mit sich selbst, wie auch in der Definition der Persönlichkeit, die sich in der sozialen Sphäre vollzieht.²⁸ Obwohl Stimme selbst bereits seit der Antike als Ausweis von Identität und Charakter galt, wurde der Konnex von Identitätskonstituierung und Stimme in der Philosophie erst durch Georg Wilhelm Friedrich Hegel expressis verbis thematisiert. Die Stimme wird zur „Erfahrung der Repräsentation der [...] Selbstheit des Lebendigen“. Jacques Derrida führt dies weiter und setzt Bewusstsein mit Stimme gleich, indem er in ihr Selbstbewusstsein und die Fähigkeit zur Verinnerlichung von Kommunikation verortet.²⁹ Während Aristoteles davon ausgeht, dass Stimme allen beseelten Wesen gegeben ist, ist der Grundtenor vieler folgender philosophischer Erörterungen, dass es nicht allein die Stimme, sondern erst ihr Gebrauch als abstrakte und arbiträr kodierte Sprache ist, die sie zum genuinen Signum des Menschen erhebt.³⁰ Insofern wäre der Titel dieser Arbeit zu präzisieren, indem die häufige Synonym-Setzung von Stimme und Sprache aufgehoben wird und nicht von der „Vielfalt der Stimmen“, sondern von der „Vielfalt der Sprechweisen“ die Rede ist.

Unabhängig davon, ob man nun mit dem Begriff der Stimme oder dem der Sprechweise/Sprache operiert, lässt sich Folgendes festhalten. Um 1800 brechen die beiden Kategorien Perspektive und Stimme auf. Dies ist mit dem häufig der Romantik angehefteten Schlagwort der „Entgrenzung“ wohl am besten zu treffen. Wie schon angedeutet, war Fichtes *Wissenschaftslehre* der Startschuss für eine neue Sicht auf das Subjekt und damit auch auf die Bedingungen seiner Konstituierung. Fichte ging davon aus, dass das Ich als schöpferische Instanz sich selbst in einem Vorgang der Bewusstwerdung „setzt“. Ebenso wie sich selbst setzt es das „Nicht-Ich“, seine Umwelt. Wiewohl sich Ich und Nicht-Ich gerade dadurch unterscheiden, dass das Eine das nicht ist, was das andere ist, sind Ich und Nicht-Ich dennoch im „Absoluten Ich“ vereint. Wenn Fichte meint, dass das „Ich sowohl, als das Nicht-Ich [...] beides Produkte ursprünglicher Handlungen des Ich [sind], und das Bewußtsein selbst [...] ein

²⁸ vgl. Helmut Dubiel: Identität, Ich-Identität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 148 sowie 150-151.

²⁹ vgl. D. di Cesare: Stimme. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10. Darmstadt 1976, Sp. 168- 170. Zitat von Sp. 168.

³⁰ vgl. Bernhard Waldenfels: Das Lautwerden der Stimme. In: Doris Kolesch und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 191-192.

solches Produkt der ersten ursprünglichen Handlung des Ich, des Setzens des Ich durch sich selbst [ist]³¹, bedeutet dies letztlich ein Ineinanderfallen von Subjekt und umgebender Welt. Was unter „Entgrenzung“ zu verstehen ist, wird klarer, eine Verschiebung/Ausweitung der Grenze des Individuums ins theoretisch Unendliche. Eine stabile und definitive Subjektkonstituierung wird damit unmöglich, sie bleibt ein „progressiver“, das heißt in diesem Falle: ein immer fortschreitender Vorgang. Zur Konturierung eines solcherart aufgefassten Subjekts reicht nun freilich *eine* Stimme nur mehr dann, wenn man gemäß der Idee der „progressiven Universalpoesie“³² davon ausgeht, dass alle Stimmen, die zur Konstituierung von Identität beitragen, letztlich wieder in einer einzigen zusammenfallen. Denn dieses im Unendlichen liegende Stadium der Einheit aller poetischen Elemente, das „unbedingte, übergangslose Sein“ im „Ur-Eine[n] – und damit auch die Einheit der Stimmen – ist der Zielpunkt einer Entwicklung im Sinne der frühromantischen Philosophie, wie er vor allem bei Schelling unter dem Begriff „Weltseele“ ausgeführt wird.³³

Als Abschluss dieses Punktes sollen die hier verwendeten Begriffe konkretisiert und zusammengeführt werden. Der Begriff der Perspektive schließt mehrere Facetten des bislang Ausgeführten mit ein, wenngleich zu zeigen sein wird, dass vieles unter invertierten Vorzeichen zu sehen ist und sich unter dem Terminus „Polyperspektivik“ widerspruchsfreier fassen lässt, als unter jenem der herkömmlichen Perspektive. Die lateinische Bedeutung des Wortes „perspicere“ war der Ausgangspunkt dieses Abschnitts: „klar sehen“. Tatsächlich ist es aber bei Hoffmann so, dass gerade nicht klar gesehen wird, sondern, ganz im Gegenteil, dass der Blick der Figuren und die Perspektive des Erzählers häufig kritisch infrage zu stellen sind. Obwohl zeitgenössische (besonders optische) Technologien in vielen Texten Hoffmanns durchaus eine große Rolle spielen, wird es im hier entwickelten Verständnis der Perspektive eher um ihren metaphorischen Gebrauch gehen, wie er durch Leibniz initiiert und durch Baumgarten weitergeführt wurde. Ähnlich zu den geradezu leitmotivisch wiederkehrenden optischen Medien, die eine Streuung der Bildhaftigkeit Hoffmannscher Texte bewirken, wendet sich der Begriff „Polyperspektivik“ in Richtung der Streuung der Erzählhaltung, also einer Differenzierung der Stimmen

³¹ Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, S. 27-28.

³² Friedrich Schlegel: Fragment 116. In: August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel (Hg.): Athenäum (1798-1800), Repr. d. Ausg. Berlin: Vieweg 1798, Berlin 1799-1800. Mit einem Nachwort von Ernst Behler. Stuttgart 1960, S. 204.

³³ vgl. Hans Dierkes: Philosophie der Romantik. In: Helmut Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart 1994, S. 444.

und Identitäten, wie sich vor allen an den enthusiastischen Figurentypen zeigen wird.

Es ist das philosophische Konzept des Subjektivismus, das die Grundlage in Form jener Einsicht darstellt, dass perspektivisches Sehen bedeutet, einen singulären und damit unteilbaren Standpunkt zu haben, der in der sinnlichen Wahrnehmung der Welt begründet ist. Die Stimme ist der Perspektive vorangestellt, indem das wahrnehmende Subjekt gegenüber sich selbst und in weiterer Folge gegenüber der Umwelt seinen Eindruck artikulieren und mitteilen kann. Nicht nur für die Darstellung von Wirklichkeit, sondern auch für die Konstituierung von Identität spielt die Stimme damit eine wesentliche Rolle, als Medium der Verständigung über sich selbst und der Erfahrung einer Einheit in der Vielheit.

Mit dem Begriff der Perspektive im Sinne eines Leibniz' oder Baumgarten ist bei Hoffmann insoweit zu operieren, als ein Verhältnis der Korrespondenz zwischen Wahrnehmung und objektiv bestimmbaren Tatsachen gegeben ist. Was aber nahelegt, anstatt von Perspektivik von Polyperspektivik zu sprechen, ist, dass viel häufiger in Hoffmanns Texten die Idee des Subjektivismus gewissermaßen gesteigert/potenziert wird und besonders die Identitäten seiner enthusiastischen Protagonisten entweder unvollständig und abgekoppelt von der Realität oder aber polyvalent und zu offen für sämtliche Eindrücke sind. Die Darstellung von Geschehnissen und Eindrücken bleibt dabei entweder *einer* verunsicherten Stimme oder aber *zahlreichen* widersprüchlichen Stimmen überlassen. Hier wie dort berichten diese Figuren- und Autorenstimmen von Standpunkten, die singuläre sind und vermitteln dem Publikum dabei ein Bild ihres perspektivischen Blickes auf die Welt. Das Ideal einer machtvollen und kohärenten Erzählinstanz, die objektiv und linear die Welt ordnet und von ihr erzählt, wird bei Hoffmann verabschiedet bzw. kann es angesichts der philosophischen Entwicklungen schlichtweg nicht mehr eingelöst werden. Aus der vermeintlich objektiven Stimme werden *mehrere* und die statische und artifizielle Zentralperspektive wird durch einen schweifenden, unvollständigen Blick substituiert.

Das heißt der Terminus „Polyperspektivik“ orientiert sich in dieser Arbeit am metaphorischen Verständnis des Perspektive-Begriffs, als Ausgangspunkt der menschlichen Wahrnehmung von Welt und der Herstellung eines Eindrucks davon. Die Stimme ist Mittel seiner Darstellung. Indem die Erzählstimme in der Literatur dazu dient, das Lesepublikum auf den perspektivischen Standpunkt einer Figur oder des Erzählers zu versetzen, wird es möglich, den Terminus der

Perspektive, wie es Chladenius vorschlägt, auch auf die Literatur anzuwenden. Es ist davon auszugehen, dass Literatur die Simulation einer perspektivischen Wahrnehmung ermöglicht.³⁴ Der Übergang von der Perspektivik zur Polyperspektivik als Wahrnehmungs- und in weiterer Folge in der Literatur als Erzählmodus äußert sich in Form einer Spaltung, Vervielfachung und Verunsicherung der Erzählposition. Der Vorzug einer Betrachtung Hoffmannscher Texte unter diesem Fokus auf Stimme und Polyperspektivik ist, dass es möglich wird, strukturelle Merkmale der Texte, die sonst separiert voneinander betrachtet werden (arabeske Darstellungsformen, kaleidoskopische Erzählweise, mehrschichtige Figurenkonstituierung, ...), in Verbindung miteinander zu untersuchen und ideengeschichtlich zueinander in Bezug zu setzen. Die einzelnen Charakteristika von Hoffmanns polyperspektivischem Erzählen greifen schließlich allesamt ineinander, sind schwer voneinander separierbar und verweisen von Hoffmann aus in philosophischer, ästhetischer und technischer Hinsicht sowohl in die Vergangenheit wie auch in die Zukunft.

1.3. Strategien der Polyperspektivik bei Hoffmann

Im Anschluss soll es um unterschiedliche Aspekte einer Ästhetik der Polyperspektivik gehen. Innerhalb der Diegese bezieht sich dies auf eine Verunsicherung und Auflösung der Erzählstimme/-identität, auf übergeordneter formaler Ebene richtet sich der Begriff aber ebenso auf die Auflösung der narrativen Struktur und die fragmentarische Anordnung und Komposition der Texte. In einer Bewegung vom Allgemeinen ins Besondere werden unter den folgenden Punkten Hoffmanns Methoden zur Herstellung von Polyperspektivik analysiert und dargestellt. Ebenso wie die Forschung häufig den Terminus „Arabeske“ auf Hoffmanns Texte appliziert, schwingt dies auch als Darstellungsprinzip hinter den anschließenden Ausführungen mit. Nur allzu oft verschlingen sich die einzelnen ästhetischen Merkmale Hoffmannscher Literatur ineinander und durchdringen sich, so dass eine ausschließliche Zuordnung zu einem einzigen Punkt in vielen Fällen nicht möglich ist.

³⁴ vgl. Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 768.

1.3.1. Die Schrift spricht mit: reale und fiktive Editions- und Drucksituation

„Mein Büchelchen [...] bekomme ich so wie Medizin zugetröpfelt – alle 4 Stunden einen Eßlöffel voll!“³⁵

Der hier von Hoffmann monierte Modus der schritt- und stückweisen Aufbereitung und Edition seiner Texte war um 1800 durchaus üblich. Insbesondere die erst *ex post* zu Erzählbänden zusammengefügtten Werke Hoffmanns entsprechen also der Praxis ihrer Zeit. Die erste größere und zugleich zu Hoffmanns Lebzeiten erfolgreichste Publikation des Autors waren die *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Herausgebracht wurden sie in drei Chargen, die ersten beiden Bände im Mai 1814, der dritte im Herbst 1814 und der vierte im Frühjahr 1815, beim Verleger und Freund Carl Friedrich Kunz, dem Hoffmann nach dem Scheitern seiner unglücklichen Liebe zu seiner Gesangsschülerin Julia Mark ein „vortreffliches Buch“ versprach, das „die Welt erstaunen“ machen werde.³⁶ 1819 erschien aufgrund des tatsächlich großen Publikumszuspruchs eine zweite Auflage, die sich gegenüber der ersten bereits durch deutliche Modifikationen auszeichnet und mithin aus Sicht der Editionsphilologie nicht mehr als Variante, sondern als neue, selbstständige Publikation angesehen wird. Die Tendenz zur editorischen Manipulation und Neuordnung lässt sich nicht nur immer wieder an den Texten Hoffmanns feststellen, sondern scheint von dort auch auf Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* ausgestrahlt zu haben.³⁷ Zehn der 19 später unter dem Titel *Fantasiestücke* geeint erscheinenden Texte wurden bereits vorab veröffentlicht. Weniger als die Hälfte der *Fantasiestücke* wurde also eigens für die Sammlung geschrieben und manche Teile waren zunächst nicht als literarische Texte angelegt, wie etwa das Kreislerianum Nr. 4, *Beethovens Instrumentalmusik*, das aus der Fiktionalisierung und Zusammenführung zweier Rezensionen Hoffmanns für die *Allgemeine musikalische Zeitung* (AmZ) hervorging. Die meisten der vorab veröffentlichten Texte erschienen entweder in

³⁵ Brief an Kunz vom 24.03.1814. In: E.T.A. Hoffmann: Briefe und Tagebücher. Leipzig/Berlin III. In: E.T.A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften. Hg. und mit Nachwort versehen von Walther Harich. Bd. XV. Weimar 1924, S. 121. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle BR II in Klammern nachgestellt.

³⁶ vgl. Kommentar von Gerhard Allroggen und Hartmut Steinecke zu Hoffmann II, S. 558.

³⁷ vgl. zum Thema der nachträglichen Manipulation von Werken Hoffmanns und Offenbachs besonders die Ausführungen Friedhelm Auhubers zur Editionsfrage und –geschichte der Briefe und Tagebücher Hoffmanns bzw. Fritz Oesers Kommentar zur Neuausgabe des Klavierauszugs von *Hoffmanns Erzählungen*. Friedhelm Auhuber: Hoffmanns Briefe und Tagebücher. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 449-466, sowie Jacques Offenbach: Hoffmanns Erzählungen. Phantastische Oper in fünf Akten. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Klavierauszug. Quellenkritische Neuausgabe von Fritz Oeser. Deutsche Übertragung von Gerhard Schwalbe. Kassel 1977, S. XI-XXIII. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel HE/Klavierauszug in Klammern nachgestellt.

der Leipziger *AmZ*, für die Hoffmann seit der Veröffentlichung seines *Ritter Gluck* (1809) regelmäßig als Rezensent arbeitete, oder in der *Zeitung für die elegante Welt* (*ZeW*). Zunächst, um sich angesichts des missglückten Starts in seiner Position als Kapellmeister in Bamberg finanziell über Wasser zu halten und zugleich im bewussten Forttreiben seiner schriftstellerischen Ambitionen, war Hoffmann sehr daran gelegen, eigene Texte (zumeist anonym) zu veröffentlichen.³⁸ Sowohl im Rahmen der Zusammenführung der einzelnen Journaldrucke zu den *Fantasiestücken*, als auch im Zuge der Neuauflage von 1819 wurden häufig die Form und die Anordnung, bisweilen aber auch Betitelung oder Autorenkennzeichnung, modifiziert. Letztlich war es so, dass die Entstehung der vier Bände der *Fantasiestücke* sich über mehr als fünf Jahre erstreckte und der Druck seinerseits fast zwei Jahre in Anspruch nahm.³⁹

Berücksichtigt man, dass die *Fantasiestücke* ursprünglich als einbändige Publikation im Umfang von zwölf Bögen geplant waren und sich zu einem vierbändigen Werk von insgesamt 80 Bögen auswuchsen, ist es nicht verwunderlich, dass so mancher Kritiker, Verleger oder Drucker dabei die Übersicht verlor und darin eine „wüste Materialsammlung“⁴⁰ sah. Die Frage nach der Einheit der *Fantasiestücke* war nicht allein aufgrund ihrer inhaltlichen Heterogenität, sondern auch angesichts der komplexen Editionsfrage nicht vermessen. Dieses Gefühl der mangelnden Homogenität hat denn auch in späteren Ausgaben mehrmals dazu geführt, dass die einzelnen Bestandteile der *Fantasiestücke* getrennt voneinander herausgegeben wurden (z. B. in der Ausgabe von Harich, 1924). Was den tatsächlich sehr disparaten Teilen den Charakter eines geschlossenen Werkes geben sollte, waren der Titel, das darin zugrundegelegte Gestaltungsprinzip, sowie das Vorwort Jean Pauls. Doch war es so, dass gerade Jean Paul in diesem Vorwort, das er der Erstausgabe zugleich als erste Rezension voranstellte, den Titel als dem Werk nicht gänzlich angemessen beurteilte: „[W]ir [machen] über den Titel die Bemerkung, daß er richtiger sein könnte. Bestimmter würde er Kunstnovellen heißen; denn Callots [...] Manier herrscht weder mit ihren Fehlern, noch, einige Stellen ausgenommen, mit ihren Größen im Buche“ (Hoffmann II/1, S. 12). Hoffmann entgegnete darauf in einem Brief an Zelter, dass er besonders den Titel und damit den Hinweis auf Callot sehr gezielt gewählt habe und ihm „dadurch Spielraum zu Manchem

³⁸ vgl. Hartmut Steinecke: Hoffmanns Leben. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 7.

³⁹ vgl. dazu Claudia Stockinger: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15). In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 87-88, respektive den ausführlichen Kommentar von Gerhard Allroggen und Hartmut Steinecke zu Hoffmann II/1, S. 556-572.

⁴⁰ Hans von Müller: Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann. Hg. von Friedrich Schnapp. Hildesheim 1974, S. 337.

gegeben“ sei (Brief an Kunz vom 8.9.1813. BR II, S. 64).⁴¹ Allroggen und Steinecke weisen denn auch darauf hin, dass Hoffmann trotz der scheinbar willkürlichen Erweiterung und schrittweisen Herausgabe der *Fantasiestücke* „Callot’s Manier“ als übergeordnetes und vereinendes Kompositionsprinzip gewählt hatte. Gerhard Jaiser warnt davor, dass Deutungen, die nicht die Komposition der Erzählsammlung ins Auge fassen, immer Gefahr laufen, wesentliche interpretationsrelevante Momente aussparen. Die Grundthese seiner Interpretation ist, dass die „Anordnung der einzelnen *Fantasiestücke* von Anfang einem Plan folgte, der es ermöglichte, auch früher entstandene Werke zu integrieren“. Ihm zufolge liegt in den *Fantasiestücken* eine präzise Dramaturgie vor, die in der Gestaltung von Kontrasten und Übereinstimmungen die einzelnen Erzählungen zu einem Ganzen verbindet und deren Bestreben es ist, die „Rezeption der zentralen Texte [gemeint sind damit: *Ritter Gluck*, *Der goldene Topf*, *Don Juan*] durch sorgfältiges Hinführen des Lesers mittels vorbereitender Texte zu steuern“⁴².

Hinsichtlich der realiter gegebenen Editionslage ist unter Bezugnahme auf die Polyperspektivik vorerst festzustellen, dass man den Begriff hier eher weit fassen muss und er dennoch nicht vollständig greift. Wie sich herausgestellt hat, handelt es sich um eine zwar verworrene und stationenhafte Textgenese und Drucklegung, doch waren im Wesentlichen nur Hoffmann und sein Verleger Kunz daran beteiligt. Obwohl mehrere, von der späteren Fassung mitunter stark differierende Textstufen in Form der früheren Journaldrucke und der späteren Neuausgaben vorliegen, waren es zuletzt Hoffmann und sein Verleger, die zumindest bis zu Hoffmanns Tod 1822 die Oberhoheit über die Veröffentlichungen und ihre Gestalt behielten. Eine Polyperspektivik im Sinne einer Streuung der Blicke auf das Werk, im Fall der Veröffentlichung also im weitesten Sinne der Streuung der Befugnis zur Einflussnahme auf die Herausgabe, lag zu Hoffmanns Lebzeiten nicht vor. Ganz im Gegenteil: Wenn es auch Jean Paul und mitunter auch Carl Friedrich Kunz nicht so schien, als hätte Hoffmann einen klaren Plan bezüglich der Struktur der *Fantasiestücke*, behielt dieser trotz des organischen und unerwarteten Anwachsens der Sammlung den Überblick. Wie die Erzählungen mit dem Gesamtaufbau harmonierten bzw. wann/wie/an welcher Stelle sie in Druck gehen sollten, überließ Hoffmann

⁴¹ Hoffmann scheint mit dem Vorwort Jean Pauls nicht zufrieden gewesen zu sein, wie sich aus dem Brief an Kunz vom 24.3.1814 schließen lässt, in dem er meint: „Ich habe mir die Vorrede [...] – kürzer – genialer gedacht“. Siehe dazu BR II, S. 121.

⁴² Gerhard Jaiser: Konstruktion als Prozeß. Leserführung als Formprinzip in E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot’s Manier*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 5 (1997), S. 19-20.

keineswegs dem Zufall: „[D]ie Einteilung muß freilich proportionierlich nach der Bogenzahl geschehen“, stellte er gegenüber seinem Verleger fest und meinte, Kunz könne getrost mit der Drucklegung beginnen, da sich selbst, wenn er „plötzlich Todes verbleichen sollte“, aus dem bereits Vorhandenen noch ein harmonisch geschlossenes Ganzes herstellen ließe (Brief an Kunz vom 26.7.1813. BR II, S. 48-49).

Im Hinblick auf die reale Textgenese und Edition ist also nur bedingt von Polyperspektivik zu sprechen. Doch sind die hier getätigten Ausführungen dennoch von Relevanz, weil Hoffmanns Erfahrungen mit der umständlichen und zerstreuten Geschichte seines ersten größeren Werkes in fiktionalisierter Form in seine späteren Werke Eingang fanden. Mit dieser sehr präzise inszenierten und fiktiven Form der Herausgabe und Drucklegung ist man nun tatsächlich bei einer Textstrategie angelangt, die zweifelsohne unter dem Begriff der Polyperspektivik zu fassen ist und auf die anschließenden Punkte, besonders die Herausgeberfiktion, verweist. Für die Einschätzung der *Fantasiestücke*, noch mehr aber für den *Kater Murr* spielen die komplexen Anordnungen aus Herausgeber, Drucker, Biograf und Autobiograf bereits auf formaler Ebene eine große Rolle. In den *Fantasiestücken* geschieht der Verweis auf die Herausgeberfiktion lediglich durch den Untertitel „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten“ bzw. findet sich darin eingebettet nochmals die Herausgeberfiktion der *Kreisleriana*. Hingegen baut Hoffmann die Fiktion der lediglich zufällig vorgefundenen und weitgehend unbearbeitet zur Veröffentlichung gebrachten Blätter in einem seiner letzten Werke, dem *Murr-/Kreisler-Roman*, soweit aus, dass die paratextuellen und fiktiven Instanzen von Druck, Herausgeber und Biograf (Kreislers) der Handlung übergeordnet stehen und sich von wesentlichem Einfluss auf die Gestaltung erweisen. In einem Schritt der ironischen Distanznahme von den beiden Protagonisten des Werks, Murr und Kreisler, erhebt Hoffmann den Vorgang der Produktion selbst zum gestaltenden/verunstaltenden Prinzip. Die Schrift/Verschriftlichung als solche wird damit als der eigentlichen Handlung übergeordnete Instanz etabliert, wie Remigius Bunia in seinem Aufsatz *Die Stimme der Typographie*⁴³ betont. Erst durch eine Verkettung aus unterschiedlichsten Akten der bewussten und unbewussten Einflussnahme ergibt sich die Notwendigkeit von diversen rahmenden Vorreden, Nachworten und Anmerkungen. Unbeachtet sei an dieser

⁴³ vgl. Remigius Bunia: Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die Lebens-Ansichten des Katers Murr von E.T.A. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 37 (2005), S. 373-392.

Stelle, dass der ganze Paratext schließlich weniger einer Klärung dient, wie es in Aussicht gestellt wird, denn einer zusätzlichen Verwirrung. Die Kette der Manipulation beginnt chronologisch betrachtet beim Kater, der wohl wissend um die Biografie Kreislers diese in einem Akt des „litterarischen Vandalismus“ zerreißt und die Blätter „teils zur Unterlage, teils zum Löschen“ verwendet und darauf in der festen Überzeugung der Nichtigkeit von Kreislers Biografie seine eigenen Lebensaufzeichnungen verfasst. Er übergibt sie dann seinem Verleger, der - wiewohl fiktiv - mit „E.T.A. Hoffmann“ benannt ist. Dieser trägt die Aufzeichnungen Murrs zu „Herrn Dümmler Unter den Linden“, dem tatsächlichen Verlag des *Katers Murr*. Der Verleger versäumt die Pflicht des Lektorats und ist bass erstaunt, dass auch der fiktive Verleger Dümmler die unterschiedliche Gestalt von Vorder- und Rückseite an den ausgehändigten Papierbögen nicht bemerkte - schließlich liegen Murrs Autobiografie in Form eines Manuskripts, Kreislers Lebensaufzeichnungen hingegen in bereits gedruckter Form vor. Der Setzer setzt die Kette aus Achtlosigkeiten fort, druckt beflissen Vorder- und Rückseite der Bögen gleichermaßen ab und fixiert damit die fragmentarische Vermischung der beiden Biografien. Der fiktive Herausgeber versucht diese Kette aus Missgeschicken im Vorwort zu entschuldigen, ist dabei allerdings wenig glaubhaft. Zwar bittet er für den „Leichtsinn“ des Verlegers, wie auch für jenen der Setzer um Nachsicht, doch machen all seine wenig ambitionierten Entschuldigungen schließlich deutlich, dass es sich um eine bewusst komplex gestaltete Inszenierung der Editions Vorgänge handelt (Hoffmann V, S. 11-14).

Ihren Hintergrund hat dieser spielerische Umgang mit der Editionssituation in der Realität. Tatsächlich kam es in mehreren Ausgaben Hoffmanns, auch in den Erstdrucken der beiden Bände des *Katers Murr* (1819/1821), zu zahllosen Druckfehlern, so dass es Hoffmann wohl schien, als würde die Typographie bisweilen den Autor als kreative Instanz zu überflügeln drohen. Hoffmann konnte besonders in den Berliner Jahren, da seine beruflichen Verpflichtungen immer mehr anwuchsen, den Druck seiner Werke immer weniger überwachen. Gegenüber Jean Paul, der ein Exemplar des *Murr-/Kreisler-Romans* zugesandt bekam, entschuldigt sich Hoffmann für die Nachlässigkeit in der Produktion und meint: „Nicht umhin kam ich rücksichts der vergnüglichen Druckfehler in diesem Buch zu bemerken, daß mein Verleger so glücklich gewesen ist, einen Setzer ausfindig zu machen, der mit ganz besonderer schalkischer Schlaugigkeit dem Autor die anmutigsten Überraschungen bereitet [...]“ (Brief an Jean Paul vom 30.1.1822. BR II, S. 334).

Bunias Ansatz, der die Typographie (im Sinne von „Schriftgestaltung“ und „Anordnung des Letternmaterials“) und den erläuternden Peritext („Paratext, der selbst Teil des Buches ist“) als Mittel der Überschreitung der herkömmlichen Erzählhaltung darstellt, ist einer aus dem Feld der Polyperspektivik. Wie schon angedeutet, sind es nicht mehr nur die herkömmlichen Instanzen der Textgestaltung und LeserInnenlenkung (Erzähler, Autor, Stimme), die im *Murr-/Kreisler*-Roman bestimmend sind, sondern Schrift und Druck selbst, die über einen Weg von Missgeschicken als formende Kräfte der Handlung vorausgestellt werden. Dies zeigt sich markant in den Vorreden/Nachworten, wo das Verhältnis von Peritext und Typographie als eine sich wechselseitig bedingende Relation dargestellt wird, die vom Rest der Fiktion in weiten Teilen entkoppelt steht. Einerseits bedingt die außer Kontrolle geratene Typographie den Peritext, indem letzterer nichts anderes als ein Kommentar zur scheinbar missratenen Textgestalt ist und zugleich verweist das zweite, als „unterdrückt“ ausgegebene Vorwort Murrs im Gegenzug wieder auf die Selbstständigkeit der Setzer und Drucker.⁴⁴

Die Materialität des Werkes, die im fiktiven Druck gestaltet wird und sich im *Murr-/Kreisler-Roman* in den abwechselnden Markierungen „M.f.f.“ („Murr fährt fort“) und „Mak.Bl.“ („Makulatur-Blatt“) immer wieder in Erinnerung ruft, hat nicht so sehr eine narrative Funktion, sondern ist vielmehr Ausweis einer Ästhetik der Potenzierung, die darauf ausgelegt ist, die Linearität und Homogenität der zentralperspektivischen Darstellungsweise zu überschreiten. Mehr als die Frage „Wer spricht?“, ist im Hinblick auf die Rahmung des *Murr* –Romans durch seine peritextuellen Anmerkungen die Frage „Wer schreibt?“ zu stellen. Denn, noch bevor geklärt wird, wer spricht, muss entwirren werden, wer die Macht über die Schrift hat. Für die *Lebens-Ansichten des Katers Murr* erweist sich, dass diese Gestaltungsmacht nicht in einem Punkt gebündelt ist, sondern auf den Kater Murr, den Biografen Kreislers, den fiktiven Herausgeber und nicht zuletzt auf den Verleger/Setzer verstreut ist. Wenn auch die für die beiden Biografien relevante Erzählstimmen tatsächlich nur in Murr und dem anonymen Biografen Kreislers verwurzelt liegen, scheint es, als wäre auch „der Schrift eine Stimme [ge]geben“⁴⁵, die den beiden Biografen immer wieder ins Wort fällt und sie von einer übergeordneten fiktiven Ebene kommentiert.

Durch Einführung der für die Erzählung der Lebensgeschichten Kreislers und Murrs mehr verwirrenden als klärenden Vorstufen der Herausgabe und des

⁴⁴ vgl. Remigius Bunia: Die Stimme der Typographie, S. 373-379.

⁴⁵ Remigius Bunia: Die Stimme der Typographie, S. 388.

Drucks wird nicht nur eine Steigerung der Komplexität des Werkes bewirkt, sondern auch der initiale Schritt zu einer durchweg polyperspektivischen Ästhetik dieses Romans gesetzt.

Abschließend ist also festzuhalten, dass es mehr die fiktiven als die realiter gegebenen Editionsverhältnisse sind, die dem Wort *perspicere* im Sinne von „klar sehen“ widersprechen und unter dem Begriff der Polyperspektivik ein bewusst verstreut gestaltetes Bild der Textgenese beschreibbar macht, das sich durch Dynamik, sich gegenseitig bedingende Relationen und Widersprüche zwischen den vier zuständigen Polen der Textgestaltung auszeichnet. Hand in Hand mit dieser Aufspaltung der Hoheit über das Wort geht auch die ad absurdum geführte strukturelle und diegetische Überordnung des Peritextes, der den bereits innerhalb der Diegese verworrenen Verhältnissen von Zeit, Ort und Handlung noch eine Meta-Ebene hinzufügt.

1.3.2. Herausgeberfiktion

Besagter Herausgeber hat einen Freund, mit dem er ein Herz und eine Seele ist, den er ebenso gut kennt, als sich selbst. Dieser Freund sprach eines Tages zu ihm ungefähr also: „Da du, mein Guter, schon manches Buch hast drucken lassen und dich auf Verleger verstehst, wird es dir ein leichtes sein, irgendeinen von diesen wackeren Herrn aufzufinden, der auf deine Empfehlung etwas druckt, was ein junger Autor von dem glänzendsten Talent, von den vortrefflichsten Gaben vorher aufschrieb. Nimm dich des Mannes an, er verdient es.“ (Hoffmann V, S. 11)

Spaltung, Vervielfältigung, Verunsicherung der sicheren und homogenen Perspektive – diese drei Merkmale wurden eingangs als Mittel der Überführung der Monoperspektivik in die Polyperspektivik erwähnt. Am Beispiel des fiktiven Herausgebers können diese Verfahrensweisen Hoffmanns gut nachvollzogen werden. Anstatt werkweise vorzugehen, bietet es sich unter diesem Punkt an, sich entlang dieser drei Punkte einer weiteren Facette polyperspektivischen Schreibens anzunähern.

Die Herausgeberfiktion erfreute sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit und Hoffmann ist beileibe nicht der einzige Autor gewesen, der sie als Mittel zum spielerischen Umgang mit seinem Publikum nützte. Doch er überführte dieses Mittel der erzähltechnischen Steigerung ins 19. Jahrhundert, verwendete es in zahlreichen seiner Texte (*Fantasiestücke*, *Prinzessin Brambilla*, *Elixiere des Teufels*, *Meister Floh*) und setzt es im *Murr-/Kreisler-Roman* mit bislang unbekannter Virtuosität ein. Allgemein zeichnet sich die Herausgeberfiktion dadurch aus, dass der reale Autor seine Autorschaft verneint, den Text als

Produkt eines anderen ausgibt und allenfalls als fiktiver Herausgeber des Werkes in Erscheinung tritt. Doch nicht zwangsläufig muss der Autor die Rolle des Herausgebers einnehmen, wie sich an Hoffmanns eindeutig der Fiktion zugehörigen Herausgeberinstanzen zeigt. Die Funktionen der Herausgeberfiktion sind mehrere. Zunächst handelt es sich um ein in der Briefromanliteratur verwurzeltes Verfahren zur Anonymisierung der Schriften respektive eher zur gegenläufig zu sehenden Ironisierung der Authentizitätsfiktion. Es ist also ein autoreferentieller und spielerischer Verweis auf die Artifizialität des Werkes, das als unbearbeitetes Abbild der Realität ausgegeben wird. Darüber hinaus stellt die Herausgeberfiktion aber auch ein Mittel der Distanznahme zum eigenen Werk dar.⁴⁶ Dies bedenkend, erscheint es ausgesprochen fragwürdig, dass die Forschung lange Zeit Hoffmann selbst in der Position des Herausgebers bzw. des Reisenden Enthusiasten ansetzte. Aufgrund mehrerer Parallelitäten in der Figurenzeichnung und in ästhetischen Fragen ist dies zwar naheliegend, doch wird in den Publikationen neuerer Provenienz durchweg davon abgeraten. Wenn Allroggen und Steinecke im Kommentar zu den *Fantasiestücken* für den Reisenden Enthusiasten feststellen, dass er „erzähltheoretisch gesehen [...] selbstverständlich eine fiktionale Gestalt“ ist, so kann dies in ebensolcher Deutlichkeit auch für den Herausgeber in Anschlag gebracht werden (Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 592).

Für die Entwicklung der Herausgeberfiktion in der Romantik kann vor allen Dingen Clemens Brentanos *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*⁴⁷ (1801/1802) als Vorgänger Hoffmanns angesehen werden; auch auf Jean Pauls *Leben Fibels* (1812) wird in der Forschung hingewiesen. Es zeigt sich an Brentanos Roman in der Inszenierung der Herausgabe das kunstfertige Spiel mit den verschiedenen Textinstanzen, die auch für Hoffmann kennzeichnend und nunmehr anschließend im Detail zu klären sind. Die Herausgeberfiktion bedeutet nicht nur Distanznahme des Autors von seinem Werk, sondern auch die Möglichkeit des spielerischen Umganges mit der Aufmerksamkeit der LeserInnen. Denn indem der Herausgeber fiktiv ist, kann er nonchalant als Vermittlungs- und Überzeugungsinstanz auftreten; häufig zeigt sich, dass er weniger dem Text vorangestellt wird, um tatsächlich die Edition des Werkes zu erläutern, als vielmehr um die Fragen der Autorschaft in ihrem Medium zu verhandeln, sich mit dem Publikum zu verbünden und die narrative Komplexität

⁴⁶ vgl. Uwe Wirth: Herausgeberfiktion. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 491-493.

⁴⁷ vgl. dazu im Allgemeinen Clemens Brentano: Werke. Hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. Bd. 2. Godwi. Erzählungen. Abhandlungen. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1963.

des Textes zu steigern. Die Anrede der Leserschaft durch den Herausgeber ist eine „vielgestaltige Form der Solidarisierung mit dem Rezipienten“, denn nicht nur positive Werbung für das Werk ist die Aufgabe des Herausgebers, sondern auch die augenzwinkernd um Entschuldigung bittenden Hinweise auf Widersprüche und Schwächen des Werkes, die auf den fiktiven und damit realiter nie greifbaren Autor abgewälzt werden können.⁴⁸

Spaltung und Vervielfachung der Herausgeberschaft

Den *Fantasiestücken* ist im Untertitel nicht nur der Verweis auf das ihnen zugrundeliegende Gestaltungsprinzip eingeschrieben, sondern darüber hinaus auch ein erster Hinweis auf die Autor- und Herausgeberschaft des Werkes. Da die einzelnen Erzählungen als „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten“ ausgegeben werden, wird die Notwendigkeit eines Herausgebers eingeräumt, der diese auswählt, redigiert und arrangiert. Wenn die Fokalisierung über weite Strecken durch die Stimme des Reisenden Enthusiasten bzw. der übrigen Figuren der Diegese bestimmt wird, wird doch die hierarchische und editorische Überordnung des fiktiven Herausgebers der *Fantasiestücke* immer wieder hervorgehoben. Als Beispiele hierfür können das *Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes* aus dem *Magnetiseur*, das eingangs zitierte Vorwort zu den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* oder die Anmerkungen des Herausgebers zum zweiten Teil der *Kreiskleriana* herangezogen werden. Ebenso wie in den *Fantasiestücken* ist der fiktive Herausgeber auch den *Nachtstücken* als hierarchisch höchstgereichte Textinstanz allen anderen Ebenen der Narration übergeordnet.

Im Fall der *Abenteuer der Sylvester-Nacht* ist die Funktion des Kommentars der Herausgeberinstanz, der übrigens auch den dritten Band der *Fantasiestücke* eröffnet, jene der Vermittlung zwischen den Standpunkten des Publikums und des Enthusiasten. Zwar wird die Wahrnehmung des Enthusiasten mit den Worten, dass er „sein inneres Leben so wenig vom äußern“ zu trennen mag, „daß man beider Grenzlinie kaum zu unterscheiden vermag“ (Hoffmann II/1, S. 325) vonseiten des Herausgebers gegenüber dem Publikum infragegestellt und relativiert, doch stehen dahinter weniger trennende als vielmehr verbindende Absichten. Denn trotz aller Skepsis an der Sicht des Enthusiasten zeigt sich der Herausgeber mit beiden seiner Adressaten, dem Lesepublikum und dem Enthusiasten, gleichermaßen solidarisch. Die LeserInnen werden darum

⁴⁸ vgl. Uwe Wirth: Herausgeberfiktion, S. 491 – 493. Sowie Claudia Stockinger: Poetik des Konjunktivs / Leseransprache. In Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 533-534

gebeten, die „kleinen Fieberschauer“, die sie angesichts der „seltsame[n] und tolle[n]“ Schilderungen des „Geistersehers“ verspüren, „willig [zu] ertragen“ (Hoffmann II/1, S. 325). Der Herausgeber gibt also Ratschläge zum Umgang mit dem Text, von dem bewusst ungeklärt bleibt, ob er nun nur der hitzigen Fantasie oder doch den tatsächlichen Begebenheiten aus dem Leben des Enthusiasten entspringt. Interessant ist bezüglich dieses Kommentars des Herausgebers, dass er wiederum eine Erwiderung des Enthusiasten provoziert, die einer ähnlich paradoxen Zeitstruktur folgt wie das zu unterdrückenden Vorwort Murrs in den *Lebens-Ansichten*. Im *Postskript des reisenden Enthusiasten* tritt dieser mit dem fiktiven Herausgeber seiner Blätter, Theodor Amadäus Hoffmann, in Kontakt und setzt hinter seine Erzählung selbst ein Fragezeichen, indem er das Urteil des Herausgebers, der ihn als „Geisterseher“ beschreibt, nicht von sich weist. Er zieht den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen in Zweifel und mutmaßt, ob die „Erscheinungen der Sylvesternacht“ nicht das Produkt einer „fremde[n] dunkle[n] Macht“ gewesen sein könnten, die ihm des Öfteren „gar seltsame Gestalten in den Weg schiebt“ (Hoffmann II/1, S. 359). In der Ansprache des Herausgebers mit dem Namen Theodor Amadäus Hoffmann besteht ein Kunstgriff, der die Position des Herausgebers schwer bestimmbar macht. Einerseits verweist er durch die Ähnlichkeit zum realen Namen Hoffmanns durchaus auf seinen Autor und andererseits muss einen die in jedem Fall fragwürdige Integrität des Herausgebers an der Möglichkeit dieser Gleichsetzung zweifeln lassen. Wie sich an den folgenden Beispielen zeigen wird, kann man den vertrauensseligen Aussagen des Herausgebers keineswegs ohne kritische Prüfung glauben. Seine Position erweist sich in beiden Fällen, Gleichsetzung und Trennung von realem Autor und fiktivem Herausgeber, als ein Produkt der Spaltung. Im Fall der Gleichsetzung von Autor und Herausgeber ist die Herausgeberinstanz insofern gespalten, indem sie ein Teil des realen Autors ist. Im zweiten Fall, der Trennung, ist sie gespalten, indem die Referenzen auf den realen Autor gegeben sind, der Herausgeber allerdings als selbstständige, von ihm abgetrennte – abgespaltene – aber doch auf ihn verweisende Instanz angesehen werden muss.

Der zweite Teil der *Kreisleriana* wird, wie auch die *Abenteuer der Sylvester-Nacht*, vom Herausgeber eröffnet. Er spricht dabei über sich selbst in der dritten Person und schildert sein Aufeinandertreffen mit dem „Dichter des Sigurd, des Zauberringes, der Undine, der Corona, etc.“, gemeint ist damit Friedrich de la Motte-Fouqué, den Hoffmann tatsächlich im September 1814 bei einer Tischgesellschaft Hitzigs nebst anderen romantischen Autoren (Tieck, Chamisso, Horn, Bernhardi, Veit) in Berlin erstmals traf und kennenlernte. Der fiktive

Herausgeber führt das Lesepublikum in seiner Vorbemerkung auf den anschließenden Briefwechsel zwischen Baron Wallborn und Johannes Kreisler hin. Er erläutert, dass er im Rahmen einer Tischgesellschaft mit Fouqué viel über Kreisler gesprochen und sich herausgestellt habe, dass nicht nur er, der Herausgeber Kreislers/des Enthusiasten, über nachgelassene Papiere verfüge, sondern auch Fouqué. Es sei ein nachgelassener Brief des Barons Wallborn, des Protagonisten aus Fouqués Novelle *Ixion*, aufgefunden worden, der nunmehr an dieser Stelle der *Fantasiestücke* in Kombination mit der Erwiderung Kreislers abgedruckt werden soll. Kreisler und Wallborn erweisen sich als kongeniale Geister. Die weiteren Ausführungen des fiktiven Herausgebers legen schließlich dar, dass der Briefwechsel bereits zuvor in der Zeitschrift *Die Musen* erschienen ist und womöglich erneut im Rahmen einer anderen Sammlung veröffentlicht wird, in einem Band unter dem Titel *Lichte Stunden eines wahnsinnigen Musikers* (vgl. Hoffmann II/1, S. 360-360, sowie Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 816-817). Hinsichtlich der Herausgeberfiktion ist diese Vorbemerkung von Interesse, da sich in ihr die Vervielfachung der Herausgeberschaft anschaulich nachvollziehen lässt. Das tatsächliche Treffen Hoffmanns mit Fouqué, aus dem der Beschluss einer gemeinsamen Publikation hervorging, ist Grundlage für ein Verhältnis der osmotischen Durchdringung von Realität und Fiktion, das in literarisierte Form in der Anmerkung des fiktiven Herausgebers fortgesponnen wird. Eine Vervielfachung der Herausgeberposition liegt vor, erstens, indem man durch die Hinweise des Herausgebers auf die realen Autoren, Fouqué und Hoffmann bzw. in weiterer Folge auf die Herausgabe der Briefe in den *Musen* verwiesen wird. Herausgeber der *Musen* waren wiederum Wilhelm Neumann und Friedrich de la Motte-Fouqué. Zweitens wird die Herausgeberposition vervielfacht, indem der Autor des *Ixion*, Fouqué, als eigentlicher Herausgeber des Nachlasses Wallborns eingesetzt ist. Dies schlägt sich in einem, nur in der Erstausgabe der *Fantasiestücke* abgedruckten, Vorwort nieder, in dem der fiktive und zugleich reale⁴⁹ Herausgeber Fouqué seinerseits den Brief Wallborns in die *Fantasiestücke* einbindet. Durch das Ausbleiben dieses Vorworts in den folgenden Hoffmann-Ausgaben scheint es nun, dass Fouqué den Brief Wallborns dem fiktiven Herausgeber Kreislers, Theodor Amadäus Hoffmann, zur Edition in den *Kreisleriana* überantwortet hat (vgl. Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 818-819). Zuletzt ist auch der ausdrückliche Hinweis auf eine potentielle dritte Ausgabe der Briefe im Rahmen der *Lichten Stunden eines wahnsinnigen*

⁴⁹ Real im Sinne des Erstdruckes der Briefe in den *Musen*, fiktiv in Bezug auf die spätere Ausgabe in den *Fantasiestücken*.

Musikers noch im Sinne der Vervielfachung der Herausgeberschaft zu sehen, wenngleich ungeklärt bleibt, wem die Herausgabe in diesem Fall obliegen würde.

Im *Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes* handelt es sich abschließend erneut um eine Spaltung des fiktiven Herausgebers. In dieser Anmerkung des Herausgebers, die den *Magnetiseur* abschließt, wird geklärt, dass dem fiktiven Theodor Amadäus Hoffmann die Herausgabe eines Kompendiums an Texten, die der Justizrat Nikomedes nach dem Tod des Malers Bickert vorfand, überantwortet wurde. Es handelt sich um die einzelnen Bestandteile der Erzählung *Der Magnetiseur* („Träume sind Schäume“, die Briefe Maries und Albans, den Bericht des Justizrates sowie das Tagebuch Bickerts). Der Justizrat sandte dies dem fiktiven Hoffmann brieflich zu, wie das *Billet* klärt. Anstatt aber dem Justizrat außerhalb des Werkes auf seinen Brief zu antworten, ist das Antwortschreiben direkt an die Erzählung selbst angeschlossen und beinhaltet nicht mehr als den Vermerk, dass die Erzählung nun aus dem übersandten Material arrangiert und in den *Fantasiestücken* publiziert sei. Angesichts dessen, dass der Justizrat erst nach Lektüre des veröffentlichten Werkes über den Ort seiner Publikation verständigt würde, entlarvt sich das ganze *Billet des Herausgebers* als überflüssig. Der Herausgeber fügt abschließend noch augenzwinkernd und indirekt auf seine Macht hinweisend hinzu: „Denn ich versende ja dieses Billet nicht, sondern lasse es am Schlusse des zweiten Bändchens abdrucken, da ich hiezu meinen Grund habe, und am Ende nicht einmal recht weiß, ob Sie wirklich existieren, mein wertester Justizrat“ (Hoffmann II/1, S. 225). Einzig unter dem Begriff der „romantischen Ironie“ lässt sich diese Apologie des Abdruckens des Billets entgegen seiner vorderhand gegebenen Zwecklosigkeit erklären. Die autoreferentielle Wendung, die sich durch den Abschluss des *Billets* ergibt, legt nahe, dass es sich in der Figur des Justizrates um eine Setzung des schöpferischen Geistes des fiktiven Herausgebers und damit einen Teil seiner selbst handelt. Wem die tatsächliche Autorschaft der Aufzeichnungen zuzuschreiben ist, bleibt unklar. Schlüssig wird die Deutung dieses Abschlusses im Sinne der romantischen Ironie, indem unter diesem Begriff davon ausgegangen wird, dass die Setzungen des Geistes gleich einer Seifenblase im Handumdrehen wieder aufgelöst werden können. Friedrich Schlegel, der Begründer dieses neuen Verständnisses von Ironie meint, die Ironie sei „die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; [...] Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonischen Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, immer wieder von neuem glauben und mißglauben, bis sie schwindlicht werden, den

Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten.“⁵⁰ Wenn also der fiktive Herausgeber behauptet, dass er nicht wisse, ob es sein Gegenüber überhaupt gebe, obwohl er zugleich vorgibt, von diesem die Blätter zum *Magnetiseur* bekommen zu haben, will er seine LeserInnen „schwindlicht“ machen. Er verweist auf sich selbst, seine Macht, seine Fiktionalität und vor allem darauf, dass man als LeserIn auch an der Widerspruchslosigkeit der Position des Herausgebers, der sich als vertrauenswürdig ausgibt, durchaus zweifeln kann und soll. In keinem anderen Text Hoffmanns zeigt sich diese Fragwürdigkeit der Herausgeberposition so anschaulich, wie in den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*.

Verunsicherung der Herausgeberschaft

Das „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“ (Hoffmann V, S. 12), als welches der *Murr-/Kreisler*-Roman von seinem fiktiven Herausgeber ausgegeben wird, hat in niemand anderem, als diesem selbst seinen Ursprung. Entgegen allen Versicherungen, dass es sich in der Gestalt des Romans um einen Zufall/Unfall handelt, erweist sich der Herausgeber als bewusst in die Form eingreifende und sie gezielt fragmentiert gestaltende/belassende Instanz. In mehreren Passagen decouvriert sich der Herausgeber - und es liegt nahe, dass die darauf hinweisenden Widersprüche bewusst von Hoffmann gesetzt wurden, um dem verständigen Publikum die Ambivalenz dieser Textinstanz zu demonstrieren. Die Paradoxien, die die Macht des Herausgebers betonen, beginnen bereits im Titel: „Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern herausgegeben von E.T.A. Hoffmann“ (Hoffmann V, S. 9). Geht man davon aus, dass das Titelblatt gleichzeitig mit der Biografie Murrs abgedruckt wurde, so müsste der Titel die Kreisler-Biografie verschweigen und nur „Lebens-Ansichten des Katers Murr herausgegeben von E.T.A. Hoffmann“ lauten. Ansonsten ist den Entschuldigungen des Herausgebers im Vorwort kein Glauben zu schenken. Doch angesichts dessen, dass der Titel von vornherein Kreislers Biografie ebenso anführt, muss das vermeintliche Missgeschick, das der Herausgeber auf den Verleger bzw. den Setzer abzuwälzen versucht, als ein wohlkalkuliertes angesehen werden. Wie bereits dargelegt wurde, kommt dem fiktiven

⁵⁰ Friedrich Schlegel: Fragmente. In: Herbert Uerlings (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart 2000, S. 136. Vertiefend dazu auch Peter L. Oesterreich: Ironie. In Helmut Schanze (Hg.): Romantik-Handbuch, S. 351-365.

Druckprozess in diesem Roman tatsächlich eine Gestaltungsfunktion zu, doch liegt die Oberhoheit über die Form beim fiktiven Herausgeber.

Ein weiteres eindeutiges Indiz für die Fragwürdigkeit der Herausgeberposition findet sich schließlich im Nachsatz des Herausgebers zum zweiten Vorwort Murrs. Auch hier ist die Zeitstruktur paradox. Die Bezeichnung „Vorwort / Unterdrücktes des Autors“ ließe zwar ebenso Vermutungen in Richtung des Drucks als dafür verantwortlicher Instanz zu, doch der Nachsatz des Herausgebers, der dem Vorwort unmittelbar auf dem Fuß folgt, deklariert den Herausgeber als dafür verantwortlich, schließt er sich doch direkt an das nicht abzudruckende Vorwort mit den Worten an: „Das ist zu arg! – Auch das Vorwort des Autors, welches unterdrückt werden sollte, ist abgedruckt!“ (Hoffmann V, S. 17) Er, der sich über die Dreistigkeit des Katers echauffiert, hätte diese ebenso gut verhindern können, anstatt sie nur zu kommentieren. Ein letztes Mal demonstriert der fiktive Herausgeber nochmals seine Ambivalenz und Macht in der *Nachschrift*. Er berichtet vom Tod des Katers und stellt einen dritten Teil in Aussicht, der sich aus den nachgelassenen Papieren des Katers und dem Rest der Kreisler-Biografie zusammensetzen soll. Entgegen seinem undeutlichen Bekenntnis zur Gestaltungsfunktion der beiden ersten Bände deklariert er sich für den dritten Teil deutlich als Arrangeur. Er spricht von einer vorzunehmenden Umgewichtung der beiden Biografien zugunsten jener Kreislers, der er „nur hin und wieder an schicklichen Stellen das einschiebt, was von jenen Bemerkungen und Reflexionen des Katers der weiteren Mitteilung wert erscheint“ (vgl. Hoffmann V, S. 457-458).

Die von Steinecke geäußerte Ansicht, dass der Herausgeber in diesem Abschluss einen eindeutigen Beweis für seine Gestaltungshoheit vorbringt, wird geteilt. Er beweist „seine volle Souveränität in der Auswahl und Anordnung der Texte und seine Eigenverantwortung für den ‚vandalischen Akt‘ des Katers“, da er sich „offen zu einer bestimmten Darstellungsweise“ bekennt, wenn er nach dem Tod des Katers ohne jede weitere Notwendigkeit „weiterhin zwischen Kreisler- und Murr-Teilen abwechseln“ und nur selektierte, mitteilenswerte Abschnitte der Biografie Murrs veröffentlichen will (Kommentar zu MK, S. 513).

Als Fazit unter die Abschnitte Spaltung, Vervielfachung und Verunsicherung der Herausgeberfiktion sind hinsichtlich der Polyperspektivik zwei Feststellungen zu machen. Wie an mehreren Beispielen gezeigt werden konnte, stehen Spaltung und Vervielfachung der Herausgeberschaft im Dienste der narrativen Potenzierung des Textes. Zunächst dadurch, dass der Herausgeber als dem Haupttext übergeordnete Ebene auftritt und für den fiktiven Formgebungsakt

verantwortlich zeichnet. Aber in weiterer Folge auch, indem er selbst als Gestalter nicht greifbar ist und zwischen Spaltung und Vervielfachung sowie zwischen Realität und Fiktion changiert. Auf andere Art und Weise trägt hingegen die *Verunsicherung* der Herausgeberperspektive zur Polyperspektivik bei. Infolgedessen, dass der Herausgeber einerseits die Gestaltungshoheit immer wieder indirekt für sich reklamiert, diese aber doch stets den ihm untergeordneten Ebenen zuschreibt, wird die Verantwortlichkeit für Text und Inhalt gestreut bzw. zwischen den Verantwortlichen angesiedelt und soweit neutralisiert, dass letztlich niemand als Hauptverantwortlicher für Gelingen oder Misslingen des Textes zur Verantwortung zu ziehen ist und eine Atmosphäre der vollkommenen „Ambi- bzw. Polyvalenz aller Wirklichkeit“⁵¹ vorherrscht. Da die fiktiven Arrangeure und Gestalter des Textes aus ihrer Verantwortung entbunden scheinen, wäre es schlüssig, Hoffmann als realen Autor für das Werk zuständig zu erklären, doch dieser setzt sich durch die Herausgeberfiktion und die damit verbundene Verneinung der Autorschaft auf ironische Distanz zu seinem eigenen Werk. Sucht man Hoffmann, so findet man ihn Steinecke und Allroggen zufolge weder allein in der Position des Reisenden Enthusiasten, noch in jener des Herausgebers, sondern in der Synthese dieser beiden Instanzen. Ihrer Meinung nach ist Hoffmann im Schnittpunkt von Kompositionskunst (Herausgeber) und Wahrnehmungskunst (Enthusiast) zu verorten (vgl. Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 594). Just an dieser Schnittstelle, im Übergang vom Peritext in den Haupttext, im Übergang vom fiktiven Herausgeber zum Enthusiasten weist sich der Übergang zum nächsten Punkt, einer Betrachtung des „gefährlichen, selbstmörderischen Spiels mit der Form“⁵² auf seine polyperspektivischen Qualitäten.

⁵¹ Gerhard R. Kaiser im Kommentar zu E.T.A. Hoffmann: Nachtstücke. Hg. von Gerhard R. Kaiser. Stuttgart 1990, S. 402. Seitenverweise zum Kommentar erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle NA in Klammern nachgestellt.

⁵² Hans von Müller. Zitiert nach Kommentar zu MK, S. 492.

1.3.3. Grotteske und Arabeske – Einheit, Vielheit, Allheit?⁵³

[...] So geht es dem, der es unternommen für dich, geliebter Leser, das aufzuschreiben, was er von dem wunderlichen Leben des Kapellmeisters Johannes Kreisler erfahren. Gern hätte er angefangen: In dem kleinen Städtchen [...] erblickte Johannes Kreisler das Licht der Welt! – Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen, da dem unglücklichen Erzähler, nur mündlich, brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen [...]. [D]ann wirst du vielleicht das rhapsodische Wesen des Ganzen entschuldigen, vielleicht aber auch meinen, daß, trotz des Anscheins aller Abgerissenheit, doch ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte (Hoffmann V, S. 58).

Alle Form beruht auf einer Einteilung des Ganzen und auf dem Zusammenhange und Gliederbau der Teile: d. h. alle Form enthält eine Konstruktion. Konstruktion ist gerade jener Zusammenhang oder organische Gliederbau des Ganzen und der einzelnen Teile.⁵⁴

Bei der Beschreibung von Hoffmanns Œuvre wird mit allerlei Begriffen operiert, die durchaus im Feld der Polyperspektivik verortet werden können. In diesem Abschnitt, der sich auf die strukturellen Merkmale Hoffmannscher Prosa konzentriert, sind es die Begriffe „Grotteske“ und „Arabeske“, die viele der zu untersuchenden ästhetischen Kennzeichen berühren. Es wird dabei allerdings auch zu zeigen sein, dass diese Begriffe, geht es um die Polyperspektivik Hoffmannscher Texte, durchaus auch erweitert werden können und müssen. Nur so kann die strukturelle Vielschichtigkeit der Texte Hoffmanns erfasst werden. Das Zitat Friedrich Schlegels ist diesem Abschnitt vorangestellt, weil es ausdrücklich betont, dass das Ganze immer zwangsläufig aus zueinander in Bezug gesetzten Teilen besteht und der Prozess der Formgebung, die Konstruktion, erst diesen Zusammenhang etabliert. War es die Idealvorstellung einer klassizistischen Ästhetik, die Gemachtheit des Artefakts so gut wie möglich zu verschleiern, zeichnet sich bei Hoffmann eine drastische Gegenbewegung ab, eine immer wieder auf autoreferentiellen Verweisen basierende Betonung der arabesken Formg.

Im Begriff der Arabeske hat man es mit einer Entlehnung aus der bildenden Kunst zu tun, dort wird damit ein „naturalisierendes plastisches Rankenornament in symmetrischer Anordnung aus der hellenistisch-römischen Antike“ verstanden,

⁵³ Die hier infrage gestellte Trias aus Einheit, Vielheit und Allheit bezieht sich auf einen Ausspruch August Wilhelm Schlegels: „Die Einheit wird zur Vielheit, diese aber zur Allheit“. Zitiert nach Christa Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik. Bonn 1968, S. 248. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 58)

⁵⁴ Friedrich Schlegel: Kritische Ausgabe in 35 Bänden. Begründet und hg. von Ernst Behler. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, fortgeführt von Andreas Arndt. II Abteilung, Bd. 13. Philosophische Vorlesungen. 1800-1807. Hg. mit Einleitung und Kommentar von Jean-Jacques Anstett. München, Paderborn u. a. 1964, S. 268.

das sich durch „abstrahierte, flächenhafte Form [...], Wiederholung, Aufrollung und Überschneidung“ auszeichnet und einem nicht-mimetischen Prinzip folgt. Nicht-mimetisch, da in der islamischen Tradition der Arabeske das Abbildungsverbot zu einer Verlagerung des Ursprungs der Arabeske aus der Umwelt in die Fantasie der KünstlerInnen führte. Oftmals geriet sie in die Kritik, bloß „dekorative[s] Füllwerk“ zu sein. Ihre Beliebtheit schwächte sich im 17. Jahrhundert ab, stieg allerdings im 18. und 19. Jahrhundert wieder stark an und führte schließlich zu einer Übernahme des dahinterstehenden Gestaltungsprinzips in andere Künste.⁵⁵ Für die Literatur ist der Einsatzpunkt arabesker Schreibweisen vor der Französischen Revolution anzusehen und fällt nicht zufällig mit der Betonung der Einbildungskraft im Zuge der Frühromantik zusammen. Von den Klassizisten als manieristisch abgetan,⁵⁶ wurde sie zu einem Charakteristikum romantischer Literatur. Unter arabesker Schreibweise wird ein Verfahren verstanden, das Ingrid Oesterle als „Umschrift“ im doppelten Wortsinn bezeichnet. Einerseits als Vorgang des *Umschreibens*, also der Bearbeitung und Manipulation von Text/Schrift, andererseits als Vorgang des *Umschreibens*, also der indirekten Bezeichnung, des Paraphrasierens. Besonders der *Murr-/Kreisler-Roman* wird in der Hoffmann-Forschung als arabesker Text angesehen, dies vor allem aufgrund der Doppelung und Verflechtung der Biografien, durch die Verschränkung von Anfang und Ende und die Verschleierung der Autorschaft. Letzteres wird mit der islamischen Tradition der Arabeske in Verbindung gesehen, derzufolge es unüblich ist, den/die SchöpferIn des Ornaments auszuweisen. Doch auch andere Texte Hoffmanns können unter dem Begriff der Arabeske untersucht werden.⁵⁷

Der Terminus „Groteske“ steht mit jenem der Arabeske in enger Verbindung und teilweiser Überschneidung. Er meint im Wesentlichen einen Modus der

⁵⁵ Brockhaus Enzyklopädie online: Arabeske. Zugriff über Berechtigung der Universität Wien unter https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php (20.07.2010), sowie Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman ‚Lebens-Ansichten des Katers Murr‘. Bielefeld 2001, S. 52-53.

⁵⁶ vgl. dazu beispielhaft Johann Wolfgang Goethe: Einfache Nachahmung, Manier, Stil. In: Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. Band XII. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Hg. und textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem. Überarbeitete Auflage. München ⁷ 1973, S. 576-577. Goethe formuliert darin den klassizistischen Standpunkt hinsichtlich der von ihm proklamierten drei Grundmodi künstlerischer Darstellung - einfacher Nachahmung der Natur, Manier und Stil. Wenngleich die Manier mittig gereiht ist, zeigt sich doch eine massive Abwehrhaltung gegenüber dieser, Goethe zufolge, subjektiv gefärbten und nicht auf Ebenmaß und Harmonie ausgelegten Darstellungsweise, die er vor allem den Romantikern zuschreibt.

⁵⁷ vgl. Bettina Schäfer: Arabeske. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 481-484 bzw. den darin eingearbeiteten Aufsatz von Ingrid Oesterle: Arabeske Umschrift, poetische Polemik und Mythos der Kunst. Spätromantisches Erzählen in Ludwig Tiecks Märchen-Novelle Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein. In: Gerhard Neumann, Alexander von Bormann u. a. (Hg.): Romantisches Erzählen. Würzburg 1995, S. 167-194.

Darstellung, der in Abwendung von der klassizistischen Ästhetik nicht auf Harmonie ausgelegt ist, sondern sich vielmehr durch eine „Inversion des Erhabenen“ auszeichnet, indem er auf inhaltlicher Ebene mit Mitteln der Ironie, Hyperbolik und Heterogenität arbeitet, zugleich aber auch auf formaler Ebene eine Auflösung der Form bewirkt. Friedrich Schlegel sieht die Grotteske als einseitig gelagerte Arabeske: „Wird die Erscheinung der Arabeske [...] nur in Richtung auf den kränklichen Witz und die kränkliche Fantasie gesehen und da vielleicht gesteigert, so ergibt sich das Grotteske“.⁵⁸ Wenn auch Schlegels Deutung des Grottesken durchaus negative Aspekte einer Überbetonung des Arabesken anspricht, die auf Goethes Diktum von der „Lazarett-Poesie“⁵⁹ vorausweisen, geht Thomas Cramer davon aus, dass das Grotteske als ästhetisches Merkmal zunächst neutral zu sehen ist und als übergeordnete Kategorie zur Interpretation der Prosa Hoffmanns herangezogen werden kann; ähnlich, wie es hier unter dem Begriff der Polyperspektivik geschieht. Cramer bezieht sich auf die erste prägnante Definition des Grottesken durch Friedrich Theodor Vischer aus dem Jahr 1922 („Das Grotteske ist das Komische in der Form des Wunderbaren“) und entwickelt aufbauend auf Wolfgang Kayzers Studien zur Grotteske sein Begriffsverständnis. Das Grotteske ist für ihn der „Umschlag der Komik ins Irrationale durch das Zerreißen des Nexus zwischen Ursache und Wirkung“, ihm eignet immer ein gewisses „Maß an Unnatürlichkeit“, also Artifizialität. Die oben genannte Anwendbarkeit des Begriffes sowohl auf formale wie auch inhaltliche Merkmale wird auch bei Cramer erwähnt.⁶⁰

Callots Manier

Das erste Fantasiestück ist mit *Jaques Callot* betitelt und bezieht sich auf den lothringischen Künstler desselben Namens (1592-1635), der für seine Kupferstiche bekannt war und dessen Werke zur Zeit Hoffmanns in mehreren Sammlungen zugänglich waren. Nachgewiesenermaßen war Hoffmann die Sammlung von Stephan Freiherr von Stengel bekannt, die u. a. 80 Blätter des Künstlers umfasste. Nicht nachgewiesen ist, wie stark Hoffmann sich mit Callot

⁵⁸ Friedrich Schlegel. Zitiert nach Karl Konrad Pollheim: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn u. a. 1966, S. 147.

⁵⁹ Johann Wolfgang Goethe: Gespräch mit Johann Peter Eckermann vom 24.9.1827. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Ausgabe in vierzig Bänden. Hg. von Karl Eibl zusammen mit Volker C. Dörr u. a. Bd. II. Abteilung, Bd. 12 (39). Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Frankfurt am Main 1999, S. 262. (Bibliothek deutscher Klassiker)

⁶⁰ vgl. Thomas Cramer: Das Grotteske bei E.T.A. Hoffmann. München 1966, S. 11-19. (Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 4) Friedrich Theodor Vischer zitiert nach ebd., S. 12.

auseinandersetzte, doch scheint klar, dass er das Fantasiestück über ihn kurz nach seinem Besuch in der Stengelschen Galerie verfasste. Der Stellenwert Callots ist insofern beträchtlich, als Hoffmann aus der Erfahrung seiner Bilder heraus „programmatisch einen neuen, antiklassischen Kunstbegriff“, eine neue Ästhetik, entwickelte. Jean Paul bezweifelt in seiner Vorrede zu den *Fantasiestücken* die Treffsicherheit der Hoffmannschen Referenz auf Callot und weist sogleich demonstrativ auf den ursprünglich als Pate gewählten Künstler hin, den damals weitbekannten englischen Maler und Grafiker William Hogarth.⁶¹

Doch es ist nicht der „prosaische“ Hogarth, sondern Callot, der „poetische Zerrbildner und romantische Anagrammatiker der Natur“ (Jean Paul), unter dessen Auspizien Hoffmann seine *Fantasiestücke* verortet haben will. An Hoffmanns Texten zeigen sich dennoch Text-Bild-Relationen zu beiden Künstlern (vgl. Hoffmann II/1, S. 12, sowie Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 585-586 und 606-609).



Abbildung 1. William Hogarth: *The Enraged Musician*. 1741.

Mittels des einleitenden Fantasiestückes *Jaques Callot* entwickelt Hoffmann die prägende Ästhetik des Werks. Es ist dies eine, die sich in Aufbau und Inhalt durch Heterogenität, Unvollständigkeit, Dynamik, Poetisierung und Subjektivität auszeichnet – ein Programm des konsequenten Regelverstoßes gegen die klassizistische Schule. Bezug nehmend auf Fragen der Polyperspektivik sind folgende Passagen aus der Feder des Reisenden Enthusiasten bei der weiteren Analyse zu berücksichtigen:

Warum kann ich mich an deinen [Callots] sonderbaren phantastischen Blättern nicht sattsehen, 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

⁶¹ Hogarth war Hoffmann bekannt. Er schrieb etwa 1804: „Ich [...] warf die Akten weg und setzte mich ans Klavier, um eine Sonate zu komponieren, wurde aber bald in die Lage von Hogarths *Musiciens enragés* versetzt. [...] Eine Bunte Welt! – Zu geräuschvoll, - zu toll, - zu wild, - alles durcheinander. Wo nehme ich Muße her, um zu schreiben, - zu zeichnen, - zu komponieren!“ (Brief an Hippel vom 14.05.1804. BR I, S. 201 und 203. Angesichts seines Besuchs in der Stengelschen Kunstgalerie entschied er sich bei der Titelwahl schließlich zugunsten von Callot.

lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. –

Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die, ohne den Blick zu verwirren, nebeneinander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet. 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 phantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregten Phantasie hervorrief.

[...]

Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden, wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen, er habe in Callots Manier arbeiten wollen? (Hoffmann II/1, S. 17-18)



Abbildung 2. Jaques Callot: La Tentation de Saint Antoine. 1635.

Besonders in ihrer Gesamtheit werden die *Fantasiestücke* tatsächlich jener Ästhetik, die hier in der Eloge auf Callot indirekt entwickelt wird, gerecht. Viel zu oft aber werden die einzelnen Erzählungen aus ihrem Kontext gelöst betrachtet, was bisweilen zu Missdeutungen und verkürzten Darstellungen der Hoffmannschen Erzählungen führt (vgl. Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 581 – 583). Gerade nämlich die Einheit in der Vielheit ist es, die zu einem nicht geringen Teil den kanonisierten Status der *Fantasiestücke* begründet. Und die Polyperspektivik wiederum ist ein ästhetisches Merkmal, das u. a. auch darauf basiert, dass eine Komposition „aus den heterogensten Elementen geschaffen“

und damit auch aus den heterogensten Perspektiven zur Darstellung gebracht wird.

Doch was hier für das Gesamtkorpus der *Fantasiestücke* schwerlich in all seiner Komplexität auszuführen ist, kann an einzelnen der darin enthaltenen Erzählungen nachvollzogen werden, vorausgesetzt, man behält den Kontext, in den die Erzählung eingebettet ist, als deutungsrelevantes Kriterium im Fokus. Insbesondere der *Magnetiseur*, genauso aber die *Abenteuer der Sylvester-Nacht* müssen an dieser Stelle als beispielhafte Erzählungen zur Veranschaulichung von Callots Manier erwähnt werden. Aufgrund der ausführlichen Behandlung der *Sylvester-Nacht*-Erzählung zu Beginn dieses Kapitels sei an dieser Stelle nur auf den *Magnetiseur* eingegangen und an ihm die erste Facette des Zusammenhangs von Polyperspektivik und Callots Manier herausgearbeitet.

Erst im Abschluss der Erzählung, dem zitierten *Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes*, wird die Vielgestaltigkeit der Textformen und die Vielzahl der Stimmen unter einer Instanz vereint. Der fiktive Herausgeber gibt die Textbestandteile als brieflich übersendete Zeugnisse der Katastrophe auf dem Schloss des Barons aus, die er lediglich arrangiert habe. Wenngleich der Schluss durch die abschließende Infragestellung selbst des Justizrates offen bleibt, ist doch geklärt, wie die einzelnen Textebenen zueinander in Bezug stehen bzw. auch, wie die Textinstanzen zu identifizieren sind – denn ohne das *Billet* bliebe unklar, um wen es sich beim Verfasser des Abschnitts unter dem Titel *Das einsame Schloß* handelt, den Justizrat selbst. Im *Magnetiseur* führt Hoffmann vor, wie er „in einem kleinen Raume“, in dem „eine Fülle von Gegenständen“ sich zusammendrängt, er „das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen“ anzureihen imstande ist. Immerhin, es sind nicht weniger als die Schilderung aus der Perspektive des Enthusiasten (*Träume sind Schäume*), zwei Briefe (*Mariens Brief an Adelgunde* sowie das *Fragment von Alban's Brief an Theobald*), der Bericht des Justizrates Nikomedes (*Das einsame Schloß*), die Aufzeichnungen des Malers Bickert (*Aus Bickerts Tagebuch*) und das *Billet des Herausgebers* unter ein Dach gefasst. Gerhard Jaiser weist folgerichtig darauf hin, dass der *Magnetiseur* der „formal uneinheitlichste“ Text Hoffmanns ist, indem „[w]enigstens sieben Erzähler [...] auf unterschiedlichen Erzählebenen zu Wort“ kommen.⁶² Die narrative, strukturelle und auch die inhaltliche Vielfalt wird im ironischen Abschluss durch den Herausgeber lose - aber immerhin - zusammengefasst.

⁶² Gerhard Jaiser: Konstruktion als Prozeß. Leserführung als Formprinzip in E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier*, S. 28.

Einen zweiten Aspekt der im Verhältnis von Polyperspektivik und Callots Manier findet man in der für die Romantik im Allgemeinen charakteristischen fragmentarischen Form vieler Texte bzw. auch einzelner Textabschnitte aus Romanen und Erzählungen Hoffmanns. Wiewohl der *Murr-/Kreisler*-Roman zum Spätwerk Hoffmanns zählt, wird hier davon ausgegangen, dass das darin verwirklichte, konsequent gesteigerte Prinzip der Fragmentierung durchaus auch im Sinne einer Weiterentwicklung von der Manier Callots und des arabesken Prinzips gesehen werden kann. Wenn der fiktive Biograf Kreislers über die Umstände seiner Arbeit feststellt: „Der Biograph erschrickt abermals über das total Abrupte der Nachrichten, aus denen er gegenwärtige Geschichte zusammenstoppeln muß“ (Hoffmann V, S. 229), so ist dies auf den ersten Blick nichts anderes als das bereits bekannte Muster der Verschleierung und gleichzeitigen Betonung der Artifizialität der Produktionsumstände. Doch verbirgt sich hinter dieser Anmerkung nicht nur Kalkül des Autors Hoffmann, der mit der Aufmerksamkeit seines Publikums spielt, sondern auch eine Betonung des Fragmentarischen und des Arabesken als Gestaltungsprinzip. Indem nämlich die einzelnen Teile für sich durchaus unvollständig stehen, aber dennoch letztlich ineinandergreifen und ein erfassbares Ganzes bilden, besteht der Übergang von der bloß fragmentarischen zur arabesken Struktur des Romans. Wenn Friedrich Schlegel von der Arabeske spricht als „diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt“ (KSA II, S. 319), so scheint dies wie für den *Murr-/Kreisler*-Roman geschrieben. Verwirrung, Symmetrie und Widersprüche beginnen beim Titel, werden in der Schilderung der Produktions-Missgeschicke fortgeführt und schlagen sich letztlich auch in der stets mitten im Satz beginnenden und abreißenden elliptischen Gestalt jedes einzelnen Abschnittes der Doppelbiografie nieder. Wie Bettina Schäfer betont, macht schon die „Anlage als Doppelroman“ die strukturelle Analogie des *Murr-/Kreisler*-Romans zur Arabeske der bildenden Kunst in Form der „gegenständliche[n] Verdoppelung, spiegelnde[n] oder reziproke[n] Wiederholung und Gliederung durch bestimmte Formen“ deutlich.⁶³ Geht man nun davon aus, dass diese auf allen Ebenen fragmentierte Struktur ihren Hintergrund hat in der „Einsicht, daß ein kontinuierliches Erzählen [...] nicht mehr möglich ist, weil das Leben keinen Zusammenhang mehr besitzt“ (Kommentar zu MK, S. 515), so ist dies nur die halbe Erklärung. Wenn auch die

⁶³ Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende, S. 67-68.

Romantik sich durch ein Bekenntnis zum Fragmentarischen auszeichnet, steht dahinter (zumindest in der Frühromantik) weniger eine Resignation vor der Unvollständigkeit menschlicher Erfahrung, sondern vielmehr der Glaube an eine Vereinigung der disparaten und unvollständigen Teile in der „Weltseele“⁶⁴. Die Idee der progressiven Universalpoesie, die alles enthält, „was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuss“⁶⁵ ist es auch, die das „verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“ (Hoffmann V, S. 12) letztlich doch eint. Wohlgermerkt ist dieser Zustand der vollständigen Einheit erst im Unendlichen anzusetzen. Für den *Murr-/Kreisler*-Roman scheint Walter Benjamins Aussage, dass es für die Romantiker „in erster Linie nicht [um] eine Unendlichkeit des Fortgangs, sondern [um] eine Unendlichkeit des Zusammenhanges“ ging, zutreffend zu sein. Indem alle Teile ineinander greifen und man besonders im Kreisler-Teil vom Anfang auf das Ende verwiesen wird, wird in der Tat die „Unendlichkeit des Zusammenhanges“ erkennbar.⁶⁶

Als dritter und vorerst letzter Punkt der Verbindung von Polyperspektivik und Callots Manier wird an dieser Stelle die Tendenz zur Bildhaftigkeit bei Hoffmann betont. Wenn Hoffmann über Callots Grafiken meint: „[S]o beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor“ (Hoffmann II/1, S. 17), so spricht er am Beispiel der bildenden Kunst über ein Merkmal, das auch seinen Texten mehrmals attestiert wurde, nämlich, dass es im Akt der Rezeption seiner Literatur zu einer regelrechten Belebung der Schrift komme. Die um 1800 populären Bildgebungsverfahren der camera obscura und der laterna magica wurden als Schlagworte dafür gewählt. Allem voran steht Jean Pauls Hinweis auf die camera obscura aus der Vorrede zu den *Fantasiestücken*: „In seiner dunkeln Kammer (camera obscura) bewegen sich an den Wänden heftig und farbenecht die koketten Kleister- und Essigaale der Kunst gegen einander, und beschreiben schnalzend ihre Kreise“ (Hoffmann II/1, S. 12). Friedrich Kittler sieht hingegen den Verweis auf die Projektionsmechanismen der laterna magica als treffender an. Er behauptet, dass es durch eine besondere Form der „Komplizenschaft“

⁶⁴ vgl. dazu im Allg. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Werke. Historisch-kritische Ausgabe hg. von Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs u. a. Bd. 6. Von der Weltseele. Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Hg. von Jörg Jantzen unter Mitwirkung von Thomas Kisser. Stuttgart 2000.

⁶⁵ Friedrich Schlegel: Fragment 116. In: August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel (Hg.): Athenäum (1798-1800), S. 204-205.

⁶⁶ Walter Benjamin. Zitiert nach Bettina Schäfer: Ohne Anfang – ohne Ende, S. 63.

zwischen realen/fiktiven Herausgebern, Autoren, Helden und LeserInnen im Fall „zugewandter Lesergunst“ bei Hoffmann tatsächlich zu einer Überführung des Mediums Alphabet in das Medium Optik komme. Die Unschärfe des Medienbegriffs Kittlers außer Acht lassend, ist der Kern dieser Aussage doch unter dem Fokus auf Strategien der Polyperspektivik wichtig. Kittler zufolge ist das das Prinzip der *laterna magica*, die in ihrer Funktionsweise noch am ehesten mit einem Diaprojektor zu vergleichen ist, in der Literatur Hoffmanns insofern umgesetzt ist, als das innere Auge der LeserInnen zur Projektionsfläche des Autors wird, auf das er seine Bilder mit flinker Hand und in regem Wechsel wirft, so dass die evozierte Wirkung jene eines inneren Filmes ist: „Der Romanleser [...] ist aller Lektüremühe enthoben, denn er sieht, zwischen monastischer Finsternis und weltlicher Buntheit oszillierend, einen Film“. Diese starke Tendenz zur Evokation und Belebung von Bildern in der Literatur um 1800 wird in einem Naheverhältnis mit der jesuitischen Illusionsbühne respektive der *Trompe l'œil*-Malerei gesehen und festgestellt, dass die Literatur im Vergleich zur Bühne oder der Malerei jedoch nicht einmal der physischen Realisierung der Bilder bedürfe, sondern lediglich der Erzeugung der Bilder im Kopf.⁶⁷ Dass diese dann nicht statisch, sondern bewegt sind, liegt u. a. in der Einbindung verschiedener Erzählperspektiven und –formen begründet. Dies zeigt sich sehr anschaulich in der Kernszene des *Magnetiseurs*, dem Zusammenbruch Marias, der aus drei unterschiedlichen Perspektiven, ihrer eigenen, jener Albans und der des Enthusiasten in immer anderen Ausprägungen dargestellt wird. Da die unterschiedlichen Perspektiven ohne einen Deutungshinweis angeordnet sind bzw. vielmehr noch durch den Herausgeber zusätzlich infrage gestellt werden, obliegt die Rekonstruktion der „richtigen“ Perspektive dem spekulierenden Publikum, dem sich letztlich ein stets variierendes Bild ein und desselben Sachverhaltes zeigt. Auch im *Sandmann* oder im *Öden Haus* divergieren die Bilder massiv, zusätzlich befördert durch die Einbindung optischer Medien. Das Bild Olimpias klafft je nach Standpunkt – Nathanaels oder dem der Ballgesellschaft – auseinander und auch das öde Haus erweist sich bei aller Verklärung letztlich nur als ein ebensolches.

Die drei nunmehr ausgeführten Aspekte der Polyperspektivik in Verbindung mit der Manier Callots – Vielschichtigkeit der Erzählperspektiven, Fragmentcharakter und Bild- bzw. eher „Filmhaftigkeit“ stehen alle unter dem Zeichen jener Heterogenität, die der Enthusiast in den *Fantasiestücken* an

⁶⁷ Friedrich Kittler: Die *Laterna magica* der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 220-221.

Callots Kupferstichen begeistert beobachtet. Wie bei arabesken Rankenmustern geht das eine dem anderen voraus und greift nach mehreren Dimensionen in andere Bereiche hinein. Doch, wie ebenfalls bei der Arabeske, sind alle drei Aspekte in einer Tendenz zu sehen: Hoffmann setzt immer den Herausgeber als einigende Instanz ein. Es erweist sich, dass diesem Herausgeber auch an dieser Stelle nicht über den Weg zu trauen ist, zerstört er doch die selbst erzeugte Illusion der Erklärbarkeit und Beherrschbarkeit der Polyperspektivik immer wieder – und man möchte meinen, es bereite ihm Freude. Einzig die progressive Universalpoesie kann man dieser trügerischen Figur des Herausgebers als Antipoden entgegensetzen. So geschieht dies etwa bei Cramer, der das Groteske zum einen als „Ausdruck der verlorenen Harmonie“ und zum anderen als einzig mögliche „Form des Idealisierens“ ansieht. Er behauptet, dass die idealisierende Kraft des Grotesken und damit in weiterem Sinne auch der Arabeske „im resignierenden Verzicht auf ein Verwirklichen des Ideals in der Beschränkung auf ein Zusammenführen der Teilwelten im Spannungszustand“ bestehe. Die Hoffmannsche Ästhetik im Sinne Callots sei die künstlerische Schlussfolgerung daraus, dass die Welt „nicht als harmonische Gesamtheit“, sondern nur mehr „in Teilaspekten“ dargestellt werden könne. Der Anspruch auf „absolute[n] Realitätsgehalt“ der Darstellung werde für die Gegenwart verabschiedet und lediglich in der unendlichen, produktiven Integration der Einzelteile in Aussicht gestellt.⁶⁸

Die Form ist die Botschaft: Heterogenität und Auffächerung

Unter diesem Abschnitt sollen zwei formale Merkmale Hoffmannscher Texte im Hinblick auf ihren Beitrag zu einer Ästhetik der Polyperspektivik behandelt werden: die Heterogenität und das Zerfließen der Form.

Heterogenität liegt sowohl bezüglich der Textsorten als auch bezüglich der Textformen vor; während die Textsorten nach ihrem Inhalt/Zweck differenziert werden, werden die Textformen nach ihrer typografischen Gestaltung unterschieden. Zunächst sei auf die Heterogenität der *Textsorten* eingegangen. Hoffmann selbst legte sich 1803 einen Band für eigene Aufzeichnungen zu und betitelte ihn „Miscellaneen / die litterarische und künstlerische / Laufbahn betreffend / Angefangen im Exil und zwar im August / 1803“. Das hierbei angesprochene Prinzip der „Miscellaneen“ ist jenes, das auch in Hoffmanns fiktionalen Texten Niederschlag fand und eines der *Kreisleriana* in besonderem

⁶⁸ Thomas Cramer: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann, S. 56-61.

Maße strukturiert und es betitelt. Das Kreislerianum Nummer fünf des ersten Bandes trägt den Titel „Höchst zerstreute Gedanken“ (Hoffmann II/1, S. 61). Parallel zu Hoffmanns eigenen Tagebuchaufzeichnungen, die diverse Begebenheiten festhielten - Lektüreerfahrungen, Tagesereignisse, der Eingang von Honoraren, das Begleichen von Schulden in Lokalen, das Erledigen von Korrespondenzen, Wetterberichte, Politisches, etc. - ⁶⁹ wird auch dieser Text von seinem Autor, Kreisler, als unzusammenhängendes und deswegen nicht zur Veröffentlichung bestimmtes Konvolut ausgegeben. Kreisler legt fest, dass im Fall, dass „ein treuer Freund diesen meinen Nachlaß ordentlich für was halten oder gar [...] manches davon abschreiben und drucken lassen [möchte] die *höchst höchst* zerstreuten Gedanken dem Feuer zu übergeben“ sind (Hoffmann II/1, S. 62). Dabei ist das Modell der „*höchst höchst* zerstreuten Gedanken“ nicht nur als ein Mittel der inhaltlichen Streuung anzusehen, sondern vor allen Dingen als Prinzip der Kombination heterogener Textformen und -gattungen. In den *Kreisleriana* entfaltet Hoffmann, wie in mehreren anderen Texten (z. B. *Sandmann*, *Abenteuer der Sylvester-Nacht*, ...) auch, auf kleinem Raum ein ausgesprochen breites Spektrum an Formen und Inhalten vor den Augen des Publikums. In der Gestalt der „kleine[n] größtenteils humoristische[n] Aufsätze“ (Hoffmann II/1, S. 34), als die der fiktive Herausgeber die Blätter aus dem Nachlass Kreislers ausgibt, offenbart sich Kreisler zugleich als Privatmensch, Musiker, Theaterschaffender, Essayist, Kunsttheoretiker und Analytiker seiner Zeit. Der zentrale Themenkomplex, Kreislers Freud und Leid mit der Musik, wird in unterschiedlicher Form variiert. Wenngleich sich Hoffmann selbst nicht unbedingt durch theoretische Schriften als Ästhetiker hervortat, finden sich doch in vielen seiner fiktionalen Texte durchaus literatur- und musiktheoretische Ausführungen, die mit den Standpunkten Hoffmanns in einem Korrelationsverhältnis stehen. Das eröffnende Kreislerianum *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* ist vorderhand ein Lamento Kreislers über die Mediokrität und Anmaßung in der bürgerlichen Musikausübung, derzufolge die Musik zum schmückenden Beiwerk der Kreisler verhassten Teegesellschaften verkommt. Doch finden sich zugleich im Beispiel des Gesangs des Fräuleins Amalia auch erste Hinweise auf eine Musikästhetik, die an späterer Stelle weiterentwickelt wird und als deren Exponenten Gluck, Mozart und besonders Beethoven immer wieder genannt werden. Kreisler verachtet, wie Gluck in seinen Reformopern auch, den barocken Zierrat und die übermäßige

⁶⁹ vgl. Friedhelm Auhuber: Hoffmanns Briefe und Tagebücher, S. 462-464 bzw. den daraus zitierten Titel des Tagebuch Hoffmanns auf S. 462.

Artifizialität; Musik muss ihm zufolge Ausdruck des Innersten des Menschen sein und nicht bloß ein Vehikel der Selbstdarstellung (vgl. Hoffmann II/1, S. 39-41). In *Ombra adorata* liegt ein fiktionaler Erlebnisbericht und zugleich ein Beispiel der Wirkungsästhetik anhand eines Besuchs im Konzerthaus zu Berlin vor. Die beiden Kreisleriana Nr. 3 (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*) und Nr. 4 (*Beethovens Instrumentalmusik*) geben, Nr. 3 in ironischer Inversion, Nr. 4 hingegen in großer Ernsthaftigkeit, ein Bild der Vorstellungen Kreislers zur Gestaltung und Darbietung romantischer Musik. In *Beethovens Instrumentalmusik* handelt es sich schließlich auch um eine fiktionalisierte und zusammengeführte Form zweier Rezensionen Hoffmanns, die erstmals in der *AmZ* erschienen sind. *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik* enthält schließlich die detailliertesten musikästhetischen Aussagen Kreislers. Ausgehend von einem real existierenden Eintrag in *Gerbers Tonkünstler Lexikon* zum italienischen Komponisten Antonio Sacchini (1730-1786), widmet sich Kreisler der „italienischen Opernmusik damaliger Zeit“, der Frage der Gewichtung von Musik, Wort und Schauspiel, Fragen der sängerischen Selbstdarstellung, Instrumentierung, Harmonik und nicht zuletzt auch der Wege der Affektdarstellung und –übertragung (Vgl. Hoffmann II/1, S. 438-447). Mehrfach wird in den *Kreisleriana* auch die Tätigkeit Kreislers als ausübender Musiker und davon ausgehend die Frage nach „heißem“ oder „kaltem“ Künstler, also nach Einfühlung oder Distanzierung vom Werk, thematisiert. Und Hoffmanns ernüchternde Erfahrungen als Theaterschaffender finden in *Der vollkommene Maschinist* zynisch-ironisch literarischen Niederschlag. Die Amalgamisierung von unterschiedlichen Textsorten - privaten Aufzeichnungen, Musikrezensionen, Essayistischem und Kunsttheorie - die in den *Höchst zerstreuten Gedanken in nuce* vorgeführt wird, ist auch für die übergeordnete Ebene der *Kreisleriana* selbst anzusetzen.

Die Heterogenität der Textformen findet ihre augenscheinlichsten Beispiele in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* und im *Magnetiseur*. Da dies schon an anderer Stelle ausführlich dargestellt wurde, sei an diesem Punkt der Arbeit nur darauf verwiesen, dass die unter 2.1. (*Sylvester-Nacht*) und 2.3.3. (*Magnetiseur*) gegebenen Ausführungen zur formalen Disparatheit dieser Texte auch hier zu berücksichtigen sind. Im *Magnetiseur* sind es die Er-Erzählung, Briefe, Ich-Erzählung, Tagebuch und die Nachschrift des Herausgebers, die das Geschehen aus unterschiedlichen Perspektiven, Distanzen und eben auch unter

Berücksichtigung unterschiedlicher Formmerkmale erst konstituieren und zu seiner heterogenen Gestalt wesentlich beitragen.⁷⁰

Abschließend noch zum Zerfließen von Textform und -sorte: Zusätzlich zur Kombination von unterschiedlichen Textformen und -sorten, wie es oben ausgeführt wurde, ist zu beobachten, dass Hoffmann mehrfach dazu tendiert, die ästhetischen und formalen Grenzen zwischen den einzelnen Bestandteilen seiner Texte zu verwischen, indem er sämtliche Markierungen für einen Wechsel tilgt. Dadurch wird eine Situation der strukturellen Mehrdeutigkeit geschaffen, die ein erstes Beispiel *Sandmann* hat. Nach den ersten drei Briefen, die die Erzählung eröffnen, meldet sich der fiktive Erzähler mit den Worten: „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen“⁷¹. Anstatt allerdings zu erzählen, was sich zugetragen hat, ergeht sich der Erzähler im Anschluss in Meta-Reflexionen über die Wichtigkeit der treffenden Wahl des Einstiegs in eine Erzählung, er sagt:

[Ich] quälte [...] mich ab, Nathanaels Geschichte, bedeutend – originell, ergreifend, anzufangen: „Es war einmal“ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern– „In der kleinen Provinzialstadt S. lebte“ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. – Oder gleich medias in res: „Scher' er sich zum Teufel!“, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Giuseppe Coppola“ – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben [...] (Hoffmann III, S. 26-27).

Und nach weiteren Erläuterungen, „damit klarer werde, was gleich anfangs zu wissen nötig“ stellt er fest: „Nun könnte ich getrost in der Erzählung fortfahren; aber in dem Augenblick steht Claras Bild so lebendig mir vor Augen, daß ich nicht wegschauen kann, so wie es immer geschah, wenn sie mich holdlächelnd anblickte“ (Hoffmann III, S. 27). Er geht also in die Beschreibung Claras über und gleitet schließlich von dort in die Geschichte Nathanaels ab, so dass man sich letztlich in jener Situation befindet, da Nathanael der unverständigen Clara sein Gedicht vorträgt und es zur Fehde zwischen Lothar und Nathanael kommen soll.

⁷⁰ Eine ähnliche Darstellung dieses Phänomens der „Textsortenmischung“ findet sich in Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/Main, Berlin u. a. 2001, S. 140-143. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 1) Orosz weist ebenso, wie es hier getan wird, diesbezüglich auf den *Magnetiseur* und die *Abenteuer der Sylvester-Nacht* hin.

⁷¹ E.T.A. Hoffmann. Nachtstücke. In: E.T.A. Hoffmann. Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820. Hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt am Main, S. 25. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel Hoffmann III in Klammern nachgestellt.

Ähnliche Beispiele eines solchen Abgleitens von einer Situation und Textsorte in die andere findet sich in Form zweier Briefe Kreislers, einer aus den *Kreisleriana*, einer aus dem *Murr-/Kreisler-Roman*. Der *Lehrbrief* Kreislers, der die *Kreisleriana* effektiv und voll Ambivalenz beschließt, besteht überwiegend aus der parabelhaften Nacherzählung der Geschichte des Jünglings Chrysostomus. Doch wird diese im Brief kaum gekennzeichnet, denn von der Rede Kreislers mit sich selbst schweift man nur durch Anführungsstriche markiert in die Geschichte des Jünglings bzw. des Mordes an einem jungen Mädchen ab, aus der man schließlich durch zwei Spiegelstriche und einen Absatz wieder jäh herausgerissen wird. Vergleichbar damit ist auch das Abgleiten und die Verselbstständigung des Briefes Kreislers an Meister Abraham. Hier sind zwar Beginn und Ende des Briefes durch Absätze bzw. die einleitende Formel „Johannes Kreisler hatte folgendes geschrieben“ (Hoffmann V, S. 270) gekennzeichnet, doch verliert man als RezipientIn aufgrund der Länge der Ausführungen die Einbettung des Briefes in die Darstellungen des Biografen aus dem Fokus, wie auch zugleich die Ich-Perspektive Kreislers schließlich in eine dialogische Form der Wechselrede zwischen ihm und Pater Hilarius, der ihn ins Benediktiner-Kloster bringt, zu zusätzlicher Komplexität führt.

An dieser Stelle sei auf die bei Hoffmann immer wiederkehrende Briefform etwas näher eingegangen. Die Zeugnisse zu Hoffmann lassen darauf schließen, dass er selbst kein passionierter Verfasser von Briefen war. Dennoch findet sich diese Textsorte in seinem Werk ausgesprochen häufig und an markanten Stellen. Hoffmann schätzte den Brief in der Fiktion besonders, weil er ihm als Mittel des Spiels mit den Erzähldistanzen, der (Selbst-/Figuren-)Inszenierung, der Literarisierung von Alltagsbegebenheiten, als Möglichkeit der Subjektivierung, Verfremdung, Verhüllung und Verkleidung in der Umsetzung seiner literarischen Absichten durchaus entgegenkam.⁷² Am bekanntesten ist diesbezüglich die Eröffnung der *Nachtstücke* bzw. des *Sandmanns* in Form der drei Briefe zwischen Nathanael, Clara und Lothar, doch findet sich die Briefform beispielsweise auch in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* (Brief Spikhers an den Enthusiasten) an prominenter Stelle und eröffnet eine weitere Erzählebene, was im letzten Abschnitt dieses Punktes, den Ausführungen zu den Rahmungen und Einbettungen, noch näher zu betrachten sein wird.

Wenn Achim Küpper angesichts des *Sandmanns* und Tiecks *Liebeszauber* von „literarischen Trümmerlandschaften“ spricht, so ist dies wohl sehr drastisch

⁷² vgl. Friedhelm Auhuber: Hoffmanns Briefe und Tagebücher, S. 499–452 und 459.

formuliert und es wird hier von solch einseitigen Darstellungen Abstand genommen. Nicht aber, weil sich der „Sturz des heilen Textes“, wie ihn Küpper statuiert, nicht tatsächlich an Hoffmanns Prosa nachvollziehen lässt, sondern weil dieser Sturz sich als ein wohlinszenierter herausstellt und im Prinzip der Arabeske über Umwege doch wieder zu einer Einheit führt. Ja, es „verliert das geschriebene Wort an Sicherheit, Zeichen und Bezeichnetes treten auseinander, es finden Verschiebungen statt, die Schrift selbst wird ‚fehlerhaft‘ und uneindeutig“ – aber dies ist kein Produkt des Zufalls, sondern wird ganz nach Fichte von einer übergeordneten Instanz „gesetzt“, die lediglich ihre Kompositionsprinzipien nicht gerne preisgibt.⁷³ Wenn es nun um die Heterogenität und das Zerfließen der Form und ihren Zusammenhang mit der Polyperspektivik geht, ergeben sich zwei Wege der Deutung. Der erste rührt mittels der Heterogenität und dem Zerfließen der *Textsorten* an den Begriff der Identität, zeigt sich doch gerade an den *Kreisleriana*, dass die angesprochenen unterschiedlichen Textsorten (Essay, Rezension, Tagebuch, etc.) Zeugnis von den unterschiedlichen sozialen Rollen ein und derselben Figur/Person ablegen. Kreisler ist, wie unter Punkt 2.3.4. auszuführen sein wird, eine für die Moderne emblematische Figur, weil er das Zerbrechen der bis 1800 vorherrschenden Diskurse zur Stabilisierung von Identität verwindet und trotz der Heterogenität seines Charakters eine Identitätsbeziehung unter den einzelnen Facetten seiner Person herstellen kann. Die zweite Möglichkeit der Auslegung bringt die Vielfalt der *Textformen* und ihr Ineinanderfließen erneut in den Bereich von Callots Manier, also einer Textstrategie, die aus unterschiedlichen Standpunkten/Perspektiven zwar stets unvollständige und inkongruente Bilder evoziert, aber dennoch nicht vollkommen zerfällt.

Streuung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung

An einem bislang wenig erwähnten Text, dem *Rat Krespel*, lässt sich eine weitere Strategie der Polyperspektivik, die unter dem Dach von Groteske und Arabeske firmiert, anschaulich erfassen. Wenn es Kreisler „selbst davor graut“, wie „angenehm zu erzählen“ (Hoffmann V, S. 86) seine Geschichte ist, kann man dahinter durchaus Hoffmanns gezielte Herbeiführung der Auflösung der drei, für das klassische Drama grundlegenden, Einheiten von Zeit, Ort und Handlung

⁷³ Achim Küpper: Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks *Liebeszauber* und E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*: zwei „Märchen aus der neuen Zeit“. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 13 (2005), S. 7 und 23.

sehen. Das Ideal der drei Einheiten gründet in Aristoteles *Poetik*⁷⁴ und wird im auslaufenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert immer brüchiger. Bei Hoffmann wird es - in der Prosa und nicht im Drama – konterkariert und die Zerstreuung von Zeit, Ort und Handlung bis in die äußerste Artifizialität gesteigert. Dieses Prinzip, das vor allem den Kreisler-Teil des *Murr-/Kreisler*-Romans ganz grundlegend strukturiert, ist im kleineren Rahmen auch am *Rat Krespel* nachzuvollziehen.

Die oberste Schicht und der Ausgangspunkt der Erzählung ist, dass der Reisende Enthusiast im Rahmen eines Aufenthaltes in Süddeutschland in einer Stadt auf den Rat Krespel und seine Tochter Antonie stößt. Er gerät mit beiden in Kontakt, ist an Antonie interessiert, doch Krespel wacht mit Argusaugen über sie, so dass der Enthusiast abreist und erst bei einem weiteren Aufenthalt in der Stadt vom Tod Antonies und den Hintergründen, der eigentlichen Geschichte erfährt. In Rückblicken und aus unterschiedlichen Perspektiven wird die Geschichte rund um Krespel, seine Frau Angela und die Verderben bringende Liebe des Komponisten B... zu Antonie rekonstruiert. Im Rahmen dieser Rückblicke wird eine Zeitspanne von über 20 Jahren eröffnet, der Raum zwischen Italien und Deutschland gespannt und die Handlung in Bruchstücken in einem steten Wechsel aus Figurenrede und Nacherzählung des Enthusiasten aus Bruchstücken rekonstruiert.

Diese Auffächerung der drei aristotelischen Einheiten, der in *Rat Krespel* auf engem Raum inszeniert wird, ist auch eines der Gestaltungsprinzipien der Biografie Kreislers aus den *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Exemplarisch zeigt sich dies bereits darin, dass das eigentliche Ende der Biografie Kreislers sogleich den Auftakt bildet. Doch nicht nur Anfang und Ende der Kreisler-Biografie sind im ersten Makulaturblatt verwoben, sondern auch der Beginn der Biografie Murrs wird eingeflochten, indem Meister Abraham den eben aufgefundenen Kater für die Zeit seiner Reise in die Obhut Kreislers übergibt. In den folgenden 16 Makulaturblättern wird dem chronologisch und inhaltlich stringenten Erzählmodus Murrs programmatisch eine zerfledderte Biografie entgegengesetzt. Wiewohl die Fragmentierung der Kreisler-Biografie im *Vorwort des Herausgebers* als Zufall ausgegeben wird, ist davon auszugehen, dass in Murr und Kreisler ganz generell zwei unterschiedliche Lebensformen kontrastiert werden, so dass dies auch in der Form umgesetzt werden muss.⁷⁵ Angesichts

⁷⁴ vgl. dazu im Allg. Aristoteles: *Poetik*. Hg. und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin: Akademie-Verlag 2008.

⁷⁵ vgl. dazu etwa Magdolna Orosz: *Identität, Differenz, Ambivalenz*, S. 190-198.

des verfrühten Todes Murrs zeigt sich abschließend, dass das fragmentierte Lebensprinzip Kreislers trotz all seiner Widersprüche von Hoffmann dennoch als das letztlich tragfähigere Modell angesehen wurde. Von einer detaillierten Darstellung der Erzählstruktur der Kreisler-Biografie wird hier abgesehen, da es weniger um einen positivistischen Nachweis der verworrenen zeitlichen oder räumlichen Bezüge geht,⁷⁶ sondern um das dahinterstehende Gestaltungsprinzip und seine Einbettung im Rahmen einer Ästhetik der Polyperspektivik.

Hinsichtlich der Auflösung der drei Aristotelischen Einheiten zeigt sich im *Rat Krespel* ebenso wie im *Murr-/Kreisler-Roman* der Stellenwert jener Textinstanzen, die mit der eigentlichen Geschichte nur tangential oder überhaupt nicht in Berührung stehen. Der Verdienst dieser Instanzen ist eine Vermittlungsleistung gegenüber dem Lesepublikum, indem sie die disparaten Elemente in der Vortäuschung eines eigenen Verstehensprozesses soweit zusammenfassen, dass dem Publikum schließlich selbst ein Entwirren der verstrickten Verhältnisse möglich ist. In *Rat Krespel* ist der Reisende Enthusiast von seiner Liebe zu Antonia angetrieben, die Verhältnisse zu klären. Die Liebe selbst bleibt dabei vollkommen unerfüllt und wird nur randständig behandelt; weitaus stärker treten hingegen die Verhältnisse rund um Krespel, der ja auch die titelgebende Figur ist, hervor. In den *Lebens-Ansichten des Katers Murr* ist es der fiktive Biograf Kreislers, der vorgibt, aus den vorgefundenen Aufzeichnungen und erhaltenen Auskünften die Biografie Kreislers zusammenzufügen. Immer wieder wird aber die scheinbare Machtlosigkeit und Fiktionalität des Biografen enttarnt und sein eigentlicher Zweck enthüllt, der darin besteht, ein Mindestmaß an Kohärenz in diesem „verworrene[n] Gemisch fremdartiger Stoffe“ (Hoffmann V, S. 12) zu etablieren, so dass der konzentrierten Leserschaft bei aller Fragmentierung dennoch der Nachvollzug möglich ist. Hoffmanns polyperspektivische Textgestaltung zeigt an dieser Stelle erneut ihren arabesken Charakter, indem sie den Schein evoziert, als handle es sich bei den collage-artig angeordneten Elementen um vollkommen disparate Bestandteile, diese aber dennoch bei aller Verschiedenheit letztlich im Geist der LeserInnen wieder ein fragiles Ganzes bilden. Fragil insofern, als das hohe Ausmaß an Komplexität der räumlichen, zeitlichen und inhaltlichen Bezüge besonders im *Murr-/Kreisler-Roman* den Überblick der RezipientInnen stets (er)fordert und auf die Probe stellt. Diese trotz allem bei Hoffmann noch vorhandene Aufeinander-Bezogenheit

⁷⁶ vgl. dazu im Detail Robert S. Rosen: E.T.A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Aufbauformen und Erzählsituationen. Bonn 1970. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 81). Dort insbesondere die Kapitel IV bis VII.

und Homogenität von Zeit, Ort und Handlung ist es wohl, die einen der Unterschiede zu polyperspektivisch gestalteten Texten des 20. Jahrhunderts bildet.

Rahmungen und Einbettungen

„Verschachtelt“ ist eines der Adjektive, die häufig in der umgangssprachlichen Charakterisierung Hoffmannscher Texte verwendet werden. Tatsächlich scheint es häufig, als würde man nicht nur einer Person über die Schulter schauen, sondern unzähligen.⁷⁷ Dies hängt mit den komplexen Verhältnissen der Rahmung und Einbettung von Geschichten bei Hoffmann zusammen. Es ist nicht immer klar zwischen Rahmung und Einbettung zu trennen, insbesondere, da sie einander mitunter bedingen. Rahmenkonstruktionen finden sich in zahlreichen Texten Hoffmanns, meist etabliert durch einen Herausgeber oder Erzähler, der aus einer zur Geschichte selbst auf (zeitlicher, räumlicher, inhaltlicher) Distanz stehenden Haltung die Geschichte selbst berichtet. Darunter fallen sämtliche Herausgeberfiktionen Hoffmanns. Sie müssen rein aufgrund der zeitlichen Logik der Editionsabläufe stets auf einer der Geschichte nachfolgenden Zeitebene angesiedelt sein und rahmen die Geschichten entweder durch einen schlichten Verweis auf die Herausgeberschaft im Titel, wie es zum Beispiel im Fall der *Nachtstücke* ist, oder aber durch die Etablierung der Herausgeberinstanz als selbstständiger Figur, die durchaus ihre eigene Tätigkeit und ihren Bezug zur herausgegebenen Geschichte thematisiert, wie es etwa im *Murr-/Kreisler-Roman* zu beobachten ist. Einerseits eingebettet aber zugleich immer noch rahmend sind zudem oftmals die Erzähler. Sie haben bisweilen mit der eigentlichen Geschichte nichts oder nur wenig zu tun. Beispielhaft ist sicher der Biograf Kreislers anzusehen, der als Figur nicht greifbar ist, ebenso aber auch der reisende Enthusiast aus dem *Rat Krespel*, der letztlich nur den Anlass zur Darstellung der Geschichte Krespels und seiner Familie bildet. Im Fall der *Abenteuer der Sylvester-Nacht* werden die Ereignisse der Jahreswende gar durch zwei Instanzen gerahmt, den Herausgeber und den Enthusiasten selbst.

Auch hinsichtlich der Einbettung kann die *Sylvester-Nacht*-Erzählung als Beispiel herangezogen werden. Die Methode der Einbettung im Sinne des subordinierenden Einbindens einer Geschichte in eine andere zeigt sich an der

⁷⁷ Vergleichbare Verhältnisse der äußersten Übersteigerung von Einbettung und Rahmung finden sich in Clemens Brentanos *Godwi*. Durchaus ist diese Textstrategie Hoffmanns und Brentanos auch mit der für Caspar David Friedrich charakteristischen Rückenschau in Verbindung zu sehen, die die Betrachter den Sehvorgang der von hinten betrachteten Figur nachvollziehen lassen. Vgl. dazu Irmgard Egger: *Aisthesis*.

Erzählung Erasmus Spikhers exemplarisch. Ausgehend von einem Brief, den Spikher dem Erzähler hinterlässt, erzählt dieser *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde*, die Geschichte der Liebe Spikhers zur Kurtisane Giulietta, die sich schließlich soweit verselbstständigt, dass sie den eigentlichen Kern der gesamten Erzählung bildet und alleine ebensoviel Platz einnimmt, wie die drei restlichen Abschnitte. Weitere, der bei Hoffmann zahlreichen Beispiele für Verhältnisse der Einbettung, finden sich etwa im ersten Abschnitt des *Magnetiseurs*, in dem der Baron, Bickert und Ottmar sich gegenseitig ihre Träume schildern, ebenso auch im schon behandelten *Lehrbrief* Kreislers in Form der Geschichte vom Jüngling Chrysostomus und anschaulich auch in den Erzählungen Kreislers aus seiner Jugend im fünften und sechsten Makulaturblatt des *Murr-/Kreisler-Romans*.

Rahmung und Einbettung sind sich in ihren Funktionen ähnlich. Beide sind zunächst ein Mittel zur Steigerung/„Potenzierung“ der Komplexität der Texte. Im *Murr-/Kreisler-Roman* verläuft die Kette der Einbettungen beispielsweise folgendermaßen: Der Autor Hoffmann als Verfasser des Textes steht an oberster Stelle, darunter der fiktive Herausgeber E.T.A. Hoffmann, der die Autobiografie Murrs herausgibt, die wiederum auf der gedruckten Biografie Kreislers verfasst ist, welche der Biograf seinerseits aus diversen Erzählungen über Kreisler zusammensetzt hat. Durch die bei Hoffmann häufigen Verhältnisse von Einbettung und Rahmung ergibt sich eine starke Infragestellung des Wiedergegebenen, wie schon unter Punkt 2.3.2. am Beispiel der Herausgeberfiktionen ausführlich geschildert wurde. Nicht zuletzt bilden sie ein Mittel zur Verbindung und Überblendung zunächst disparat erscheinender Elemente. In der *Sylvester-Nacht* scheint es den LeserInnen zunächst, als sei bloß das Kennenlernen Spikhers und des Enthusiasten in der Kneipe der Grund, warum die Geschichte wiedergegeben wird. Doch es wird bald klar, dass die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* nicht nur in diesem Punkt auf die Gegenwart des Enthusiasten bezogen ist, sondern auch in der Figur der Giulietta, die mit jener der Julia überblendet werden kann. Wie auch unter den vorhergehenden Punkten schon resümiert wurde, zeigt sich hinter der scheinbaren Dissoziation im Rahmen der polyperspektivischen Gestaltung stets auch eine Ebene des Zusammentreffens der einzelnen Elemente. Für Rahmung und Einbettung ist ebenso zu konstatieren, dass sie zwar zur formalen und inhaltlichen Auffächerung beitragen, aber keineswegs vollkommen isoliert stehen, sondern immer einen Bezugspunkt zum Rest des Textes aufweisen, auf

den einmal deutlich, ein anderes Mal nur verschleiert durch die übergeordnete Textinstanz hingewiesen wird.

1.3.4. Perspektiven der Enthusiasten – die „übergroße Reizbarkeit meines Gemüts“⁷⁸

„Der Inbegriff aller Seligkeit ist im Fokus!“ (Hoffmann II/1, S. 214)

„Ich verstehe sie nicht! / Desto besser“ (Hoffmann II/1, S. 26)

Wenn man sich die ursprüngliche lateinische Bedeutung des Wortes *perspicere* in Erinnerung ruft (klar sehen, durch sehen), ergibt sich der Brückenschlag zu einem weiteren Mittel der Etablierung von Polyperspektivik, zum Reisenden Enthusiasten. Er ist in vielen Erzählungen das wichtigste Mittel der Fokalisierung, man sieht im eigentlichen Wortsinn *durch* ihn, also vermittelt seiner. Die andere Begriffsfacette von *perspicere*, *klar* sehen, wird hingegen in der Instanz des Enthusiasten nicht eingelöst, da sein Blick keineswegs immer geordnet und eindeutig ist, sondern er Ausgangs- und zugleich Endpunkt eines losen Bündels von Sehstrahlen ist. Es soll daher unter diesem Punkt auf den Enthusiasten als Figurentypus und die darin fundierten Zusammenhänge zwischen seiner mentalen Konstitution und dem Zustandekommen von Polyperspektivik eingegangen werden. Eine der wesentlichen Studien, die den Enthusiasmus als romantische Grundhaltung im Allgemeinen sowie seine literarischen Manifestationen im Besonderen behandelt, stammt von Christa Karoli. Karoli sieht in E.T.A. Hoffmann den „Vertreter des romantischen Krisenstadiums“ des Enthusiastentums, das sich gegen Ende der Frühromantik in einem Bruch mit den im doppelten Wortsinn absolut *gesetzten* Gedankengebäuden des Subjektiven Idealismus äußert. Hoffmanns tragische Künstlerfiguren, insbesondere Kreisler, sieht Karoli als „Krisengestalt[en]“, welche „die Grundgestalt des begeisterten Künstlers zur krisenhaften Klimax“ führen. Eingebettet ist diese Feststellung einer Krise in eine historische Herleitung des Enthusiasmusbegriffs. Grundsätzlich gilt der Enthusiasmus Karoli als „Urtypus künstlerischen Erlebens, der alle irrationalen Strömungen in der Geistesgeschichte mehr oder weniger umfaßt.“ Er wird dabei vor allem von rationalistischen/geregelten Zugängen zur Kunst abgegrenzt und als genuines Produkt eines exaltierten Geistes beschrieben. Er sei „gottesfüllte, schöpferische Begeisterung, rauschhafte Entgrenzung des inspirierten Ich in die Regionen der

⁷⁸ Hoffmann II/1, S. 431.

Phantasie, der Ekstase als äußerster seelischer Kraftanspannung in seinen Höhepunkten von Verzückung und Versunkenheit, im Wirbel der Visionen und Träume bis zu erfüllter Seligkeit oder zu Wahnsinn und Zerstörung verwandt.“⁷⁹ Klarer werden diese, ihrerseits enthusiastisch anmutenden Ausführungen, wenn man einen Blick auf eine der historischen Quellen wirft, welche für die romantische Sicht des Enthusiasmus grundlegend waren. Es war Johann Georg Sulzer, der den Begriff des Enthusiasmus über die Ästhetik Shaftesburys aus dem Englischen als Lehnwort ins Deutsche überführte. In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* liegt unter dem Lemma „Begeisterung“ eine reichhaltige Grundlage für die Erforschung des zeitgenössischen Verständnisses von Rezeptions- und Produktionsästhetik im Vorfeld des Subjektiven Idealismus vor. 1771 veröffentlicht, rückt Sulzer den Enthusiasmus klar in die Nähe der damals sich steigender Beliebtheit erfreuenden Begriffe von Genie und Einbildungskraft. Im Gegenzug zu barocken Regelpoetiken wird eine Theorie der inkommensurablen, weil im subjektiven Empfinden verankerten Kunst geschrieben. Begeisterung im Sinne eines „Enthusiasmus des Herzens“ bedarf zweierlei, zunächst einer grundsätzlichen mentalen Disposition, also einem „Gemüthe, das schon für sich zu der Leidenschaft [...] geneigt ist“ und darüber hinaus einem entsprechenden Gegenstand, an dem sie sich voll entzünden kann, einer „großen oder reizenden Materie“. Sulzer betont, dass sich die Begeisterung von einem singulären Punkt, auf den fokussiert wird, entzündet, dass aber der Enthusiast von diesem Punkt aus „von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen sieht“. Weniger also ist der Enthusiast verblendet, sondern vielmehr Medium einer intensivierten, in sich gebündelten und dennoch nach allen Seiten hin offenen Wahrnehmung, die Sulzer einen „glücklichen Wahn“ nennt. Die Subjektphilosophie Fichtes lässt sich erahnen, wenn Sulzer schreibt, dass die Seele nur „auf ihr eigenes Bestreben gerichtet“ sei, dass sie „nichts mehr als außer sich, sondern alles in ihr selbst“ sehe und „[a]lle Vorstellungen von Dingen, die außer ihr sind, [...] ins dunkle“ fallen. Die Trennlinie zu Fichte und zugleich das, was Sulzer mit Hoffmann eint, ist aber, dass durchaus von einem a priori existierenden Außen ausgegangen wird, lediglich sei der Enthusiast „nicht mehr vermögend [...], das wirklich vorhandene

⁷⁹ Christa Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, S. 2-5.

von dem bloß eingebildeten zu unterscheiden“, so dass zuletzt das „bloß mögliche als wirklich, selbst das unmögliche [...] möglich“ erscheint.⁸⁰

Wenn Alban im *Magnetiseur* emphatisch ausruft: „Der Inbegriff aller Seligkeit ist im Fokus!“ (Hoffmann II/1, S. 214), so ist an dieser Stelle besonders die Verwendung des Begriffs „Fokus“ von Interesse, weil er über das Vokabular der Optik den Konnex zu Fragen der Fokalisierung und damit auch der Polyperspektivik herstellt. Sulzer berücksichtigend wird klar, dass niemand anderer als der Enthusiast selbst im Fokus steht. Er ist zwar einerseits durch die Subjektzentriertheit des Enthusiasmus-Konzepts von seiner Umwelt isoliert, doch andererseits durch die Offenheit seiner Wahrnehmung mit ihr in mannigfachen Verbindungen verstrickt. Wie gesagt, er ist Ausgangs- und Endpunkt zahlreicher Perspektiven.

Nirgendwo zeigt sich diese Gleichzeitigkeit von Auffächerung und Vereinigung der Perspektiven im Enthusiasten anschaulicher als in *Johannes Kreislers Lehrbrief*. Die Dialektik von Innen und Außen wird darin ebenso angesprochen, wie die Schöpferkraft des enthusiastischen Bewusstseins, die ambivalente Vielschichtigkeit der Kreislerschen Identität, ebenso wie die schwierigen Umstände der Zusammenführung all dieser heterogenen Facetten. Kreiser adressiert den Brief in Du-Form an sich selbst:

Ich möchte Dir noch einmal alles sagen, was wir zusammen gedacht und empfunden, wenn so in den Lehrjahren gewisse Momente eintraten. Du weißt schon, was ich meine. Da wir beide aber das eigen haben, daß, wenn der eine spricht, der andere das Maul nicht halten kann, so ist es wohl besser, ich schreibe wenigstens einiges davon auf, gleichsam als Ouvertüre, und Du kannst es denn manchmal lesen zu Deinem Nutz und Frommen. – Ach, lieber Johannes, wer kennt Dich besser als ich, wer hat so in Dein Inneres, ja aus Deinem Innern selbst herausgeblickt, als ich? – Dafür glaube ich auch, daß Du mich vollkommen kennst, und daß eben aus diesem Grunde unser Verhältnis immer leidlich war, wiewohl wir die verschiedensten Meinungen über uns wechselten, da wir uns manchmal außerordentlich weise, ja genial, dann aber wieder hinlänglich albern und tölpelhaft, ja auch was wenigens dämisch dünkten. Sieh, teurer Skolar, indem ich in vorstehenden Perioden das Wörtlein „uns“ gebraucht, kommt es mir vor, als hätte ich, in vornehmer Bescheidenheit den Plural brauchend, doch nur von mir allein im Singular gesprochen, ja als ob wir beide am Ende auch nur einer wären. Reißen wir uns von dieser tollen Einbildung los! Also noch einmal, lieber Johannes! – wer kennt Dich besser als ich, und wer vermag daher mit besserm Fug und Recht zu behaupten, daß Du jetzt diejenige Meisterschaft erlangt hast, welche nötig ist, um ein schickliches gehöriges Lernen zu beginnen.

Was dazu hauptsächlich notwendig scheint, ist Dir wirklich eigen worden. Du hast nämlich Dein Hörorgan so geschärft, daß Du bisweilen die Stimme des in Deinem Innern versteckten Poeten (um mit Schubert zu reden) vernimmst und wirklich nicht glaubst, Du seist es nur, der gesprochen, sonst niemand (Hoffmann II/1, S. 447-448).

⁸⁰ Johann Georg Sulzer: Begeisterung. In: Allgemeine Theorie der schönen Künste. <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Begeisterung> (27.07.2010). Diese Quelle gibt den Lexikoneintrag gemäß der Ausgabe Leipzig 1771 wieder, dort Bd. 1, S. 136-142.

Die Wendung, die Kreisler dem Brief durch die Unterschrift „Ich wie Du / *Johannes Kreisler*, / cidevant Kapellmeister“ an das Ende des *Lehrbriefes* stellt, steht im Zeichen der Groteske wie auch der Arabeske. Entgegen der Aufforderung, sich vom Glauben zu lösen, dass „wir beide am Ende auch nur einer wären“ weist sich Kreisler bei aller Gespaltenheit seines Ichs doch zuletzt als mit sich idente Persönlichkeit aus.

Eine weitere enthusiastisch konzipierte Figur, die allerdings an der Krise des Enthusiasmus scheitert, ist Nathanael aus dem *Sandmann*. Auch er scheint nicht mehr zu glauben, dass nur er allein in seinem Inneren spräche. Seine Identität wird als brüchige erkennbar, beispielsweise wenn er bei der Rezitation seines eigenen Gedichtes erschrocken ausruft: „Wessen grauenvolle Stimme ist das?“ (Hoffmann III, S. 31), weil er Coppolas/Coppelius' Stimme in sich wähnt. Clara, die ihm beschwichtigend schreibt, dass „alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon du sprichst, nur in Deinem Innern vorging“ (Hoffmann III, S. 21), erkennt wohl sein enthusiastisches Naturell, demzufolge „das ganze Leben [...] ihm Traum und Ahnung geworden“ war (Hoffmann III, S. 29).

In Anlehnung an den Forscher Lazzarro Spallanzani, der um 1800 den Orientierungssinn von Fledermäusen erforschte,⁸¹ wird ein dritter Enthusiast als „spalanzanische Fledermaus“ ausgegeben, Theodor aus dem *Öden Haus*. Auch er ist eine jener Figuren, denen das „blos mögliche als wirklich, selbst das unmögliche [...] möglich“ erscheint. Seine Freunde und Kollegen schreiben ihm aufgrund seiner erweiterten Wahrnehmung einen sechsten/„besonderen“ Sinn zu, der ihm das „Erkennen das beinahe schönere Ahnen der Wunder unseres Lebens“ ermöglicht (Hoffmann III, S. 163 und 198). Obwohl die optischen Medien (Perspektiv, Spiegel, Opernglas) im *Sandmann* und im *Öden Haus* eine nicht zu vernachlässigende Rolle in der Streuung der Bilder bzw. allgemeiner bei der Streuung der Bildhaftigkeit des Textes spielen, ist es doch die enthusiastische Grundkonstituierung, die es den Protagonisten erst ermöglicht, „den Gegenstand von allen möglichen Seiten und in allen möglichen Beziehungen“ (Sulzer) zu erkennen. Im *Sandmann* ist es Olympia und im *Öden Haus* ist es die Frau im Fenster, an der sich die Begeisterung des Enthusiasten entzündet und zu einer paradoxen Bewegung der gleichzeitigen Einengung und Entgrenzung der Wahrnehmung führt. Trotz dessen, dass die Protagonisten nur mehr das Objekt ihrer Begeisterung sehen, erblicken sie darin die Welt in einem höheren Sinne. Das „holde Zauberbild“ (Hoffmann III, S. 174) betrachtend, scheint es dem

⁸¹vgl. Lazzarro Spallanzani. Informationsportal.
<http://www.merke.ch/biografien/biologen/spallanzani.php> (10.11.2010).

Enthusiasten, als „wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde“ und die Blicke „immer lebendiger und lebendiger flammten“ (Hoffmann III, S. 36). Das Bild wird zur fixen Idee und überlagert in einem Zustand des „wache[n] Träumen[s]“ (Hoffmann III, S. 177) sämtliche anderen Wahrnehmungen: „Olimpias Gestalt schwebte vor ihm her in den Lüften und trat aus dem Gebüsch, und guckte ihn an mit großen strahlenden Augen, aus dem hellen Bach“ (Hoffmann III, S.37).

Im Kommentar zu den *Fantasiestücken* wird davon ausgegangen, dass der erzähltechnische Vorteil der Einführung des Enthusiasten als Fokalisierungsinstanz darin bestehe, „daß sich auf diese Weise die unterschiedlichsten Haltungen, die im einzelnen Künstler nur sehr selten zusammenliegen, ausdrücken lassen: schwärmerische Begeisterung und Satire, traumhafte Vision und Ironie, nächtliche Gefährdung und Alltagsbilder. Gemeinsame Klammer ist der Akt des Beobachtens – das ‚Schauen‘, das ‚richtige Sehen‘“ (Kommentar zu Hoffmann II/1, S. 592). Wichtig ist hinsichtlich dieses Schauens, dass im Enthusiasten die platonische Trias aus *aisthesis*, *mnemosyne* und *phantasia* aufgelöst ist, dass sich der Sehvorgang nicht aus dem Außen speist, sondern aus dem Inneren des Enthusiasten. Das Innere wiederum aber erweist sich als trügerische Quelle. Wenn Baumgarten schreibt: „Meine Seele ist eine Kraft, welche vorstellt diese Welt nach der Stellung meines Körpers“⁸², trifft dies zwar auf die Hoffmannschen Figuren zu – doch führt Hoffmann an ihnen ein effektvollen Bruch mit diesem Denkmodell des Subjektiven Idealismus vor. Die sinnliche Wahrnehmung (*aisthesis*) wird in den Enthusiastenfiguren als Grundlage des Bewusstseins verworfen und durch die Einbildungskraft (*phantasia*) ersetzt. Diese *setzt* aus dem Bewusstsein heraus schöpferisch ihre eigene Umwelt und damit auch ihre Wahrnehmungen. In dieser Rückkopplungsschleife verlaufen sich allerdings die herkömmlichen Wege der Subjekt- und Identitätskonstituierung. Eine unsichere Identität und eine Entkoppelung des Enthusiasten von der Welt, der sich selbst schöpfen und speisen soll, ist das Resultat. Die Absolutsetzung der Perspektive des Enthusiasten und ihr fehlender Bezug nach außen münden daher in Hoffmanns Texten zumeist in Kalamitäten, wenn nicht gar im Verderben. Die frühromantische Sicht auf das schöpferische Ich, das Kraft seines Bewusstseins über Ich und Nicht-Ich verfügt, erfährt also an dieser Stelle ihre Problematisierung. Die Hybris des sich selbst setzenden Subjekts führt parallel zum Ikarus-Mythos zum Sturz des Helden, dem die „innere Stimme [...]“

⁸² Alexander Gottlieb Baumgarten (Metaphysica). Zitiert nach Jochen Schulte-Sasse: Perspektive/Perspektivismus, S. 765.

unaufhörlich zuruft: „Wie ist doch dein Flug noch so niedrig, noch so von der Kraft des Irdischen gelähmt!“, obwohl er bereits in einer Situation ausgesprochener Exaltation lebt - „Und von der Stimme getrieben, irrt [er] oft umher und kann seine Heimat nicht wiederfinden“ (Hoffmann II/1, S. 67).

Hinsichtlich der Polyperspektivik noch wichtiger als die Verunsicherung von Identität und Weltbezug ist die Nebenwirkung dieser Verderben bringenden Entkoppelung, die Streuung der Bilder, die der Enthusiast infolge seiner lebhaften Fantasie im Text bewirkt und als Fokalisierungsinstanz seinem Publikum vermittelt. Da Hoffmann diese höchst fragwürdigen Wahrnehmungen entweder gänzlich unkommentiert und unkorrigiert stehen lässt, oder sie erst im Nachhinein berichtigt, ist die Leserin/der Leser aufgefordert, sich im wahrsten Sinne des Wortes selbst ein Bild von der Situation zu machen, das sich aus den als vertrauenswürdig beurteilten Einzelteilen der Wahrnehmung des Enthusiasten zusammensetzt. Die Realität wird als Konglomerat aus dissoziierten und fragwürdigen Bildern gezeigt, der Schein einer objektiv und zuverlässig erfahrbaren Welt ist zerbrochen. Der Enthusiast wird zum Medium einer „breit gefächerte[n] Perspektivierung, welche die Polyvalenz und Selbstreferentialität der Hoffmann’schen Texte prägt.“ Diese breite Perspektivierung ist begründet in einer „zerstreute[n] Form der Wahrnehmung im Allgemeinen und der Selbstwahrnehmung im Besonderen“ und geht mit der „Ununterscheidbarkeit von fiktiver Wirklichkeit und phantastischer Traumwelt“ sowie „einer massiven Verwirrung der Figurenidentitäten“ einher.⁸³ Dass der Subjektivismus der Frühromantik bei Hoffmann nicht länger tragfähig und schwer derangiert ist, wird zusätzlich zur Forschung auch direkt im Primärtext thematisiert, in dem sich immer wieder zynische Seitenhiebe auf Fichte finden, so z. B. in *Prinzessin Brambilla*: „Wer ist der Ich, der aus dem Ich gebären / Das Nicht-ich kann, die eigne Brust zerspalten, / Und schmerzlos hoch Entzücken mag bewähren?“ (Hoffmann III, S. 864-865) oder wenn Kreisler spricht: „Bin ich denn nicht ein gesetzter Kapellmeister – ich meine das nicht im philosophischen Sinn, daß ich mein Ich gesetzt als Kapellmeister, sondern beziehe das bloß auf die geistige Fähigkeit, in honetter Gesellschaft ruhig zu bleiben, wenn mich ein Floh sticht.“ (Hoffmann V, S. 227)

⁸³ Dirk Uhlmann: Identität/Ich-Auflösung, S. 500.

1.3.5. Das Konzert der Stimmen

„sprach die Rätin“ – „rief der Meister“ – „fuhr die Rätin fort“ – „sprach der Meister sanft“ – „sprach sie dann mit zitternder Stimme“ – „erwiderte Meister“ (Hoffmann V, S. 253-256)

Die Frage, wer zu einem spricht, stellt sich nicht nur für Nathanael, wenn er erschauernd fragt: „Wessen grauenvolle Stimme ist das?“ (Hoffmann III, S. 31), sondern auch Hoffmanns Leserschaft. „Die Vielfalt der Stimmen“ lautet der Titel dieser Arbeit nicht nur aufgrund der Auffächerung der Erzählstimme, der mit dem nur scheinbaren Zerfall der Form und dem tatsächlichen Brüchigwerden der Identitätskonzepte einhergeht, sondern auch – und zu einem nicht geringen Teil – aufgrund der verwirrenden Anzahl von tatsächlich zu Wort kommenden Figurenstimmen. Besonders der *Murr-/Kreisler-Roman*, der diesbezüglich hervorsticht und das Verfahren der Vielstimmigkeit in metaphorischer wie auch wortwörtlicher Hinsicht auf die Spitze treibt, soll daher unter diesem Abschnitt behandelt werden. Drei Aspekte sind dabei anzusprechen, erstens die kaleidoskopisch zu nennenden Modi der Figurenkonstituierung durch andere, zweitens der Gebrauch der direkten und doppelt direkten Rede, drittens Momente der Vertauschung und Spaltung der Stimme.

Hoffmann notierte 1809 in sein Tagebuch: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas – alle Gestalten die sich um mich herum bewegen sind Ichs“ (Tagebucheintrag vom 6.11.1809. BR I, S. 311). Die Verbindung von optischen Termini, die in dieser Arbeit schon mehrmals zu metaphorischen Begriffen der Stimme gespannt wurde, wird nunmehr weitergesponnen und auch zu tatsächlichen Stimmen hingeführt. Wenn 1809 von einem Vervielfältigungsglas die Rede ist, dient dies nicht nur dem Ausdruck der bisweilen aufwallenden Angstzustände des Autors, sondern es wird darüber hinaus auch auf neueste optische Erfindungen referiert. Das Kaleidoskop, 1816 zum Patent angemeldet, ist ein fernrohrartiges Gerät, das einen mittig angeordneten Gegenstand durch umseitig angeordnete Spiegel sternförmig und damit vielfach gebrochen in um die Spiegelachse gekippten Bildern reflektiert.⁸⁴ Mit Stimme, Identität und Hoffmann kann dies in Verbindung gebracht werden,

⁸⁴ Brockhaus Enzyklopädie online: Kaleidoskop. Zugriff über Berechtigung der Universität Wien unter https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php (29.07.2010). Die etymologischen Wurzeln des Begriffs liegen in den griechischen Wörtern *kalós* „schön“, *eîdos* „Bild“ und *skopeîn* „betrachten“, „schauen“. Das Kaleidoskop wurde folglich also als Mittel zum Betrachten schöner Bilder verstanden.

weil sich beispielsweise in der Kreisler-Biografie des *Murr-/Kreisler-Romans* die auffällige Vorgehensweise beobachten lässt, Figuren und ihre Identitäten von außen, von den Rändern her und durch die Stimmen anderer zu konstituieren, anstatt die Charakterisierung der Stimme oder dem Verhalten der Figur selbst einzuschreiben.⁸⁵ Das Zwiegespräch, das die Rätin Benzon mit Meister Abraham nach der Flucht Kreislers aus Sieghartsweiler (vgl. Hoffmann V, S. 253-260) über ebendiesen führt, ist ein Paradebeispiel für diese Textstrategie, die die Leserin/den Leser immerfort zwischen zwei oder mehreren Positionen hin und her wirft und sie/ihn über versetzte und verdrehte Spiegelungen nur schrittweise an die im Zentrum stehende Figur heranführt. Kreisler ist Gegenstand vieler Zuschreibungen, seine Persönlichkeit wird über weite Strecken und lediglich facettenhaft in den Meinungen anderer über ihn präsentiert. Dass dabei der Standpunkt jeder der ihn beschreibenden Figuren ein einzigartiger und unteilbarer ist und damit auch das daraus resultierende perspektivische Bild Kreislers stets variiert, äußert sich eindrucksvoll in der Dynamik des Gesprächs zwischen der Rätin Benzon und Meister Abraham, das sich von der Diskussion über Kreisler ausgehend schließlich zu einem eminenten Streit auswächst. Die Details der Erörterung des Kreislerschen Charakters können an dieser Stelle außer Acht gelassen werden, geht es doch mehr um den Modus der Figurenzeichnung. Kreisler selbst befindet sich im abgelegenen Kloster, also gleichsam im „Off“, kann folglich nicht zur Verifizierung oder Falsifizierung der Äußerungen über ihn herangezogen werden; die Personen, die seine Charakteristik im Streit zeichnen, widersprechen sich massiv und speisen ihre Standpunkte vor allem aus ihrer ebenso subjektiven und damit anzweifelbaren Erinnerung (mnemoyse); dem Lesepublikum bleibt es schließlich überlassen, sich anhand unscharfer Spiegelungen ein Bild dessen zu machen, welcher – wie die Spiegelungen vermuten lassen - im Zentrum des Kaleidoskops stehen sollte, aber absent ist. Nicht nur Meister Abraham und die Rätin Benzon konturieren das

⁸⁵ Als weitere Beispiele könnten hierfür Olimpia aus dem *Sandmann*, Julia aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* oder der Rat Krespel aus der gleichnamigen Erzählung angeführt werden. Im Falle Krespels erfolgt die Charakterisierung parallel zur schrittweisen Annäherung des Enthusiasten an den Rat, etwa über die Menge, die erstaunt vor Krespels Haus steht, die Ballgesellschaft oder den Professor M.... Bei Julia zeigt sich der Akt der Zuschreibung/Setzung von Identität durch andere in der Benennung (sehr wahrscheinlich) nur einer einzigen Person mit vier unterschiedlichen Namen. Sie wird abwechselnd Julia, Julie, Jule oder Giulietta genannt. Im Fall der Olimpia wird das Verfahren der Zuschreibung von Identität schließlich vollkommen übersteigert, da sie als nicht sprachbegabtes Automat erstens über keine eigentliche Identität verfügt und sie zweitens nicht äußern kann. Ihre Stimme bezaubert nur im mechanischen Gesang, in der alltäglichen Konversation gibt sie stets nur ein monotones „Ach – Ach – Ach“ (Hoffmann III, S. 40) von sich. Besonders auffällig zeigt sich die Diskrepanz aus durch den Enthusiasten Nathanael der Puppe zugeschriebener und medial verkörter Identität und vorhandener Nicht-Identität in der Ballszene des *Sandmanns* (vgl. Hoffmann III, S. 38-41).

Bild Kreislers. Auch durch die Rede Julias, Hedwigas, des Fürsten Irenäus und nicht zuletzt jene des fiktiven Biografen wird der Kapellmeister schrittweise und widersprüchlich gezeichnet. Gerade dem Biografen käme es dabei eigentlich zu, Klarheit in diesem Gewirr von Stimmen zu schaffen, doch hält er sich mit klärenden Hinweisen soweit zurück, dass man darin ein gezieltes Manöver der Etablierung von Ambivalenz sehen muss. Wie im Fall des fiktiven Herausgebers erweist sich auch der Biograf letztlich mehr als Instanz der Verunsicherung, denn als eine der Versicherung. Diese Annahme erklärt auch die übermäßige Zurückhaltung des Biografen in der Textgestaltung, überlässt er doch entgegen der Konventionen, die die Textsorte Biografie als Nacherzählung eines Lebenslaufes mit sich bringt, das Feld ganz den Figuren selbst, indem er die Biografie über weite Strecken in direkter und meist dialogischer Figurenrede wiedergibt.

Die direkte und doppelt direkte Rede als zweiter zu behandelnder Aspekt dieses Abschnitts liegt ebenfalls in der Hand des Biografen. Er, der mit der Erzählung des Lebens Kreislers betraut ist, ist seltsam stumm. Ähnlich zu der 150 Jahre später etwa für Thomas Bernhard charakteristischen Methode der – zwar typografisch unmarkierten, aber doch direkten und doppelt direkten – Wiedergabe der Figurenrede⁸⁶ ist das Verfahren Hoffmanns sowohl als Mittel der Distanzierung des Autors vom Text zu sehen als auch als Maßnahme der Verschleierung. Durch die zwischengeschaltete Instanz des fiktiven Biografen hat Hoffmann im *Murr-/Kreisler*-Roman Bernhard sogar noch eine weitere Ebene der Relativierung voraus. An beinahe jedem der 17 Teile der Kreisler-Biografie lässt sich diese Textstrategie, die vorderhand als Mittel der Belebung des Textes erscheint, beobachten, am deutlichsten aber im Auftakt, der die Nacherzählung eines Gesprächs zwischen dem Fürsten Irenäus und Meister Abraham bildet. Meister Abraham ist, wie sich im Nachhinein zeigt, nach seinem Fortgang aus Sieghartsweiler wieder mit Kreisler vereint. Durch einfache und doppelte Anführungszeichen wird die Situation der Einbettung eines Gesprächs in das andere typografisch markiert, ohne dass man anfangs weiß, wer hier überhaupt mit wem konversiert (vgl. Hoffmann V, S. 23-25).

Um abschließend auf die Spaltung und Vertauschung der Stimmen zu sprechen zu kommen, lohnt sich ein Blick in die *Kreisleriana*. Die Methode der

⁸⁶ Beispielsweise in *Alte Meister* oder *Der Untergeher*. „Ja, wenn wir nicht an den Glenn gekommen wären, sagte Wertheimer. Wenn uns der Name Horowitz nichts bedeutet hätte. Wenn wir überhaupt nicht nach Salzburg gegangen wären! sagte er. [...] Wir waren ja besser als alle andern, die bei Horowitz studiert haben, aber Glenn war besser als Horowitz selbst, sagte Wertheimer, ich höre ihn noch, dachte ich.“ Thomas Bernhard: *Der Untergeher*. München 2004, S.32. (Süddeutsche Zeitung Bibliothek 5)

Vertauschung der Stimmen wird in den *Gedanken über den hohen Wert der Musik* (Hoffmann II/1, S. 45-52) deutlich vorgeführt, in denen sich Kreisler der Stimme seiner Gegner, der bürgerlichen Philister, ermächtigt und seine eigenen musikästhetischen Ansichten in ironischer Inversion darstellt. Seine eigene enthusiastische Position wird dabei nur mit Spott und Hohn bedacht; er bezeichnet sich und Seinesgleichen mit den Worten der Kunstbanausen als „unglücklichen Schwärmer“ und „Wahnsinnigen“ (Hoffmann II/1, S. 49). Die Spaltung der Stimme wird in der Nacherzählung der Geschichte des Jünglings Chrysostomus im *Lehrbrief* erkenntlich, wenn Kreisler als Erzähler mit sich selbst als Adressaten in Kontakt tritt und das Wort dabei dem Jüngling überlässt. Wie im *Murr* geklärt wird, ist der Name Chrysostomus dabei nur eine Chiffre zur Überlagerung und Zuschreibung von Identität, da es sich dabei um einen der vier ursprünglichen Vornamen des von Hoffmann so verehrten Mozart handelt. Kreisler wird bewusst zwischen Hoffmann und Mozart angesiedelt, indem er den Vornamen Mozarts und den Geburtstag Hoffmanns (27. Januar) trägt. Insofern ist davon auszugehen, dass Chrysostomus zumindest in einem Naheverhältnis zu Kreisler, wenn nicht gar als ein Teil seiner selbst, angesehen werden kann (vgl. Hoffmann V, S. 100-101 sowie Anmerkungen zu MK, S. 453).

Das Resümee unter diesem Abschnitt kann mit einer Feststellung Detlef Kremers eingeleitet werden, der feststellt, dass Hoffmann in seiner Prosa „[s]tärker noch als die Vermischung der Formen [...] eine Vermischung der Töne betrieben“ habe.⁸⁷ Es konnte hier nur angedeutet werden, welches Ausmaß die in der Figurenrede begründete Vielstimmigkeit in Hoffmanns Texten erreicht. Als Mittel zur Herstellung von Polyperspektivik ist sie insofern anzusehen, als die freiwillige Selbstentmachtung des Erzählers an seiner Position, von der alles ausgehen sollte, eine Leerstelle bewirkt, der er sich über den Umweg der Figurenreden wieder selbst, von außen und von unterschiedlichen Richtungen annähert – ähnlich, wie es im Rahmen der Ausführungen zur kaleidoskopischen Figurenkonstituierung beschrieben wurde. Dass durch diese (nur scheinbare) Vakanz der Stimme des Erzählers erneut Ambivalenz entsteht und die Leserschaft als Deutungsinstanz aktiv gefordert ist, muss angesichts der vorhergehenden Erläuterungen nicht weiter ausgeführt werden.

⁸⁷ vgl. Detlef Kremer: Frühromantische Theorie der Literatur. In: Helmut Schanze (Hg.): *Romantik-Handbuch*, S. 54-55.

1.3.6. Intertextualität und Interdiskursivität – „Ähnliches steht im Rabelais“⁸⁸

Prinz Hektor [...] war ungemein tapfer, ging aber, als ihn eines Tages ein Zithermädel anplärrte: ‚Kennst du das Land, wo die Zitronen glühn‘, sofort nach dem Lande, wo dergleichen Zitronen wirklich glühn, das heißt nach Neapel [...] (Hoffmann V, S. 205).

Die Biografie Kreislers wird nicht allein in doppelter direkter Rede eröffnet, sondern mit dem fragmentarischen Zitat eines fragmentarischen Zitats, das über eine falsche Fährte über François Rabelais schließlich zu Lawrence Sterne führt. Steinecke nennt das Verfahren der mitunter stark entfremdeten Zitation, Paraphrasierung oder Adaption fremder literarischer Texte in Hoffmanns *Murr-/Kreisler-Roman* schlicht „Klassikerverwertung“ (Kommentar zu MK, S. 496), was auf die obige Persiflage von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* durchaus zutreffen mag. Doch ist klar, dass es sich bei solchen Zitaten meist um mehr als nur einen zynischen Kommentar zu den Werken anderer handelt, dass man es in einem weiteren Sinne um ein Verfahren der Herstellung von Intertextualität und Polyperspektivik zu tun hat. Zusätzlich zu den Referenzen auf eigene und fremde Werke, die Hoffmann vielfach und gerne setzt, arbeitet er auch biografische Selbstzitate sowie zeitgenössische Diskurse von Politik, Medizin, Juristerei, Physik und Ästhetik in sein Werk ein. Durch die solcherart etablierten Bezüge nach außerhalb der Fiktion bezieht Hoffmann weitere, auch nicht-literarische Stimmen in seine Texte ein. Nicht nur Goethe also konnte sein Werk als das eines „Kollektivwesens“ ausgeben, das „genährt durch Tausende von verschiedenen Einzelwesen, von Dummköpfen und von Weisen“⁸⁹ ist, sondern durchaus auch Hoffmann, der alleine schon durch sein reges, vielseitiges Interesse, seine Belesenheit, seine unterschiedlichen Berufe und seine zahlreichen Stationen im deutschen und polnischen Raum vor den Augen seiner LeserInnen ein breites Spektrum an literarischen, wissenschaftlichen und historischen Bezügen entfalten konnte.

Magdolna Orosz versteht Intertextualität als „Meta-Referenz, d. h. als komplexe Zeichenrelation zwischen Texten bzw. Elementen von Texten und semantisch betrachtet als verschiedenartige Integration von fremdem Text. [...]“. Sie betont, dass sich „[n]eben bestätigender Integration [...] sehr oft Varianten einer kontrastiven, gegenüberstellenden Integration, ironischen Bezugnahme und

⁸⁸ Hoffmann V, S. 24.

⁸⁹ Johann Wolfgang Goethe. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt und hg. von Wolfgang Herwig. Bd. 3.2. Zürich, Stuttgart u. a. 1965-1987, S. 839.

parodistische Formen feststellen“ lassen. Neben Intertextualitätsverhältnissen auf Ebene der Geschichte finden sich bei Hoffmann auch mehrfach welche auf formaler Ebene im Sinne einer Wiederverarbeitung eigener/fremder Strukturmuster. Es bietet sich an, die intertextuellen Bezugnahmen zunächst in fremdreferierende und selbstreferierende aufzuteilen. Unter den fremdreferierenden nennt Orosz sämtliche Mittel des aktualisierenden Zugriffs auf nicht eigene Werke, Textausschnitte oder Autoren. Dazu zählen die Nennung und Verarbeitung fremder Künstlernamen, Werktitel, Figuren und Figurentypen sowie von Elementen und Motiven der Handlung. Es wird dadurch eine breite semantische Verweisstruktur entwickelt, die zu einer Steigerung der Vielschichtigkeit und Heterogenität der Texte beiträgt und häufig relevant für das tiefere Verständnis des Textes ist. Entweder werden die Referenzen zur Bestärkung oder zur ironischen Distanznahme verwendet, immer aber entfaltet sich in den intertextuellen Bezügen gewissermaßen ein Dialog mit den/dem Erwähnten. Unter den Künstlern sind es vor allem Autoren, Musiker und Maler, auf die sich Hoffmann bezieht, darunter Calderon, Shakespeare, Chamisso, Tieck, über die der Autor gewissermaßen eine „Traditionslinie“ bildet, in die er sich einordnet. Hinsichtlich der Werktitel finden sich allein im *Murr-/Kreisler-Roman* Verweise auf Shakespeare, Tieck, Rousseau, Diderot, etc. Unter den fremden Figuren ist wohl der von Chamisso „ausgeborgte“ Peter Schlemihl aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* eine der hervorstechendsten. Hinsichtlich der inhaltlichen Übernahmen ist auf die Parallelführung der Szenenabfolge zwischen Hoffmanns Märchen *Der Goldene Topf* und Mozarts/Schikaneders *Zauberflöte* oder Murrs Autobiografie zu verweisen. Letztere ist ein reiches Sammelsurium an Zitaten, die der selbstgefälligen Demonstration des Wissensbestandes des Katers dienen, wobei es bisweilen zu drastischen Umschriften kommt, etwa wenn er Kants kategorischen Imperativ neu deutet: „[M]ir fiel ein, irgendwo gelesen zu haben, ein jeder müsse so handeln, daß seine Handlungsweise als allgemeines Prinzip gelten könne, oder wie er wünsche, daß alle rücksichts seiner handeln möchten [...]“ (Hoffmann V, S. 137).⁹⁰

Bei den selbstreferierenden Bezugnahmen handelt es sich um ein ähnliches Verfahren wie im Falle der fremdreferierenden. Hoffmann bezieht sich auch in vielgestaltiger Form, markiert und unmarkiert, auf eigene Texte und stellt somit nicht nur eine deutungsrelevante Verbindung zwischen seinen Werken her,

⁹⁰vgl. Magdolna Orosz: „Das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“. Intertextualität und Authentizität bei E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 9 (2001), S. 91-97, sowie Gerhard Jaiser: Konstruktion als Prozeß. Leserführung als Formprinzip in E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier*, S. 30.

sondern etabliert zwischen diesen Texten auch eine gewisse Kohärenz, die in der Tradition des Ideals vom „Gesamtkunstwerk“ gesehen werden kann. Franz Loquai spricht folglich davon, dass sich die Texte Hoffmanns „aus sich selbst heraus schreiben und weiterschreiben.“ Nicht nur, dass Hoffmann die Texte fremder Autoren fortschreibt, sondern auch, dass er „in permanenter Erweiterung der Erzählkreise, im Fortgang des Œuvres zunehmend auf eigene frühere Texte“ zurückgreift, führt zu jener „besonderen Form der Hoffmannschen Universalkunst, die mit der Weltliteratur, sich selbst und mit dem Leser spielt, im Sinne von Lust- und Erkenntnisgewinn gleichermaßen“.⁹¹

Zusätzlich zur Literatur fanden zahlreiche zeitgenössische Diskurse in Hoffmanns Werk Eingang. In Anlehnung an den Intertextualitätsbegriff, soll das weiterreichende Phänomen der Einbeziehung von Diskursen als „Interdiskursivität“ benannt werden. Die Diskurse, die Hoffmann in seiner Literatur aufgreift und fortschreibt, sind jene aus den Bereichen Medizin und Psychologie (Mesmerismus, Magnetismus, fixe Ideen), Physik (Optik), aus dem Feld der Politik und Juristerei sowie aus dem Bereich der Kunstwissenschaften, im engeren Sinne der Kunsttheorie.

Die einzelnen Bezüge Hoffmanns exakt nachzuweisen, ist nicht das Ziel dieser Arbeit und es muss diesbezüglich auf andere Arbeiten verwiesen werden.⁹² Doch zeigt dieser kursorische Überblick bereits die Relevanz der Phänomene von Intertextualität und Interdiskursivität im Zusammenhang mit einer Ästhetik der Polyperspektivik. Es handelt sich um die Einbeziehung anderer Stimmen und Standpunkte (im metaphorischen Sinn). Zusätzlich zu den werkinhärenten Auffächerungen von Form und Inhalt, die unter den vorhergehenden Abschnitten besprochen wurden, greift Hoffmann zur weiteren Steigerung der Komplexität seiner Werke auf außerhalb des Textes liegende Elemente zurück und inkorporiert diese, so dass die zitierten, paraphrasierten, ironisierten und parodierten Texte/Diskurse jeder für sich einen externen Punkt bilden, auf den man vom instabilen Standpunkt innerhalb des Werkes blickt. Die Grenzen der Diegese werden damit überschritten und ähnlich zu den im Unendlichen liegenden Fluchtpunkten ins potentiell Grenzenlose geweitet. Die Stimme Hoffmanns spricht dupliziert in den Selbstzitat, die Stimmen anderer Autoren klingen in den zitierten Texten an und auch die zeitgenössischen und

⁹¹ vgl. Magdolna Orosz: „Das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“, S. 97-104, sowie Franz Loquai: Hoffmanns literarische Traditionen. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 45-46.

⁹² vgl. dazu beispielsweise Magdolna Orosz: „Das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“. Intertextualität und Authentizität bei E.T.A. Hoffmann, sowie Magdolna Orosz: Identität, Differenz, Ambivalenz, S. 157-198.

historischen Diskurse kommen ausführlich zu Wort, so dass sich eine weitere Ebene der Sinnstiftung auftut. Die LeserInnen sind einmal mehr dazu angehalten, die einzelnen externen Stimmen selbsttätig auf ihre Hintergründe und Zuverlässigkeit zu prüfen und sie mit dem Rest des Textes in Einklang zu bringen, so dass sich ein kohärentes Ganzes ergibt.

1.4. Funktionen von Stimme bei Hoffmann

Ist vom „Einklang“ der Stimmen die Rede, so ist bereits eine der drei Funktionen der menschlichen Stimme angesprochen, welche die Erläuterungen zu Hoffmanns Strategien der Polyperspektivik abrunden sollen. Denn, wie sich unter 2.3.5. schon andeutete, ist nicht allein die Stimme im metaphorischen Sinn ein zentrales Thema bei Hoffmann, sondern auch die menschliche Stimme als solche.

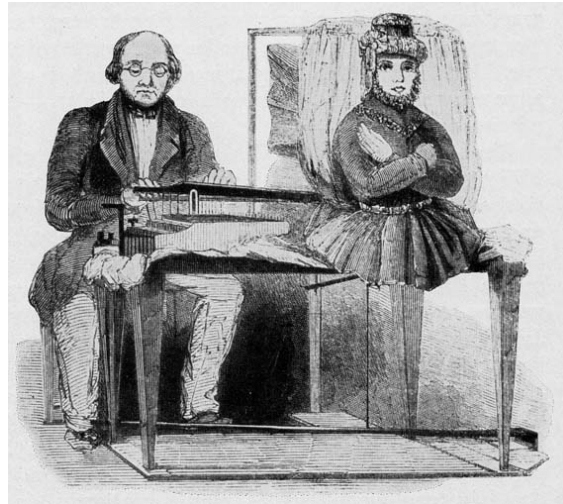


Abbildung 3, Joseph Faber bedient die Sprechmaschine Euphonia (1835)

Es kann zunächst grob zwischen

zwei Typen von Stimmen unterschieden werden: erstens der euphonen, konsonanten und engelsgleichen Stimme und zweitens der kakophonen, dissonanten und beinahe dämonischen Stimme. Als dritter Aspekt soll dem schließlich noch die Technisierung von Stimme hinzugefügt werden.

Olimpia aus dem *Sandmann* und das sogenannte „Unsichtbare Mädchen“ Meister Abrahams sind beide Stimmapparate, stimmliche Dispositive: „Sie sind weder Subjekte noch Objekte, sondern Ordnungen“, technische Anordnungen, um genau zu sein, sie sind „Maschinen, um sprechen zu machen oder sprechen zu lassen.“⁹³ Olimpia ist ein Singautomat, wie in *Hoffmanns Erzählungen* in der ausgedehnten Koloraturarie der Olympia (*Les Oiseaux Dans la Charmille*) durch das vorgesehene, unterbrechende Aufziehen der Puppe über ein Rad im Rücken vorgeführt wird.⁹⁴ Das Unsichtbare Mädchen hingegen ist ein Ensemble aus

⁹³ Gilles Deleuze: Was ist ein Dispositiv? In: François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt / Main 1991, S. 153-162. (Edition Suhrkamp 1640)

⁹⁴ vgl. dazu Libretto und Klavierauszug: Jacques Offenbach: Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch/Deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt aus dem Französischen und hg. von Josef Heinzelmann. Stuttgart 2005, S. 71 und 79. (RUB 18329) Seitenverweise erfolgen

Geräten, aufgebaut wie ein Telefon, bei dem auf der einen Seite Meister Abrahams Geliebte, die Hellseherin Chiara, in ein Mikrofon spricht und ihre Stimme in einem anderen Raum scheinbar magisch aus einem Lautsprecher in Form einer Glaskugel ertönt (vgl. Hoffmann V, S. 185-189 bzw. S. 403-405). In Olympia und dem Unsichtbaren Mädchen hat man es mit zwei Apparaturen zu tun, die den Konnex Menschlichkeit-Körperlichkeit-Stimme auf unterschiedliche Arten sprengen. Der Militärarzt Julien Offray de la Mettrie formulierte 1748 eine maßgebliche Verschiebung dieses Zusammenhanges. Er verstand den menschlichen Leib und damit die darin verwurzelte Stimme als Apparat, der als solcher schließlich reproduzierbar sei. Im Anschluss an ein solches Denken über den Menschen mehrten sich auch die Versuche der Reproduktion und Mechanisierung von Stimme Ende des 18. Jahrhunderts. Es wurden in kurzer Abfolge mehrere Sprechmaschinen präsentiert, die allesamt auf Basis physiologischer Erkenntnisse sich dem menschlichen Artikulationsvorgang annäherten: Christian Gottlieb von Kratzenstein (1779, St. Petersburg), Abbé Mical (1778, Paris, „Têtes Parlantes“), Wolfgang von Kempelen (1791, Wien, „Sprechende Maschine“). Wie nahe in diesem Fall das Verhältnis zwischen Fakt und der Fiktion Hoffmanns ist, zeigt sich frappant in der Namensgebung Meister Abrahams (Abraham Liscov), die auf den Arzt Karl Friedrich Liscow verweist, der Anfang des 19. Jahrhunderts anatomische Forschungen am menschlichen Kehlkopf zur Erzeugung unterschiedlicher Stimmlagen vornahm; darüber hinaus an der Ähnlichkeit der Sprechmaschine „Euphonia“ (Joseph Faber, 1835) zu den üblichen Darstellungen der Olympia bzw. anhand Namensähnlichkeit der Euphonia zum rätselhaften „Euphon“ aus der Erzählung *Ritter Gluck*.⁹⁵ Hoffmanns Olympia, eine Puppe, ist in ihrer Nachahmung der Stimme perfekter als alle tatsächlich vorgelegten Sprechmaschinen und Stimmapparate, so dass ihre Virtuosität zum Signum ihrer Unmenschlichkeit gerät. Ihr fehlt, um mit Roland Barthes zu sprechen, die „Rauheit“/die Körnigkeit/das Korn [im Original: *le grain de la voix*] der Stimme.⁹⁶ Ebenso, wie das Unsichtbare Mädchen, dem bei aller Menschlichkeit der Stimme ein wesentliches Merkmal - der Körper - fehlt, verfügt

nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle HE in Klammern nachgestellt. Ferner Jules Barbier: Les Contes d'Hoffmann (Hoffmanns Erzählungen). Phantastische Oper in fünf Akten. Nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Zweisprachiges Textbuch nach der quellenkritischen Neuausgabe von Fritz Oeser. Neue wortgetreue Übersetzung von Angelus Seipt. In: Attila Csampai (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare, S. 122. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel HE/Interlinear in Klammern nachgestellt.

⁹⁵ vgl. dazu im Allg. Daniel Gethmann: Das Zittern der Luft. Die Erfindung der mechanischen Stimme. In: Cornelia Epping-Jäger und Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen. Köln 2003, S. 211-234.

⁹⁶ Roland Barthes: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied? Aus dem Französischen von Peter Geble. Berlin 1979, S. 19.

Olimpia durch die sich offenbarende Mechanik also letztlich über eine defizitäre Stimme, die nicht als Ausweis eines menschlichen Wesens gelten kann.

Als Träger einer ungleich menschlicheren aber ebenso defizitären Stimme offenbart sich auch der Enthusiast im Streitgespräch mit dem Rat Krespel. Er ordnet sich klar der Gruppe der kakophonen Stimmen zu, wenn er erschrocken feststellt: „Alles kam so schief, ja, so albern heraus, daß ich gleich wieder schwieg“⁹⁷. Bezeichnenderweise finden sich in beinahe jedem Text Hoffmanns Vertreter dieses Stimmtypus; ja, sie stellen gegenüber den euphonen Stimmen die Mehrzahl. Kreisler selbst bringt etwa durch seine „dissonierende Stimme [...] einen ganzen singenden und spielenden Konvent aus Ton und Takt“ (Hoffmann V, S. 105). Durch seine notorische „Verstimmtheit“ verweist Kreisler historisch sowohl zurück als auch voraus. Voraus deutet er, da seine musikalische Neigung zur Dissonanz durchaus symbolhaft für seinen vormodernen, enthusiastischen Charakter steht, der das klassizistische Streben nach Mäßigkeit und Ausgewogenheit/Harmonie hinter sich lässt. Zurück verweist Kreisler als dissonante Person insofern, als klar wird, dass seine „Stimmung“ in seiner musikalischen Sozialisation begründet ist. Da seine ihn erziehenden Onkel und Tanten allesamt auf noch nicht temperierten Instrumenten des Barock musizierten, ist sein Gehör nun nicht mehr mit den, eigentlich ihrer Schwingungszahl nach unreinen, aber dafür gleichmäßig gestalteten Intervallen kompatibel (vgl. Hoffmann V, S. 108). Hier wie auch an anderer Stelle (*Rat Krespel*) werden Menschen mit einem Instrument gleichgesetzt, das zum Schwingen gebracht wird.⁹⁸ Die dahinterstehende und hier verarbeitete Idee ist jene der sog. „Sympathie-/Resonanzsaiten“, die im Kontext der durch Hippokrates (460-377 v. Chr) begründeten und von Galenus (129-199 n. Chr.) überlieferten Humoralpathologie zu sehen ist und im 17. Jahrhundert in der Affektelehre wiederbelebt wurde. Athanasius Kircher ging 1650 in seiner *Musurgia universalis* davon aus, dass die Affekte dadurch zustande kommen,

⁹⁷ E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. In: E.T.A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Bd. IV. Hg. von Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Ursula Segebrecht. Frankfurt am Main 2001, S. 55. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit dem Kurztitel Hoffmann IV in Klammern nachgestellt.

⁹⁸ Etwa wenn der Geheime Rat davon spricht eine „Saite“ in Kreislers „Innern an[zu]schlage[n]“ (Hoffmann V, S. 109) oder wenn in *Rat Krespel* Antonie mit der Geige Krespels gleichgesetzt wird. Nachdem Antonie das Singen verboten wurde, „singt“ statt ihrer die Geige: „Als sie [Antonie] starb, sprach der Rat sehr dumpf und feierlich, ‚als sie starb, zerbrach mit dröhnendem Krachen der Stimmstock in jener Geige und der Resonanzboden riß sich auseinander. Die Getreue konnte nur mit ihr, in ihr leben; sie liegt bei ihr im Sarge, sie ist mit ihr begraben worden.“ (Hoffmann IV, S. 53) Antonie selbst meint zuvor angesichts des Geigenspiels ihres Vaters: „Ach, das bin ja ich – ich singe ja wieder.“ (Hoffmann IV, S. 63) In der Übersetzung von *Hoffmanns Erzählungen* durch Angelus Seipt findet sich ein ähnliches Beispiel. Über Krespel heißt es: „FRANZ. Ach, dieser Mann! Immer gereizt! Baut Geigen, aber ist selbst verstimmt! Man hat es schwer, es ihm recht zu machen für sein Geld!“ (HE/Interlinear, S. 115 und 119)

dass der Mensch gleich den Instrumenten im Moment des Erklings von Musik mitschwingt und sein Gemüt durch die dadurch in Schwingung versetzten Lebensgeister (Descartes „esprits animaux“) sich bewege („animam extra se rapere“).⁹⁹ Sämtliche Enthusiastenfiguren, Kreisler, Krespel und besonders Prinzessin Hedwiga aus *den Lebens-Ansichten des Katers Murr* sind als solchermaßen durch die Musik außer sich zu bringende Gemüter anzusehen, die ihrerseits schon in sich verstimmt sind und in ihrem Erklingen wiederum nur Dissonanz und Kakophonie erzeugen. Der „feindliche unmusikalische Geist“ (Hoffmann V, S. 169) und die „zu stark gespannten Saiten“ (Hoffmann V, S. 209) in Hedwigas Innerem führen dazu, dass „nur wilde unruhige Akkorde durcheinander aufführen aus ihrer Brust“ (Hoffmann V, S. 226). „[S]o sichtlich Hedwiga sich auch mühte, soviel Kreisler auch einhelfen mochte, sie verirrt sich in Takt und Ton, sie machte Fehler über Fehler, bis sie glutrot im ganzen Gesicht aufsprang“ (Hoffmann V, S. 168). Kreisler und sie, beide dissonierend, stoßen sich wie zwei gleiche Magnetpole ab, wie sich anschaulich in den elektrischen Schlägen zeigt, die Kreisler verspürt, sobald er Hedwiga auch nur berührt (vgl. z. B. Hoffmann V, S. 151). Hingegen von umgekehrter, harmonisierender, Wirkung auf Kreisler erweist sich Julia, die Tochter der Rätin Benzon. Sie vertritt den Typus der engelsgleichen, absolut im Einklang schwingenden Sängerin, der ebenfalls vielfach und geradezu motivisch bei Hoffmann wiederkehrt, etwa in den Figuren der Donna Anna (*Don Juan*), der Antonia und Angela (*Rat Krespel*), der Teresina (*Die Fermate*) oder der Giulietta (*Abenteuer der Sylvester-Nacht*). Im Duett mit der harmonisch gestimmten Julia fügt sich selbst Kreislers ansonsten zur Kakophonie neigende Stimme den Gesetzen von Takt, Tonart und Tempo. Ihr Duett, musste „jeden, dem der Himmel nur passable Ohren gegeben, unwiderstehlich hinreißen“, „beide Stimmen [erhoben sich] auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne“, so dass zuletzt vielen „die hellen Tränen in den Augen“ standen (Hoffmann V, S. 152). Julia befreit den „wunderbare[n] Geist des Wohllauts“, der in Kreislers „Brust [...] eingepuppt, keiner freien Bewegung mächtig“ wohnt, aus seiner Kerkerschaft und führt ihn mit spielerischer Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit hinauf zu den „lichten Himmelsräumen“ (Hoffmann V, S. 66).

In der kontrastiven Anordnung der stimmlichen Dispositionen am Beispiel der Julia und Hedwiga wird die für den *Murr-/Kreisler-Roman* und andere Werke

⁹⁹ vgl. Clemens Risi: Die Opernbühne als Experimentalraum der Affekte. Überlegungen zum Affektbegriff bei Athanasius Kircher und Claudio Monteverdi. In: Helmar Schramm, Ludger Schwarte u. a. (Hg.): *Kunstakademie, Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, S. 149-152. (Theatrum scientiarum, Bd. 1)

Hoffmanns durchaus kennzeichnende Dialektik von Dissoziation und Zusammenführung veranschaulicht, die ihrerseits dem eingangs erwähnten Prinzip der Arabeske entspricht. Die bei Hoffmann überwiegenden dissonant gestimmten Charaktere entsprechen der polyperspektivischen Ästhetik, indem sie mit ihrer Stimme beispielhaft für eine verunsicherte und fragmentierte Weltsicht stehen und es scheint, als hätte ihre Stimme darüber hinaus noch die Kraft, diese Auflösung in jedem Moment ihres Erklingens voranzutreiben. Das klassizistische Ideal von Einheit und Harmonie ist nicht ganz unerreichbar, doch es zeigt sich nicht im Zusammenfließen der dissonierenden Stimmen, wie es die Idee der progressiven Universalpoesie vermuten ließe, sondern im Erklingen der absolut harmonischen Stimme. Diese ist ein (ephemeres!) Mittel der Integration disparater Teile, wie es etwa geschieht, wenn Kreisler im Duett mit Julia den „wunderbare[n] Geist des Wohllauts“ in sich verspürt.

1.5. Zusammenfassung

Die nunmehr auf diversen Ebenen festgestellte Vielfalt der Stimmen bei Hoffmann hat tatsächlich das Potential, einen just so „schwindlicht“¹⁰⁰ zu machen, wie es Friedrich Schlegel beschreibt. Das liegt an der Vielfalt der Zugänge, die das dahinterstehende und umfassende Konzept der Polyperspektivik ermöglicht.

Die zentrale Feststellung angesichts der nunmehr vorgenommenen Differenzierung und Untersuchung der vielgestaltigen Strategien zur Etablierung von Polyperspektivik ist, dass die Blickrichtungen und Stimmen bei allem Schein der vollkommenen Dissoziation dennoch immer wieder einen Moment der Zusammenführung erfahren. Stets aufs Neue enttarnen sich Hoffmann oder seine fiktiven Instanzen der Textgestaltung (Herausgeber, Biograf, etc.) augenzwinkernd als mächtige Arrangeure, die gezielt eine bewusst lose und den Schein von Isolation evozierende Anordnung kreieren. Silvio Vietta spricht davon, dass sich die literarische Moderne einer „radikalen Veränderung der literarischen Sprechformen“ bedient, dass sie immer auch „*Selbstdarstellung der Subjektivität*“ beinhaltet. Die Subjektphilosophie, die vom schöpferischen Bewusstsein als Quelle der Erfahrung ausgeht und den persönlichen Standpunkt als einzig möglichen Zugang zur Welt stark macht, hat in Hoffmanns Sprech- und Schreibweisen ihre Spuren hinterlassen, doch in einer anderen Weise als bei den Frühromantikern - das Ideal einer Vereinigung der disparaten Teile im

¹⁰⁰ Friedrich Schlegel: Fragmente, S. 136.

Unendlichen hat seine Gültigkeit verwirkt, an seine Stelle tritt der hadernde Umgang mit der *hic et nunc* gegebenen Realität, exemplarisch verwirklicht in der Kreislerfigur des *Murr-/Kreisler-Romans*, die im Gegenzug zum Kater immerhin überlebt und das „Ende der Ästhetik des Enthusiasmus“ repräsentiert.¹⁰¹ Der Schein der Verunsicherung und Unvollständigkeit dominiert, egal, ob es nun um die Wahrnehmung der enthusiastischen Figuren, die Biografie Kreislers, die kaleidoskopische Figurenkonstituierung oder die Umstände der fiktiven Edition geht. Nicht länger bestimmt allein die Diegese die Textgestaltung, sondern auch das Sprechen über „Sprache in der 2ten Potenz“¹⁰² zum scheinbaren Zweck ihrer Versicherung. Vielfach erweist sich aber just das Gegenteil, Verunsicherung, als das Resultat dieser autoreferentiellen Diskussion. Die LeserInnen sind in jedem Fall zu aufmerksamer und prüfender Lektüre angehalten, wollen sie sich nicht im Text verlieren oder den zahlreichen Manövern zur Verrätselung auflaufen.

Die präsentierten Facetten polyperspektivischen Schreibens kennzeichnen dieses zweifellos als eine der „innovative[n] Sprechformen der Moderne“, die mit den Begriffen „*Subjektivität, Reflexivität, Experiment*“ zu charakterisieren ist und formale wie auch inhaltliche Merkmale Hoffmannscher Texte erfassbar macht.¹⁰³ Bei Hoffmann greifen die einzelnen Aspekte der polyperspektivischen Darstellungs- und Erzählweise - einer Arabeske gleich - zuletzt immer wieder lose ineinander. Diese Integration ist die Leistung des Autors Hoffmann, der sich, den Konventionen arabesker Darstellungsweisen folgend, in der Präsentation seiner Gestaltungsmacht zurückhält. Steinecke behauptet, dass der Humor als Weiterentwicklung der Ironie, die lediglich auf bissige Art und Weise die grellen Kontraste zwischen den disparaten Teilen der Wahrnehmung hervorhebe, das Mittel zur Zusammenführung der einzelnen Fragmente in ein kohärentes Ganzes sei. Die „Ironie im Hoffmannschen Sinn zeigt die Unzulänglichkeit des Bestehenden, die Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit“ und ist damit das Mittel Kreislers, der mit der Welt vielfach uneins und im Konflikt ist. Meister Abraham hingegen erkennt nicht nur ironisch die Diskrepanzen, sondern harmonisiert sie: „Der Humor überwindet den Dualismus, er verbindet Poesie und Wirklichkeit“ (Kommentar zu MK, S. 507). Hoffmann, der von sich ausgehend die Welt in ihrer ganzen Polyperspektivik und Vielstimmigkeit auffächert und schlussendlich wieder zusammenführt, erweist sich damit als wahrhaft humorvoll im obigen Sinne.

¹⁰¹ vgl. Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne*, S. 179 und 183.

¹⁰² Novalis: *Schriften*. Band 2. *Das philosophische Werk I*, S. 204.

¹⁰³ Silvio Vietta: *Ästhetik der Moderne*, S. 181-182.

2. E.T.A. HOFFMANNS POLYPERSPEKTIVISCHE INSZENIERUNG

EXIS
tent

Ich CHI
bin ich bin
nicht bin sei
sei bin ich

Nicht sei
bin ich sei ist
ich ist bin sein
ist ich
bin

ichnichtnicht.¹⁰⁴

Der erste Versuch der biografischen Ordnung des Hoffmannschen Lebenslaufes folgte Hoffmanns Tod 1822 auf dem Fuße. 1823 erschien *E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass*, zusammengestellt und kommentiert von Hoffmanns langjährigem Freund, Begleiter und Mentor Julius Eduard Hitzig; ein Werk, das die Rezeption Hoffmanns und die Sicht auf ihn nachhaltig prägen sollte. Dem Buch ist ein Sonett vorangestellt, dessen zweite Strophe lautet: „Wie oft du grausend bist zurückgebebt / Vor Deines eign’nen Busens nächt’gen Bildern; - / Wer unternimmt’s, die Rätselwelt zu schildern, / Wer wagt’s, daß er davon den Schleier hebt?“¹⁰⁵ Nun, Hitzig selbst wagt es, „daß er davon den Schleier hebt“ und was er dahinter sieht, ist eine „chamäleonartige Individualität“, eine „Zerrissenheit [der] Seele“, ein genialischer Künstler. Doch sieht er dem gegenüber ebenso einen preußischen Richter, der seinen prosaischen Pflichten mit „gewissenhafter Pünktlichkeit“ nachgeht und als „vorzüglich fleißig gelten“ muss (HI, S. 12, 29 und 30). Es deutet sich also bereits in der Vorbemerkung Hitzigs das Bild einer Identität an, das sich - gleich einem Vexierbild - nicht auf einen Blick erfassen lässt, sondern von changierender Gestalt ist.

Das vorangestellte Gedicht Raoul Hausmanns unter dem Titel „EXIStent“ ordnet sich eindeutig in eine Traditionslinie ein, die auf die Romantik

¹⁰⁴ Raoul Hausmann: EXIStent. Zit. nach: Yvonne-Patricia Alefeld: Raoul Hausmann – Pose Poesie Performance. In: Willems, Herbert und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1997, S. 137.

¹⁰⁵ Julius Eduard Hitzig: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit dem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt/Main 1986, S. 9. (Insel Taschenbuch 755) Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle HI in Klammern nachgestellt.

zurückverweist. Die Notwendigkeit und gleichzeitige Unmöglichkeit einer Festschreibung des „Ich“ – und sei es durch einen so radikalen wie zugleich selbstbewussten Akt der Setzung, wie ihn Fichte fordert – zeigt sich anschaulich in der iterativen und spielerischen Annäherung an das Ich, das schließlich in der doppelten Verneinung am Ende des Gedichts steht: infragegestellt und doch vorhanden. Der Dadaist und Hoffmann-Übersetzer Hausmann etabliert einen Konnex zwischen der historischen Moderne und Hoffmann, der sich als keineswegs zufällig erweist. Eine Vielzahl biografischer Arbeiten versucht sich darin Hoffmanns durchaus „modern“ zu nennende Persönlichkeit zu erfassen, doch entzieht sie sich stets wie ein Hologramm ihren BetrachterInnen mit „quecksilbrige[r] Beweglichkeit“ (HI, S. 204). Erst *post mortem*, als Hoffmann bis auf Weiteres stillstand, schien es möglich zu werden, ihn zu (er)fassen. Das Bedürfnis, ihn taxinomisch einzuordnen, scheint nach wie vor anhaltend und groß zu sein. Es führte bislang meist dazu, dass sich in zu kurz greifenden Aufrufungen gängiger Topoi (z. B. „Säuferpoet oder Poet und Säufer?“¹⁰⁶) verloren wurde oder Spekulationen die großen biografischen Lücken füllen mussten. Der zentrale Ansatzpunkt im Zugang zu Hoffmann liegt hier daher nicht im Versuch der endgültigen Erfassung dieses Autors – weil dies schlicht nicht möglich scheint – sondern in der Untersuchung der Modi der Konstituierung von Identitäts**bildern**. Die Zu- und Einschreibungen von Identität, durchaus im Sinne von „reiterative[r] und zitathafte[r] Praxis“¹⁰⁷ als performativ anzusehen, werden anhand der autobiografischen Aufzeichnungen Hoffmanns und der ersten Biografie Hitzigs untersucht. Sämtliche weitere biografische Schriften, die nur die Verselbstständigung des Bildes veranschaulichen könnten, werden außer Acht gelassen. Lediglich Hoffmann und Hitzig soll beim „Zeichnen“ des Bildes einer Identität zugesehen werden, um die dabei verwendeten Techniken auf ihre polyperspektivischen Qualitäten hin zu analysieren. Die These ist, dass Identität eine „Art Dramatisierung oder Inszenierung von Möglichkeiten“¹⁰⁸ ist und weder von vornherein gegen, noch auf alle Zeit fixiert ist, sondern *gemacht* wird. Geht man davon aus, dass ein Drama als Darstellung menschlicher Handlungen vermittelt menschlicher Handlungen zu verstehen ist, sind Kunsttheater und Alltag gleichermaßen theatral, lediglich die Art der Darstellung (Mimesis oder

¹⁰⁶ Marko Milovanovic: „Die Muse entsteht einem Fass“. Säuferpoet oder Poet und Säufer? Was E.T.A. Hoffmann tatsächlich in Berliner Kneipen trieb. In: Kritische Ausgabe 1 (2005), S. 17. <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/rausch/milovanovic1.pdf> (21.08.2010).

¹⁰⁷ Gerald Posselt: Iterabilität. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36> (19.10.2010).

¹⁰⁸ Judith Butler. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Dritter Druck der Originalausgabe. Frankfurt/Main 2004, S. 311. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1575)

Vollzug) stellt das Differenzkriterium dar.¹⁰⁹ Die aus dem Bereich des Theaters stammenden Begriffe der Inszenierung und Performanz sind daher in diesem Kapitel wichtige Instrumente. Davon ausgehend, dass der Modus der Inszenierung bei Hoffmann ein polyperspektivischer ist, weist sich der Weg zum Kernthema dieser Arbeit.

Dieser Abschnitt ist nicht nur seiner Anordnung, sondern auch der Logik nach die Mittelachse zwischen dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Kapitel. In Kapitel 1. lag der Fokus darauf, wie Hoffmann seine Figuren wortwörtlich in Szene setzte, nunmehr ist die *Person* Hoffmann selbst Gegenstand der eigenen und fremden Akte der Inszenierung und schließlich in Kapitel 3. - in einem weiteren Durchgang der Potenzierung – ist es die bereits vorgezeichnete, fiktive *Figur* Hoffmann, welche wiederum sich selbst und ihre Schöpfungen arrangiert und dabei gleichermaßen schon durch Librettisten und Komponist arrangiert wurde. Der interdisziplinäre Ansatz dieser Arbeit ergibt somit einen Bogen, der sich von der Literatur über ein allgemein-anthropologisches Verständnis von Theatralität in Kapitel 2. hin zu einem engeren Verständnis von Theatralität spannt. Wie schon anhand des Kaleidoskops ausgeführt, steht Hoffmann dabei in der Mitte und wirft seine Spiegelungen nach allen Seiten.

Zwei Aspekte bieten sich zur Untersuchung von Hoffmanns Inszenierung und Stilisierung an: Freizeit und Beruf – die Weinstuben und der Wechsel der Tätigkeit. Erstere sind als Ort der sozialen Interaktion im Sinne von Anselm Strauss durchaus als Raum der Prägung von Identität zu sehen. Es wird davon ausgegangen, dass „die Identität der Person wesentlich in der sozialen Sphäre konstituiert wird“ und dass „die personale Identität [...] oft nicht mehr [sei] als ein Reflexbündel in einem Mehrfachspiegel“.¹¹⁰ Dagegen steht für Hoffmanns berufliche Vielfältigkeit exemplarisch sein Grabstein, auf dem sich erst jenes „Reflexbündel“ letztlich doch unter *einem* Namen vereint findet.

¹⁰⁹ vgl. Bernd Stegemann: Einleitung. In: Bernd Stegemann (Hg.): Dramaturgie. Berlin 2009, S. 10-11. (Lektionen, Bd. 1)

¹¹⁰ Helmut Dubiel: Identität, Ich-Identität, Sp. 149. Dubiel paraphrasiert an dieser Stelle Anselm Strauss.

2.1. (Selbst-)Inszenierung und Stilisierung

„[I]ch eile, das zu werden, was mein Verstand billigt“¹¹¹

Der Begriff der Inszenierung wurzelt im Französischen. Unter dem Terminus „la mise en scene“ entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert, beginnend bei Denis Diderot (*Salon*, 1765), ein übergeordnetes Verständnis der Maßnahmen zur Überführung eines dramatischen Textes in die plurimediale Form des Theaters, deren Initiator der Regisseur ist. August Lewald führte den Begriff der Inszenierung in den deutschsprachigen Ästhetikdiskurs ein. 1837 stellte er in der *Allgemeinen Theater-Revue* fest: „neuestens ist Inszenierung beliebt worden“ als Kurzform für die Tätigkeit des „In die Scene setzen“. Sie bedeutet, „ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Drama zu verstärken“. Wiewohl die Tätigkeit des Inszenierens auch im deutschsprachigen Raum bereits *avant la lettre* existierte und durchaus theoretisiert wurde, etwa in Form von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* oder durch Goethes Wirken am Weimarer Hoftheater, erfolgte eine Verbreiterung der kunsttheoretischen Debatte rund um dieses „complicirte Geschäft“ erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.¹¹² Augenfällig ist, dass man sich mit Lewald eines sehr eng gesteckten und auf das im dramatischen Text fundierte Kunsttheater fokussierenden Inszenierungsbegriffs bedient, der sich zur Beschreibung von Hoffmanns öffentlichem Gebaren nicht eignet. Doch ist er in jedem Fall zu berücksichtigen, da er letztlich als Ausgangspunkt sämtlicher jüngerer Ansätze aus Soziologie, Anthropologie und Theaterwissenschaft zu sehen ist, die den Begriff der Inszenierung mittels der Konzepte von Theatralität, Performanz, sozialer Rolle und Identität auch auf Phänomene außerhalb des Dispositivs Theater anwendbar machten.

Erika Fischer-Lichte erläutert zwei Verständnisse von Theatralität. Zum einen spricht sie von Theatralität als ästhetischer Kategorie, welche die Summe der Qualitäten des Dispositivs Theater umfasst. Theatralität ist in diesem Sinne „die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen“ - ein

¹¹¹ Brief an Hippel vom 21.2.1796. In: E.T.A.: Hoffmann: Briefe und Tagebücher, Teil I. Jugendbriefe an Hippel (Königsberg und Glogau) / Briefe Berlin I / Posen / Briefe und Tagebücher aus Plock / Warschau / Berlin II / Bamberg. In: Hoffmann, E.T.A.: Dichtungen und Schriften. Hg. und mit Nachwort versehen von Walther Harich. Bd. XIV und XV. Weimar 1924, S. 61. Seitenverweise erfolgen nach dieser Ausgabe und werden im laufenden Text mit der Sigle BR II in Klammern nachgestellt.

¹¹² August Lewald: In die Szene setzen. In: *Allgemeine Theater-Revue* 3 (1837), S. 251-253.

Verständnis, demzufolge die „Begriffe Theatralität und Inszenierung unmittelbar aufeinander“ verweisen, da die Inszenierung als die „schöpferische Hervorbringung“ von Theatralität angesehen wird. Diesem engen Begriff von Theatralität gegenüber führt Fischer-Lichte ein sehr weites Verständnis des Terminus ins Feld, das Theatralität vor einem anthropologischen Hintergrund als „allgemeines kulturerzeugendes Prinzip“ verortet und die Konstruiertheit und Arbitrarität sämtlicher auch außerhalb des Theaters stattfindender Handlungen betont. Dieser Sicht zufolge sei Theatralität ein „nicht nur der Kunst, sondern auch der Religion, Recht, Sitte und Politik als Bedingung ihrer Möglichkeit“ eingeschriebenes Charakteristikum, da alle diese Felder erst durch performative Akte, also „selbstreferentielle“ und „wirklichkeitskonstituierende“ Handlungen,¹¹³ entstehen und folglich nicht *per se* existieren, sondern gemacht werden.¹¹⁴ Die Idee von Theatralität wird damit allen sozialen Handlungen zugrunde gelegt, was auch die anhaltende Beliebtheit und die breite wissenschaftliche Diskussion dieses Begriffs und des damit in Verbindung stehenden der Inszenierung im Gefolge der sogenannten „Performativen Wende“ seit den 1960ern zur Folge hatte. Ein dem zweiten Verständnis zufolge sehr breit angelegter Theatralitätsbegriff, der es erst erlaubt, Hoffmanns Leben in den Blick zu bekommen, muss natürlich auf seine Sinnhaftigkeit hin befragt werden. Denn ein Verständnis von Theatralität, das alles umfasst, ist geradezu prädestiniert für wenig präzise wissenschaftliche Annäherungen.¹¹⁵ Deswegen an dieser Stelle einige weitere Erläuterungen zur Schärfung des terminologischen Instrumentariums.

Fischer-Lichte sieht Theatralität in vier Konstituenten begründet: Inszenierung, Performanz, Korporalität und Wahrnehmung. Inszenierung wird dabei als „spezifischer Modus der Zeichenverwendung“ verstanden, die Performanz als „Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor

¹¹³ Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt/Main 2004, S. 32. (Edition Suhrkamp 2373)

¹¹⁴ Erika Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität. In: Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1997, S. 85-86.

¹¹⁵ Hubert Knoblauch problematisiert dieses weite Verständnis von Theatralität und Inszenierung. Vgl. Hubert Knoblauch: Pragmatische Ästhetik: Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns. In: Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft, S. 305-324. Knoblauch fragt sich, ob der Inszenierungsbegriff tatsächlich auf ein „analytisch aufweisbares Merkmal sozialer Handlungen“ hinweise und antwortet mit „ja“, insofern nämlich, als das soziale Handeln auf einer besonderen „Reflexivität menschlicher Kommunikation“ beruhe, die in „alltäglichen Interaktionen“ dazu führe, dass man „verschiedene Handlungsebenen auf eine solche Weise [verbinde], die als ästhetische Gestaltung, ja als Schöpfung einer Ordnung angesehen werden kann.“ Der Unterscheidungspunkt zum Kunsttheater liege demnach weniger in der Artifizialität der vollzogenen Handlungen – denn letztlich seien beide gleich artifiziell – sondern in der Zielrichtung der Handlungen (S. 305).

körperlich anwesenden Zuschauern“, Korporalität im Sinne der Materialität der Anwesenden und die Wahrnehmung besonders in Form der ZuschauerInnen, die eine „Beobachterfunktion und -perspektive“ beziehen.¹¹⁶ Dies allein, so lässt sich kritisch einwenden, hebt Hoffmann nun nicht aus der Masse seiner Mitmenschen hervor. Jeder Mensch agiert im sozialen Gefüge gemäß dem weiten Theatralitätsbegriff theatral, indem seine Handlungen bewusst gesetzte/inszenierte sind, er diese Handlungen im Medium seines Körpers vollziehen muss, um das angestrebte Resultat erst herbeizuführen und diese Handlungen schließlich von einer anderen sozialen Entität wahrgenommen werden müssen, um erst eine soziale Wirklichkeit zu begründen. Die hier vertretene These ist nun, dass Hoffmann sich weniger durch den ohnehin stets theatralen Charakter jedweden Handelns seinen Mitmenschen gegenüber auszeichnete, sondern durch die dahinterstehende Reflexivität. Legen doch die (auto-)biografischen Quellen nahe, dass Hoffmann für sich bewusst ein Bild seiner selbst entwarf, das er in Abhängigkeit von den zahlreichen variierenden Kontexten, in denen er sich bewegte, modulierte und zugleich durch entsprechendes Verhalten erst schuf. Wenn Hoffmann von der „Laterne magica [s]einer Fantasie“ (Brief an Hitzig vom 28.5.1796. BR I, S. 77) spricht, so wird davon ausgegangen, dass er nicht nur in seinen Texten das Prinzip der Bildprojektion aus dem Inneren verfolgte, sondern auch seinen Mitmenschen wie bei einem Diavortrag gezielt unterschiedliche Bilder seiner selbst vorsetzte, so dass Hitzig angesichts der Bandbreite Hoffmannscher Erscheinungen nur mehr die Behauptung der „chamäleonartigen Individualität“ (HI, S. 12) übrig blieb. Die sich zeitlebens widersprechenden Bilder Hoffmanns klingen noch im gleichsam vierstimmig sprechenden Grabstein nach, der erst im endgültigen Stillstand der Hoffmannschen „Laterne magica“ die Bilder, die der Jurist, Autor, Musiker und Maler von sich in die Welt streute, unter *einem* Namen zusammenfassen fassen konnte.

„[I]ch eile, das zu werden, was mein Verstand billigt“ schrieb Hoffmann (Brief an Hippel vom 21.2.1796. BR II, S. 61). In diesem Ausspruch des damals noch nicht ganz 20-Jährigen wird ein zentraler Aspekt der Theatralität angesprochen, die Performanz. Nicht allein die Inszenierung als Konzept, sondern erst ihr tatsächlicher Vollzug führt herbei, was vorher nur in Gedanken bestand. „Real“ ist Identität nur, „insoweit sie performiert wird“, so Judith Butler.¹¹⁷ Wie das Hoffmann-Zitat zeigt, rührt der Autor etwa eineinhalb Jahrhunderte vor der

¹¹⁶ Erika Fischer-Lichte: Inszenierung und Theatralität, S. 82.

¹¹⁷ Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, S. 315.

performativen Wende an deren Kern: dem Werden durch Vollzug. Wenn er davon spricht, dass er eine Rolle *spiele*, oder sich mühen müsse, ein Jurist zu *werden*,¹¹⁸ so nimmt dies die Idee der performativen Akte vorweg, die in der Sprechakttheorie von John Langshaw Austin begründet ist. *How to do things with words* lautete denn auch der Titel des initialen Aufsatzes Austins, in dem für die Sprache performative Äußerungen festgestellt wurden, deren Zweck nicht eine Behauptung sei, die demnach auch nicht mit „ja“ oder „nein“ beantwortet werden können, sondern die das, was sie bezeichnen, im Moment der Bezeichnung zugleich vollziehen.¹¹⁹ Bei genauerer Betrachtung erwies sich die Trennung zwischen konstativen und performativen Aussagen als nicht aufrecht zu erhalten. Kann doch eine Aussage wie: „[I]ch habe einen Künstlerkörper“ (Brief an Hippel vom 1.5.1795. BR I, S. 30) sowohl als zu verneinender/zu bejahender konstativer Sprechakt gesehen werden und ebenso als performative Äußerung, deren Aussage ist: „Indem ich dies ausspreche, stelle ich fest, einen Künstlerkörper zu haben.“ Letztere würde durch Zuschreibung eine Formung der Identität bedeuten, wie sie Judith Butler am Beispiel der Geschlechteridentitäten ausführt. Butler geht davon aus, dass Identität nicht unverrückbar und gegeben sei, sondern erst vermittelt performativer Handlungen geschaffen werde. Zunächst muss ein Bild dessen vorliegen, was man werden will/soll und schließlich erschafft man es und nähert sich ihm durch die „*stilisierte Wiederholung* von Akten“ an. Das Resultat solcher Handlungen ist „eine konstruierte Identität, eine performative Leistung, an welche das weltliche gesellschaftliche Publikum einschließlich der Akteure selbst nun glaubt und die es im Modus des Glaubens performiert.“¹²⁰

„Das ‚Ich‘, das sein Körper ist, ist notwendig ein Modus der Verkörperung, und das ‚Was‘, das es verkörpert, sind seine Möglichkeiten“, die in den „elementare[n] Strukturen der Verkörperung“: „Tun, dramatisieren, reproduzieren“ gefestigt werden.¹²¹ Nicht allein die körperlich manifesten Einschreibungen, die Butler am Beispiel der Festigung von Geschlechteridentität beschreibt, sondern auch die mentalen Prägungen, die sich durch diese Praxis des Performierens von Identität ergeben, sind zu berücksichtigen und für Hoffmann stärker noch als

¹¹⁸ „Im Grunde genommen ist unsere Lage jetzt wieder sehr verschieden, du in der kleinen Stadt spielst den Weltmann, der sich in den buntesten Zirkeln herumtummelt, - ich in der größeren, - den eingezogenen Stubenhüter“ (Brief an Hitzig vom 25.10.1795. BR I, S. 35) / „Das Studieren geht langsam und traurig, - ich muß mich zwingen, ein Jurist zu werden“ (Brief an Hitzig vom 1.5.1875. BR I, S. 31).

¹¹⁹ vgl. Jonathan Culler: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Aus d. Engl. übersetzt von Andreas Mahler. Stuttgart 2002, S. 137-138. (RUB 18166)

¹²⁰ Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, S. 301-302.

¹²¹ Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, S. 304-305.

die Prägung des Körpers ins Feld zu führen. Der „Modus der Verkörperung“ ist bei Hoffmann die Polyperspektivik, die „Möglichkeiten“ der Verkörperung liegen im breiten Spektrum an sozialen Rollen, die der Autor zeitlebens einnahm.

Die Theorie der sozialen Rollen, vor allem terminologisch in einem Naheverhältnis zum Theater zu sehen, erfreute sich in der Soziologie seit den 1960ern großer Beliebtheit. Ihre Kernaussage ist, wie auch der Titel des grundlegenden Werkes von Erving Goffman lautet: „Wir alle spielen Theater“ – es geht also um genau die oben beschriebene Ausweitung des Theatralitätsverständnisses durch Soziologie und Anthropologie. Der Unterschied zwischen Goffmans früher Theorie und den erst später folgenden performativen Ansätzen liegt darin, dass Goffman das Ergebnis der Darstellung einer Rolle nicht unbedingt im *Werden zu dieser Rolle* sieht. Nein, es wird davon ausgegangen, dass es neben jenen DarstellerInnen, die an ihre Rolle glauben, auch solche gibt, die ihre Rolle bewusst vortäuschen, wissend, dass sie ihnen nicht eigentlich entspricht. Dem ungeachtet ist jegliches soziale Handeln mit der Darstellung einer Rolle verbunden. Die Repräsentationen von Menschen, die man im Alltag wahrnimmt, sind Goffman zufolge immer inszenierte, da sie je nach situativem/räumlichem Kontext („Bühnenbild“ genannt) variabel gehandhabt werden können. Das Wissen um die Gemachtheit der eigenen Erscheinung kann demzufolge bewusst eingesetzt werden: Ohne an die eigene Rolle zu glauben, kann man sich in einer Rolle präsentieren und sein Publikum täuschen. Wenn auch die DarstellerInnen selbst nicht an die eigene Darbietung glauben mögen, so müssen die ZuseherInnen doch zunächst davon ausgehen, dass diese „aufrichtig“ gemeint ist, und „der Eindruck von Realität“, der „inszeniert [wird] ‚wirkliche‘ Realität“ sei. Entgegen einer Person, die an ihre Rolle glaubt, die also „aufrichtig“ ist, hat man es in einer Person, deren Selbstverständnis von der dargestellten Rolle abweicht, mit einer/einem „zynischen“ DarstellerIn zu tun. Ob nun „aufrichtig“ oder „zynisch“ zur Darstellung gebracht, es liegt allen Darbietungen zunächst der Schein von Authentizität eingeschrieben und sie sind und bleiben nichts als Rollen und damit mehr oder weniger bewusste Setzungen - Masken - die man trägt und vorführt.¹²²

Es ist wohl kein historischer Zufall, daß das Wort Person in seiner ursprünglichen Bedeutung eine Maske bezeichnet. Darin liegt eher eine Anerkennung der Tatsache, daß jedermann überall und immer mehr oder weniger bewußt eine Rolle spielt [...] In diesen Rollen erkennen wir einander, in diesen Rollen erkennen wir uns selbst. In einem gewissen Sinne und insoweit diese Maske das Bild darstellt, das wir uns von uns selbst geschaffen haben – die Rolle die wir zu erfüllen

¹²² Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Selbstdarstellung im Alltag. Vorwort von Ralf Dahrendorf. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. München ⁴ 2006, S. 19-23.

trachten -, ist die Maske unser wahreres Selbst: das Selbst, das wir sein möchten. Schließlich wird die Vorstellung unserer Rolle zu unserer zweiten Natur und zu einem integralen Teil unserer Persönlichkeit. Wir kommen als Individuen zur Welt, bauen einen Charakter auf und werden Personen.¹²³

Nicht allein das „Bild“ der Maske, das „Selbstverständnis“¹²⁴, demzufolge man sich über die Verkörperung einer Maske zur Person stilisiert, braucht es laut Goffman. Als weitere Konstituenten der (Selbst-)Inszenierung werden das „Bühnenbild“ und die „Fassade“ nominiert. Unter ersterem werden der zeitliche, räumliche und situative Kontext, die „Requisiten und Kulissen für menschliches Handeln“, verstanden. Manche Rollen, die eingenommen werden, können ohne dieses Bühnenbild nicht glaubhaft repräsentiert werden. Goffman zitiert die Rolle eines chinesischen Mandarins als Beispiel. Diese

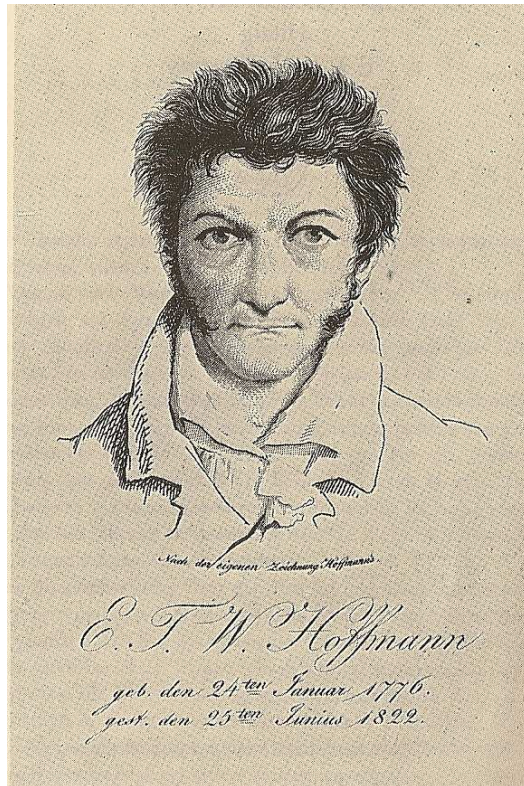


Abbildung 4, Selbstportrait Hoffmanns

erscheint erst durch das Zeremonielle, Ritualhafte und Kodierte des öffentlichen Auftretens glaubhaft repräsentiert. Fehlte dieses Umfeld, so würde die eingenommene Rolle des Mandarins nicht überzeugend erscheinen. Für Hoffmann sind in diesem Zusammenhang mehrere seiner Aufenthaltsorte auf ihre Qualitäten als Bühnenbild und ihren Einfluss auf Hoffmanns Rollengestaltung zu befragen, allen voran Lutter und Wegner, das Weinhaus am Berliner Gendarmenmarkt. Wenn auch nicht alle Darstellungen sozialer Rollen notwendigerweise ein „Bühnenbild“ benötigen, so brauchen sie aber in jedem Fall eine „Fassade“, worunter sowohl die sinnlich wahrnehmbare Erscheinung der Darstellerin/des Darstellers, als auch sein/ihr Verhalten fallen. Die Erscheinung markiert häufig den sozialen Status, also die Zugehörigkeit zu sozialen Klassen und Schichten. Da sich aber die Erscheinungsbilder mehrerer

¹²³ E. Park, zit. nach Erving Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 21.

¹²⁴ Yvonne-Patricia Alefeld legt nahe, angesichts der arbiträren Konstruiertheit von Identitäten anstatt von „Selbstbewusstsein“ von „Selbstverständnis“ zu sprechen, da dieser Terminus die Prägung eines Bildes auf Basis einer zuvor von sich selbst gemachten Vorstellung besser erfasse. vgl. Yvonne-Patricia Alefeld: Raoul Hausmann – Pose Poesie Performance, S. 117.

Rollen aus der gleichen sozialen Schicht kaum unterscheiden, wird die verkörperte soziale Rolle durch das Verhalten der Darstellerin/des Darstellers weiter spezifiziert; die Handhabung von Mimik, Gestik und Stimme fallen etwa darunter. „Fassaden“ sind häufig vorgeformt – auch, um dem Publikum die Einordnung zu erleichtern – und werden von den Darstellenden angenommen, um Zugehörigkeit zu einem bestimmten Rollentypus zu signalisieren. Ist im Fall der Kongruenz von Erscheinung und Verhalten das Publikum schnell fähig, die dargestellte Rolle zu identifizieren, so ist es im Falle ambivalenter oder nicht deckungsgleicher Verhältnisse von Erscheinung und Verhalten besonders herausgefordert.¹²⁵ Hoffmann, der als sprunghaft und unvorhersehbar beschrieben wird, mag demnach bei einigen seiner ZuschauerInnen zu (wohlkalkulierter?) Verwirrung geführt haben.¹²⁶

Die Trennung zwischen den skizzierten Positionen Goffmans und Butlers liegt im Werden durch Vollzug, in der prägenden Kraft performativer Akte. Im Rahmen dieser Arbeit wird davon ausgegangen, dass die Auswirkungen des Performens einer Rolle nicht einfach „zynisch“ von der glatten Oberfläche eines festen Charakters abgestreift werden können, sondern dass jeder performative Akt Spuren hinterlässt, die letztlich dazu führen, dass man das, was man zunächst nur vorgibt zu sein, auch wird. Die fortwährende Zitation und Durchführung von Akten der Verkörperung des eigenen Selbstverständnisses etabliert dieses erst. Für Hoffmann zeigt sich, nimmt man den Text wortwörtlich, dass die Vorstellungen über sein Wesen oftmals den Charakter einer selbsterfüllenden Prophezeiung haben, insofern sie von einem im Voraus festgelegten Endpunkt der Entwicklung (Selbstbild) schrittweise auf diesen hinarbeiten. Nicht nur die eigenen Zuschreibungen, sondern auch die von außen zugeschriebenen Eigenschaften scheinen von prägender Qualität für das Bild des Autors gewesen zu sein – „Bild“ deshalb, weil gemäß der Ansätze der Rollentheorie außer dem instabilen und wandelbaren Umriss einer Identität nichts übrig bleibt. Angesichts Hoffmanns erster literarischer Erfolge hält Hitzig fest:

So war denn nun Hoffmann mit einem Male auf der Bahn, auf welcher er bald ganz Deutschland bekannt und wert werden sollte [...] und freudig schreibt er selbst in sein Tagebuch: ‚meine literarische Karriere scheint beginnen zu wollen.‘ Von nun an lebt und webt er auch ganz in der Ausübung aller Kunst (HI, S. 244).

¹²⁵ vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 23-30.

¹²⁶ Hoffmann meint über sich selbst: „Meine Laune ist der erste Wetterprophet, den ich kenn, und wenn ich Lust und Langeweile hätte, könnt' ich Kalender machen“ (Brief an Hippel vom 23.1.1796. BR I, S. 49-50). Wie weit die Spanne Hoffmannscher Stimmungen reicht, beschreibt Hitzig im Kapitel „Einzelne Züge zur Charakteristik Hoffmanns“ anhand einer ausführlichen Auflistung von Stimmungsbezeichnungen aus Hoffmanns Tagebüchern (HI, S. 437).

Indem Hitzig dies feststellt, spricht er ungewollt den Zusammenhang vom Bild der „literarische[n] Karriere“ und dessen Verkörperung in Form der „Ausübung aller Kunst“ an. Hoffmanns Strategien von Performanz sollen auf Basis der nunmehr vorliegenden Klärung der theoretischen Positionen hinsichtlich ihrer polyperspektivischen Qualitäten untersucht werden. Das Verständnis von Polyperspektivik stützt sich dabei auf die bereits vorgenommenen Definitionen, da davon ausgegangen wird, dass die Polyperspektivik als Modus der Inszenierung nicht allein an der Literatur zu beobachten ist, sondern sich auch in der Stilisierung Hoffmanns vorfinden lässt. Insbesondere werden folgende Aspekte zum Tragen kommen: die Selbst- und Fremdzuschreibungen, welche ein hohes Maß an Inkohärenz aufweisen, die Fiktionalisierung von Identität bzw. der Aufbau von Doppelidentitäten, die Hybridisierung von Literatur und Fiktion, die Fiktionalisierung der autobiographischen Zeugnisse, die variierenden (personalen, zeitlichen, räumlichen) Standpunkte des Blickens auf Hoffmann und besonders das breite Spektrum sozialer Rollen, welche Hoffmann zeitlebens annahm und seinem Publikum darbot.

2.2. Der vierstimmige Grabstein: „Ausgezeichnet im Amte / als Dichter / als Tonkünstler / als Maler“

„[D]enn wisse nur, Sontag blühn bei mir Künste und Wissenschaften [...]. Die Wochentage bin ich Jurist und höchstens etwas Musiker, sonntags am Tage wird gezeichnet, und abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht“ (Brief an Hippel vom 23.1.1796. BR I, S. 52).

Die Inschrift auf E.T.A. Hoffmanns Grabmal lautet in vollem Umfang: „E.T.W. HOFFMANN / geb. Königsberg den 24ten Januar 1776 / gest. Berlin den 25ten Juny 1822 // Kammer-Gerichts-Rath // Ausgezeichnet / im Amte / als Dichter / als Tonkünstler / als Maler // von seinen Freunden“ (HI, S. 350). Sogleich fällt dabei Mehreres auf. Zunächst, dass Hoffmanns gewählter dritter Vorname, Amadeus, durch seinen ursprünglichen Namen, Wolfgang, ersetzt wurde. Zudem auch die Betonung von Hoffmanns Tätigkeit im Justizdienst und die vorgenommene Nachreihung seiner anderen Tätigkeitsfelder. Abschließend auch die Einschreibung „von seinen Freunden“, die – wenn sie auch vorderhand nur Ausweis der Verbundenheit ist – zugleich auch den Wechsel der Positionen veranschaulicht. War Hoffmann zeitlebens selbst für das von ihm geschaffene Bild verantwortlich, wechselte die Deutungsmacht nach seinem Tod in die Hand der Hinterbliebenen. Diese, allen voran der zwar wohlmeinende, aber zuletzt über Hoffmanns „liederlichen“ (HI, S. 171) Lebenswandel verdrossene Hitzig,

nehmen eine Umgewichtung und Tilgung vor. Getilgt wird die Uneindeutigkeit, die aus Hoffmanns Vorliebe für Spiele mit seiner Identität erwuchs. Es ist davon auszugehen, dass es sich in der Benennung mit „Amadeus“ nicht um einen konventionalisierten „Schreibfehler“ aus einem „der ersten Manuskripte“ handelte, sondern Hoffmann sich durch diesen Namen gezielt in der Nähe des von ihm bewunderten Mozart ansiedelte (HI, S. 15). Die Umgewichtung betrifft die (besonders zuletzt vorherrschenden) Zustände, in denen Hoffmann als erfolgreicher Autor aus seinen Werken größere Einkünfte bezog als aus seiner Tätigkeit bei Gericht. Es wäre ergo schlüssig gewesen, den Künstler dem „Kammer-Gerichts-Rath“ voranzustellen, nicht nur aufgrund der monetären Verhältnisse, sondern auch, weil Hoffmann sich zeitlebens nicht besonders für seinen aus Vernunft gewählten Brotberuf begeistern konnte.

So desaströs, wie die Einschätzungen bezüglich Hoffmanns Einstellungen zur Juristerei in manchen Biografien sind, war Hoffmanns Sicht darauf wohl kaum. Festzuhalten ist, dass die Juristenlaufbahn, bei aller frühen Neigung zur Kunst, vor den ersten künstlerischen Versuchen einsetzte. Im Alter von 16 Jahren begann Hoffmann 1792 sein Studium der Rechte an der Königsberger Universität. Pragmatik und eine nüchterne Einschätzung der eigenen Verhältnisse und Möglichkeiten standen hinter dieser Wahl, die ihm finanzielles Auskommen und die baldige Loslösung vom nicht eben geschätzten Haus der Großmutter, in dem er aufwuchs, ermöglichen sollte.¹²⁷ Ganz entgegen dem oft beschworenen Bild vom exaltierten Künstler betont Hitzig, dass Hoffmann selbst, wenn das Studieren „langsam und traurig“ voranging und er sich „zwingen [musste], ein Jurist zu werden“, doch mit großer Disziplin und Zielstrebigkeit zu Werke ging (Brief an Hippel vom 1.5.1795. BR I, S. 30-31). In der immer zu berücksichtigenden Vermengung von wohlmeinender biografischer Glättung und dem Willen zur Ehrlichkeit stellt Hitzig fest, dass Hoffmann das

Studium der Jurisprudenz nur als Mittel [diente], bald Brot zu erwerben und bald aus dem großmütterlichen Hause zu kommen. Mit ganzer Seele gehörte er den Künsten an. Was mit diesen oder mit der Brotwissenschaft nicht in unmittelbarer Berührung stand, das kümmerte ihn nicht. Gradeswegs ging er auf sein Ziel los (HI, S. 28).

Im Zuge der insgesamt neun folgenden Stationen, die Hitzig in seiner Biografie im Anschluss an Hoffmanns Jugend in Königsberg anführt, sollten diese Pragmatik und Nüchternheit Hoffmann mehrmals zum Vorteil gereichen. Der Weg vom 16-jährigen Jura-Studenten bis zum Künstler, „der in ganz Deutschland

¹²⁷ vgl. Hartmut Mangold: E.T.A. Hoffmann als Jurist. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 469.

von sich reden machte“ (HI, S. 311), war ein weiter und verlief - teils notgedrungen, teils freiwillig gewählt – letztlich nach Berlin, wo Hoffmann 1822 in seiner Wohnung verstarb.

Die theoretischen Ausführungen am Eingang dieses Kapitels berücksichtigend, könnte man sagen, dass Hoffmann im Verlauf dieser insgesamt zehn Stationen seine Identität erst durch die Verkörperung und Aufführung diverser sozialer Rollen entwarf, prägte und durch Wiederholung festigte. Er tat dies, mit Goffman gesprochen, in variierenden „Bühnenbildnern“ und unter Aufbietung mannigfaltiger „Fassaden“, so dass sich von unterschiedlichen Standpunkten jeweils differierende perspektivische Bilder gewinnen lassen. Doch letztlich ist das daraus resultierende „Reflexbündel“ in nur einer Person zusammengefasst. Hoffmann selbst ist also, wie auch im Rahmen seiner Texte beobachtet wurde, diejenige Instanz, in der die heterogenen Bilder der polyperspektivischen Blicke auf ein und dieselbe Person zusammenlaufen, in der die Stimmen, die alle unterschiedliche Identitäten zu performieren scheinen, ineinanderfallen.

2.2.1. Der „Kammer-Gerichts-Rath“ als Polyartist: Stationen und Professionen eines preußischen Juristen

Wie auch der fiktive Herausgeber des *Murr-/Kreisler*-Romans angesichts des „verworrenen Gemischs fremdartiger Stoffe“ (Hoffmann V, S. 12), als welches ihm die Doppelbiografie entgegentritt, verwirrt ist, so ergeht es ebenfalls den tatsächlichen Biografen Hoffmanns. Auch, wenn es keinesfalls um den müßigen Versuch gehen soll, die „Perlen“ des Hoffmannschen Lebens erneut zum Zwecke der Festschreibung der Identität Hoffmanns „zur Schnur“ zu sammeln,¹²⁸ erscheint die anschließende tabellarische Übersicht über die Aufenthalte und Tätigkeiten des Künstlers/Juristen doch sinnvoll, da davon auszugehen ist, dass in den damit nachvollziehbar werdenden Wechseln von Ort, Beruf und Milieu ein Aspekt der polyperspektivischen Inszenierung der Person/Figur Hoffmann zu sehen ist.

¹²⁸ Das erste Terzett aus Julius Eduard Hitzigs Zueignung lautet: „Nicht kommt dem Freund so Kühnes in den Sinn; / Er, der mit ungeübter Zunge stammelt / Hat deine Perlen nur zur Schnur gesammelt“ (HI, S. 9). Gemeint ist damit das Arrangieren der Dokumente aus dem Nachlass Hoffmanns.

Zeitraum	Ort	Tätigkeiten ¹²⁹
1776-1796	Königsberg	• Schulausbildung • erste Versuche in der Musik, im Zeichnen; Lektüre • Studium der Jurisprudenz; 1795: erstes juristisches Staatsexamen: Prüfung als Auskultator (Zuhörer)
1796-1798	Glogau	• Tätigkeit als Auskultator an der Oberamtsregierung; 1798: zweites juristisches Staatsexamen: Referendariatsexamen • Künstlerische Studien im Hause des Onkels / Besuch der Dresdner Gemäldegalerie
1798-1800	Berlin I	• Arbeit am Reichskammergericht als Referendar • 1800: Drittes Staatsexamen, Qualifikation für die höhere Justizlaufbahn • Kunstrezeption: vor allem Bildung auf dem Feld der bildenden Kunst, Besuch zahlreicher Museen • Beginn der Tagebuchaufzeichnungen
1800-1802	Posen	• Anstellung am Collegium der preußischen Regierung als Assessor • 1801: Beförderung zum Regierungsrat (Beginn der Laufbahn als Richter)
1802-1804	Plock	• Tätigkeit als Regierungsrat am Collegium der preußischen Regierung • Kunstproduktion: Erste Veröffentlichung eines literarischen Textes, Anfertigung eines Lustspiels, erster Kompositionen und musikästhetischer Schriften sowie mehrerer Zeichnungen und Gemälde
1804-1807	Warschau	• Arbeit als Regierungsrat am Collegium der preußischen Regierung; 1806 Auflösung der preußischen Gerichtsbarkeit infolge der napoleonischen Besatzung • Kunstrezeption: mannigfaltige Auseinandersetzung mit der reichhaltigen Theaterszene (Sprech- und Musiktheater) • Gründung einer „musikalischen Vergnügungsgesellschaft“ (HI, S. 202), Organisation und musikalische Leitung von Konzerten • Architekturmalerei • Komposition zweier Opern (<i>Der Kanonikus von Mailand</i>, <i>Schärpe und Blume</i>) sowie von Programmmusik (zu Zacharias Werners Trauerspiel <i>Das Kreuz an der Ostsee</i>) • Kontakte zur literarischen Szene durch Vermittlung Hitzigs
1807-1808	Berlin II	• Flucht und Arbeitslosigkeit

¹²⁹ vgl. dazu im Allgemeinen HI sowie Hartmut Mangold: E.T.A. Hoffmann als Jurist, S. 467-480. Zu Hoffmanns musikalischem Werk siehe Gerhard Allroggen: Musikalische Schriften und Rezensionen. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 413-424. Zudem auch Werner Keil: E.T.A. Hoffmann als Komponist. In: Detlef Kremer (Hg.): E.T.A. Hoffmann, S. 425-448. Alleine das musikalische Werkverzeichnis von Hoffmanns Werken (Allroggen-Verzeichnis) umfasst 85 Titel. Vgl. dazu Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten: E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Werke sortiert nach AV (Verzeichnis nach Gerhard Allroggen, 1970). http://www.klassika.info/Komponisten/Hoffmann/vv_vvz1.html (24.08.2010).

		• Scheitern der künstlerischen Ambitionen
1808-1813	Bamberg	• Erste künstlerische Anstellung: Musikdirektor des Theaters in Bamberg; Konkurs des Theaters unter Heinrich Cuno • Revitalisierung des Theaters durch Franz von Holbein; Tätigkeit als Regisseur, Dirigent, Dramaturg, Bühnenbildner, Maschinist/Bühnentechniker • zwischenzeitlich bzw. parallel dazu Tätigkeit als Haus-/Gesangslehrer • erste Veröffentlichung von Rezensionen und literarischen Texten (<i>Kreisleriana</i>) in der <i>AmZ</i> und der <i>ZeW</i>; abschließend Veröffentlichung der ersten beiden Bände der <i>Fantasiestücke</i> • Komposition der Oper <i>Aurora</i> und weiterer Werke
1813-1814	Dresden und Leipzig	• Musikdirektor der Theatertruppe rund um Joseph Seconda; erneuter Konkurs des Theaters; erfolgreiche Wiederbelebung und Reorganisation des Hauses auf Initiative Hoffmanns; es werden aufwendige Sprech- und Musiktheaterwerke gegeben; Tätigkeit als Dirigent und musikalischer Studienleiter • Kompositionen: <i>Undine</i>, <i>Die Schlacht bei Leipzig</i>, etc. • Verfassen von Rezensionen und literarischen Texten • Arbeit als Grafiker
1814-1822	Berlin III	• Anstellung als Kriminalrat am Kriminalschat des Berliner Kammergerichts, der damals höchsten Instanz der preußischen Gerichtsbarkeit • Ab 1819 zusätzlich Mitglied der sogenannten „Immediat-Untersuchungskommission“ zur Kontrolle demagogischer Umtriebe • Verkehr mit den Berliner Romantikern auf Vermittlung Hitzigs • Abfassung und Veröffentlichung des Großteils der literarischen Werke • Komposition weiterer Werke

Wie sich anhand dieser Aufstellung anschaulich nachvollziehen lässt, gestaltete Hoffmann mehr als „nur“ eine „gesellschaftliche Doppelrolle“¹³⁰. Ja, es wird deutlich, dass Hoffmann alleine im Hinblick auf seine beruflichen Tätigkeiten ein beachtenswert breites Register an unterschiedlichen Rollen aufbot, welches von der konzentrierten und präzisen Arbeit im Justizdienst über beinahe sämtliche administrative und künstlerische Bereiche des Sprech- und Musiktheaters bis hin zur vielseitigen und mehr oder weniger erfolgreichen Tätigkeit als ausübender Künstler reicht.

¹³⁰ Hartmut Mangold: E.T.A. Hoffmann als Jurist, S. 471.

Es lässt sich durchaus behaupten, dass das, was sich in Hoffmanns Umgang mit dieser Vielfalt an Rollen zeigt, die Überwindung der „Krise der enthusiastischen Haltung“¹³¹ und die Geburtsstunde eines auf die Moderne verweisenden Subjektbegriffes ist. Hoffmann gelingt es, aus dem - aus Notwendigkeit und persönlicher Anlage – bunten Strauß seiner sozialen Rollen ein Gefühl von Ich-Identität zu beziehen und die heterogenen Facetten seines Selbstbildes gezielt zu gestalten und zu verwalten. Anstatt sich in multiplen Selbstbildern zu verlieren, hielt er bei aller enthusiastischen Offenheit der Wahrnehmung doch das Bild seines „zerrissenen Leben[s]“ zusammen, indem er die „wildesten Sprünge seiner Phantasie“ (HI, S. 18) durch das trockene Treten in der „juristischen Walkmühle“ im Boden der Realität verankerte (Brief an Hippel vom 15.3.1815. BR II, S. 174). Die hinsichtlich der Identitätskonstituierung bestehenden Verbindungslinien zwischen Hoffmann und der Moderne werden im nachfolgenden Abschnitt behandelt.

Zuvor allerdings einige weitere Anmerkungen zu Hoffmanns Doppel- oder Mehrfachexistenz. Erving Goffman behauptet bezüglich der „Darstellung der eigenen Arbeit vor den Augen anderer“, dass ihr Zweck vor allem darin bestehe, den damit verbundenen Rang zu präsentieren und einzunehmen. Jeder Darsteller müsse einen „beachtlichen Teil seiner Energie auf die Aufgabe verwenden [...], seine Rolle wirkungsvoll zu gestalten“. Wer seine Rolle mit Leichtigkeit von den anderen Rollenangeboten differenzieren kann, ist in seinen Augen ein „Darstellungskünstler“.¹³² Tatsächlich wird es nun darum gehen, diesen Begriff auf zweierlei Art zu gebrauchen. Zunächst, indem Hoffmann, bezogen auf seine berufliche Darstellungen, als ein ebensolcher Darstellungskünstler betrachtet wird und schließlich - in invertierter Anordnung des Wortes – um Hoffmann als „Künstlerdarsteller“, wenn es um seine Stilisierung zum Künstler geht.

Die Thesen Goffmans und Butlers bedenkend, ist davon auszugehen, dass die Hoffmannsche Rollenvielfalt eine selbst gewählte und schrittweise durch performative Akte entwickelte/gefestigte war. Immer wieder, bereits aus den ersten Königsberger Aufzeichnungen geht das stete Schwanken zwischen Kunst und Brotberuf, zwischen eigentlichem Interesse und materieller Notwendigkeit hervor. „Ich fühle, daß ich einigen Wert habe“ (Brief an Hippel vom 23.1.1796. BR. I, S. 55), schreibt Hoffmann in der Gewissheit um seine künstlerischen

¹³¹ Christa Karoli. Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, S. 100.

¹³² Erving Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 32 und 34.

Potentiale, doch ist er sich seiner finanziellen Rahmenbedingungen in ebenso hohem Maße bewusst: „Aus Überzeugung der Notwendigkeit studiere ich mein Jus, und aus Hang füllt Musik die Stunden der Erholung“ (Brief an Hippel vom 21.2.1796. BR I, S. 63). Erst mit seiner ersten künstlerischen Vollanstellung als Musikdirektor am Bamberger Theater scheint ihm der Brotberuf obsolet zu werden: „[E]s muß gehen, und es geht auch, da ich nun und nimmermehr Relatio ex actis u.s.w. schreiben darf und so die eigentliche Quelle alles Übels [die Tätigkeit als Jurist] versiegt ist!“ (HI, S. 242) Doch erweisen sich diese Aussichten sehr schnell als trügerisch, ist er doch kurz darauf in größter finanzieller Bedrängnis und hält in seinem Tagebuch fest: „In höchster Not den alten Rock verkauft um nur fressen zu können!!“ (Eintrag vom 26.11.1812. BR I, S. 398). Das finanzielle Risiko des Künstlerdaseins mag Hoffmann schließlich in seiner abschließenden Berliner Zeit zur Wiederaufnahme seiner Doppelrolle als Jurist und Künstler bewogen haben – besonders nachdem ihm seine Kapellmeisterstelle von Joseph Seconda unvorhergesehen aufgekündigt wurde und er „ohne allen äußern Halt dastand“ (HI, S. 299). Seine Karriere im Justizdienst ist ihm zuletzt wider Willen geschehen, bat er sich doch bei seinem Freunde Hippel zur finanziellen Absicherung mehrmals eine lediglich ausreichend entlohnte Stelle als „Expedient bei irgendeinem Ministerio“ aus, um „bei mäßiger Arbeit“ (die übliche Arbeitszeit im Amt betrug sechs Stunden pro Tag)¹³³ und „völliger Verantwortungslosigkeit“ seine Freizeit sorglos der Kunst widmen zu können (HI, S. 299). Wiewohl er in einer in einer höheren Funktion angestellt wurde, konnte er doch seinen künstlerischen Ambitionen nachgehen. Er berichtete an Hippel: „[S]o geht's in meinen vier Wänden ganz gut her. Die Akten werden in die Nebenkammer geworfen, und dann zeichne, komponiere und dichte ich, wie's kommt [...]“ (Brief an Hippel. BR I, S. 174).

Dieser humorvolle Hinweis auf die Bevorzugung des Künstlerdaseins gegenüber der Tätigkeit als Richter am Kammergericht ist zugleich eine Markierung der Trennung der eingenommenen Rollen respektive eine Kennzeichnung des Wechsels von der einen sozialen Rolle zur anderen. Indem Hoffmann seine Akten von sich wirft, wirft er auch seine Rolle des Juristen ab und schlüpft je nach Belieben in jene des Dichters, Musikers oder Zeichners.¹³⁴ Dass aus einem solchen steten Wechsel der Rollen nicht, wie man vermuten möchte, eine unklare Vermengung der Rollen resultierte, sondern Hoffmann stets

¹³³ vgl. Friedhelm Auhuber: Hoffmanns Briefe und Tagebücher, S. 464.

¹³⁴ Da sich dieses Kapitel Hoffmann von Seite seiner Berufe annähert, werden die anderen, außerberuflichen Rollen hier außer Acht gelassen. Dennoch sind diese ebenso als solche zu verkörpernden sozialen Rollen anzusehen.

den Überblick behielt, zeigt der Bericht des Kammergerichtspräsidenten Friedrich von Trützschler, der 1819 die Virtuosität von Hoffmanns „Rollenmanagement“ betont: „Seine schriftstellerischen Arbeiten, denen er zuweilen noch die Stunden der Erholung und Muße widmet, thun seinem Fleiße keinen Eintrag und die üppige zum Komischen sich hinneigende Phantasie, die in denselben vorherrschend ist, kontrastiert auf eine merkwürdige Art mit der kalten Ruhe, und mit dem Ernst, womit er als Richter an die Arbeit geht“.¹³⁵

Wie Hoffmanns Grabstein plastisch zeigt, wurde die berufliche Tätigkeit eines Menschen auch um 1800 schon als eine der wesentlichen Konstituenten von Identität angesehen. Das schillerende Bild, das Hoffmann zeitlebens von sich zeichnete, wurde aber schlussendlich nüchtern auf die Beschäftigung „im Amte / als Dichter / als Tonkünstler / als Maler“ zusammengeführt. Der dahinterstehende behende Wechsel von „Bühnenbild“ und „Fassade“ (Verhalten und Auftreten) gerät dabei leicht in Vergessenheit, doch ist die Geläufigkeit, mit der Hoffmann von einer Rolle in die andere schlüpfte, just das, was ihn auszeichnet. In seinem Fall zeigt sich die Polyperspektivik als wesentliches Merkmal der Herausbildung von Identität. Von den unterschiedlichsten Standpunkten aus vollführte Hoffmann performative Akte, die sein Selbstbild schrittweise hervorbrachten. Der Beruf ist in diesem Sinne eine performative Aussage, die jedes Mal von neuem gemacht und bekräftigt werden kann, die entweder „aufrichtig“ gemeint ist oder nur „zynisch“ vorgespielt wird. Argumentiert man mit Goffman, steht hinter beidem, Zynismus und Aufrichtigkeit der Rollendarbietung, ein stets undefiniertes Ich, das nur Bilder seiner selbst in seinen sozialen Kontext projiziert.¹³⁶ Hält man es hingegen mit Butler, liegt es nahe, in der fortwährenden Wiederaufrufung von Rollen einen Prozess der Habitualisierung und der Einschreibung von Identität zu sehen.¹³⁷ Dies bedeutete, dass Hoffmann nicht nur zum Juristen, sondern auch zum Künstler erst durch das Entwerfen und Umsetzen seines Selbstbildes wurde. Zunächst

¹³⁵ Friedrich von Trützschler: Bericht vom 10.1.1819. In: Friedrich Schnapp (Hg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974, S. 459.

¹³⁶ vgl. dazu die Termini Goffmans. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 23-30.

¹³⁷ vgl. dazu Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution, S. 301-302. Sowie Herbert Willems: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis. In: Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft, S. 32-35. Willems spricht unter dem Begriff des Habitus, den er im Sinne Bourdieus versteht, davon, dass unter Habitus „(re-)produzierte (re-)produktive psychische Dispositionen“ zu verstehen sind, die auf Basis von „Prädisposition[en]“/„Tendenz[en]“ eine bestimmte „Seinsweise“ des Subjekts herbeiführen (S. 32-33). Wie Butler, nur mit anderem Vokabular und einem Fokus auf die psychische Prägung des Menschen durch die Zitation von Selbstbildern, betont Willems dabei den Vorgang der Herausbildung von Identität. Er geht davon aus, dass ein Teil der Identität schon von vornherein im Subjekt angelegt sei. Butler hingegen sieht den Ursprung dieser Vorgaben in gesellschaftlichen Konventionen.

heißt es: „[I]ch eile, das zu werden, was mein Verstand billigt“ – schließlich trägt dieses Eilen Früchte: „[E]s ist so ein Stück Autor aus mir geworden“ (Brief an Hippel vom 21.2.1796. BR II, S. 61, sowie HI, S. 295). Siebzehn Jahre der fortwährenden Versuche der Etablierung als Künstler liegen zwischen diesen Aussagen, doch zeigt sich, dass Hoffmann zu dem *wurde*, worauf seine Bestrebungen von seiner Jugend an gerichtet waren. Er *wird* zu jenem Bild, das er von sich hat: zum Künstler.

Vom „Darstellungskünstler“ wird er also zum „Künstlerdarsteller“, indem er sich als Künstler stilisiert. Wie bei diversen Neologismen, die sich des Suffixes „-isierung“ zur Bezeichnung der Gestaltung von etwas in einer bestimmten Manier bedienen, könnte im Falle Hoffmanns von „Künstler-isierung“ gesprochen werden. Wie auch immer man diesen Prozess des Werdens zum Künstler letztlich benennt - ein Verhältnis der Rückkoppelung von Ursache und Wirkung liegt ihm zugrunde: Hoffmann fühlt in sich die Veranlagung zum Künstler, er stellt sich als ein solcher dar und setzt entsprechende Maßnahmen, dies trägt im Idealfall Früchte in Form von Erfolg und zunehmender Bekanntheit, das Gefühl der künstlerischen Veranlagung wird als zutreffend angesehen und weitere Maßnahmen in diese Richtung werden gesetzt. Als Beispiel für diesen Mechanismus kann eine Passage aus Hoffmanns Brief an Hippel vom 16.9.1805 gelten, den er mit der Feststellung, nun ein „Künstlerleben“ zu führen, beschließt:

Eben jetzt habe ich eine kleine Oper aus dem Französischen in der Arbeit [...], sie heißt: Die ungeladenen Gäste oder der Kanonikus von Mailand. Ich gedenke sie auf das Berliner Theater zu bringen, da ich anfangs, etwas bekannter zu werden. [...] Die Kunst [hat mich] noch immer wie eine schützende, schirmende Heilige [...] durch's Leben geleitet: ihr habe ich mich ganz ergeben, und sie zürnt nicht, wenn unabänderliche Verhältnisse oft nur wenige selige Momente übriglassen, wo ich meinen Geist zu ihr wenden kann (Brief an Hippel vom 26.7.1805. BR I, S. 206).

Hoffmann spricht selbst an, was man sogleich einwerfen muss, nämlich, dass seine musischen Hoffnungen nur allzu oft unter ungünstigem Stern standen, etwa als er während seines zweiten Berlinaufenthalts als Grafiker und Komponist Fuß zu fassen suchte und dabei durchweg auf Ablehnung stieß. Entgegen aller Enttäuschungen bleibt Hoffmann aber dabei, dass er „den Plänen für [s]ein Lebensglück jedes Opfer bringen will“. Als „Lebensglück“ wird eine „angenehme Künstlerlage“ genannt (Brief an Hippel vom 12.3.1815. BR II, S. 173). Bei aller Agilität des Geistes und den freiwilligen oder notgedrungenen Wechseln von Beruf und Wohnsitz behielt Hoffmann die gemachten „Pläne“, sein Selbstbild, stets im Auge. Anstatt sie angesichts all der Umsetzungsschwierigkeiten fallen zu lassen, hielt er beharrlich Kurs auf sein Ziel. Diese Zielstrebigkeit zeigte sich schon am 19-Jährigen und machte sich letztlich bezahlt:

Alles kann man mir rauben, aber dich [Hippel] nicht, - und mir nicht mein eignes Selbst. [...] - Arm und hilflos werde ich nie sein; - immer findet sich doch wohl eine Wand, die ich bepinseln, und Papier, das ich beschreiben kann. Item es hilft, war der Wahlspruch eines meiner Vorfahren, und nach diesem Wahlspruch bin ich erzogen (Brief an Hippel vom 29.2.1795. BR I, S. 23).

Der junge Hoffmann entwarf sich ein Image im doppelten Wortsinn, sowohl im heutigen Sinne als Eindruck, den man nach außen hin vermitteln will, wie auch in der ursprünglichen Bedeutung als Bild. Dieser Gesamteindruck will entworfen und verkörpert werden, um gesehen und geglaubt zu werden. Davon ausgehend, dass Identität kein statisches Konstrukt ist, sondern vielmehr ein Korrelat aus Images/Bildern, müssen diese Bilder im jeweiligen Moment ihrer Präsentation als die eigentliche Identität angesehen werden. Über einen solchen theoretischen Zugang zeigt sich in diesem Fall erneut die Verbindung Hoffmanns zu Fichtes Subjektivem Idealismus, da Hoffmanns Selbstbilder sich als weitgehend willkürlich getroffene Setzungen¹³⁸ erweisen. Identität und die Unterscheidung zwischen einem vermeintlich „natürlichen“ Charakter und seiner Präsentation offenbaren sich im Falle Hoffmanns in Antizipation der historischen Moderne als zerbröckelnde Konzepte; immer nur sind sie „eine Unterstellung bzw. eine Beschreibung“¹³⁹

2.2.2. Hoffmann, Kreisler und die Moderne

„Jeder Mensch hat doch am Ende einen angeboren Hang zum Fliegen“ (Hoffmann V, S. 175), so Kreisler im Gespräch mit Prinzessin Hedwiga angesichts des unglücklichen Schicksals des Malers Ettlinger. Nur zu sehr verspürt Kreisler in sich selbst die Anlage zum Fliegen - die Furcht vor dem Verlust der Bodenhaftung, der

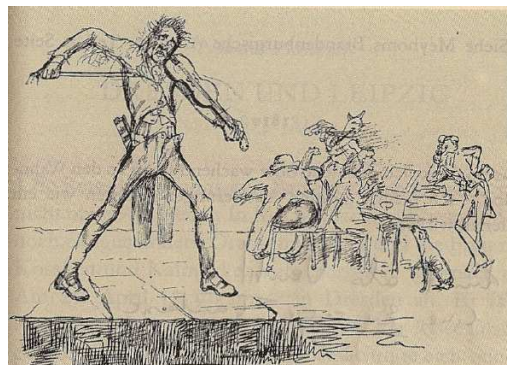


Abbildung 5. Kreisler im Wahnsinn, Hoffmann lehnt am Flügel. Federzeichnung Hoffmanns.

¹³⁸ Es ist selbstverständlich die Frage nach dem Grad der Beliebigkeit der Rollenwahl in Anschlag zu bringen. Es scheint schlüssig, von einem Mindestmaß an Prädisposition auszugehen. Sei dies nun durch Zeit, Raum oder Milieu, in dem ein Subjekt seine Identität herausbildet.

¹³⁹ Alois Hahn und Herbert Willems: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen. In: Herbert Willems und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft, S. 201. Ausführlicher heißt es bei Hahn/Willems diesbezüglich: „[D]ie ‚subjektiven‘ Bedeutungsinvestitionen [erfolgen] immer wieder aus jeweiliger Gegenwart[...]. Die zur biographischen Identität führenden Sinnstiftungen dürfen also ebensowenig wie die situativ wechselnden ‚Selbstdarstellungen‘ als Substanz mißverstanden werden. Identität in diesem Sinne entsteht und zerfällt von Mal zu Mal. Ob und wie eine spätere an eine frühere anknüpft, ist gerade problematisch. Auf keinen Fall darf man sich den Vorgang so vorstellen, als ‚wüchse‘ so etwas wie biographische Identität“ (S. 206).

Entkoppelung von der Realität und dem Wahnsinn begleitet ihn stets und bemannt sich seiner überwältigend, als er sein Spiegelbild im Wasser mit jenem des Malers überlagert zu sehen glaubt. Wenn sich auch in diesem Fall die Vision Kreislers als eine Täuschung des Effektkünstlers Meister Abraham erweist und dieser ihn als „vollendeten Geisterseher“ verspottet, rührt diese Szene doch an das grundsätzlich Problematische hinter dem Enthusiasmus (vgl. Hoffmann V, S. 181-183).

Wie schon unter 1.3.4. dargelegt wurde, legte Hoffmann der Kreisler-Figur durchaus vieles seiner eigenen Persönlichkeit und Biografie zugrunde, doch darf man nicht den Fehler machen, die Literarisierungsprozesse zu vernachlässigen und von Kreisler direkte Rückschlüsse auf Hoffmann zu ziehen.¹⁴⁰ Auch wenn jener Kreisler aus dem *Murr-/Kreisler-Roman* sich und seine Ambitionen schon weitaus besser mit der oftmals banalen Realität in Einklang bringen kann als noch der Kreisler der *Fantasiestücke*, so gelingt ihm die Harmonisierung von künstlerischem Anspruch und den gegebenen Möglichkeiten doch nur unzulänglich. Gegenüber den früh- und hochromantischen Künstlerfiguren, die entweder im Zusammenprall der Diskurse (Kunst/Leben) sterben oder in der Loslösung von der Welt dem Wahnsinn anheim fallen¹⁴¹, stellt aber dies schon einen erheblichen Fortschritt dar. Es wurde bereits festgestellt, dass Meister Abraham und besonders Hoffmann selbst „den Dualismus“ von „Poesie und Wirklichkeit“ durch den „Humor“ überwinden (Kommentar zu MK, S. 507), doch wurde nicht weiter ausgeführt, warum dem so ist. Meister Abraham und Hoffmann sind Praktiker. Anstatt sich von der ihnen häufig abgeschmackt, unverständlich und geistlos scheinenden Welt zu distanzieren, bleiben sie auf sie bezogen. Meister Abrahams Effektkunst ist fundiert im Wissen um die unleugbare Realität dahinter und Hoffmann lebt seine Doppelexistenz als Jurist und Künstler vorderhand, um das finanzielle Auslangen zu finden, doch zum Teil wohl auch, um sich eine gewisse Bodenhaftung zu bewahren.¹⁴² Besonders seine Tagebücher aus der Bamberger Zeit sprechen von höchster Exaltation und

¹⁴⁰ Hitzig meinte in Bezug auf die Kreisler-Figur: „Der Held der Dichtung, Johannes Kreisler, [...] war aber eine Personifizierung seines humoristischen Ichs, weshalb auch in keinem seiner Werke soviel auf Wahrheit gegründete Beziehungen auf sein eigenes Leben zu finden sind als in diesem [im *Murr-/Kreisler-Roman*]“ (HI, S. 334).

¹⁴¹ vgl. dazu Irmgard Egger: Das Bildnis des Künstlers. Kommunikations- und Medienskepsis von Wackenroder bis Bernhard. Vorlesung. Universität Wien, Sommersemester 2007.

¹⁴² Heinrich Heine sieht in Hoffmann die romantische Krise überwunden. Im Vergleich Novalis-Hoffmann stellt Heine fest, dass ersterer „immer in der blauen Luft“ schwebte, während sich Hoffmann „doch immer an der irdischen Realität festklammert.“ Dabei sei nur jener Dichter „stark und gewaltig“, der „den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt [...]. [E]r wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.“ Heinrich Heine: Die romantische Schule. Frankfurt/Main 1987, S. 127.

zeigen auch am Autor den „Hang zum Fliegen“: „Höchst exotische Stimmung [das Symbol eines Kelches folgt] – bittere Erfahrungen – Anstoßen der poetischen Welt mit der prosaischen. Exaltati. – exaltatione grandissima!!!“ (Tagebucheintrag vom 4.1.1812. BR I, S. 336) Hoffmann weiß um die Fährnisse im Zusammenhang mit der genannten Exaltation Bescheid, beschwört er sich doch selbst in einer ebensolchen Situation zur Harmonisierung der Widersprüche vermittels Ironie: „[I]ch trete der wahren Auflösung näher - Göttliche Ironie! – herrlichstes Mittel Verrücktheiten zu bemänteln und zu vertreiben, stehe mir bei!“ (Tagebucheintrag vom 18.4.1812. BR I, S. 358) Das Gelingen dieser Integration von künstlerischer Exaltation und profanen Erscheinungen erfüllt ihn mit Genugtuung: „Ich habe Ursache mit mir zufrieden zu sein, indem ich planmäßig mit Ueberlegung gegen eine Stimmung ankämpfe, die nichts als verderbliches herbeiführen kann“ (Tagebucheintrag vom 28.01.1812. BR I, S. 340).

Die späten Enthusiastenfiguren, in noch höherem Maße Hoffmann selbst, sind als Schwellenfiguren am Übergang zur Moderne zu sehen, insofern sie die mit dem Zusammenbrechen der Diskurse von Staat/Religion sowie einer verstärkt als fragmentiert wahrgenommenen Identität einhergehende Krise erstmals überwinden. Das Mittel dazu ist die Vergewisserung der Identität mit sich selbst, denn infolge der sich immer weiter auffächernden Rollenangebote ist ein sich seiner selbst bewusstes und sich selbst verwaltendes Subjekt gefordert.¹⁴³ Wie sich in den obigen Tagebucheinträgen zeigt, gelingt diese Wiederherstellung des Gefühls einer Ich-Identität bei aller „Multiplizität des Selbstes“¹⁴⁴ Hoffmann immer wieder, wenn auch allzu oft nur mit großer Mühe.¹⁴⁵ Am Beispiel des *Murr-/Kreisler*-Romans expliziert Hoffmann in literarischer Form ein modernes Verständnis von Biographie, das die bis dato üblichen vorgefertigten, stationenhaften Lebensläufe, die in den Bildungsromanen des 18. Jahrhunderts ihre literarische Form fanden, hinter sich lässt. Kreislers/Hoffmanns Identitäten gestalten sich als ein Konglomerat aus „schwer zu

¹⁴³ vgl. Bernd Stegemann: Einleitung, S. 19-21. Stegemann betrachtet Identität als ein Konglomerat von dramatischen Situationen. Mit Sartre stellt Stegemann fest, dass das moderne Subjekt zwar über die Freiheit der Gestaltung der eigenen Situation habe, dies aber durchaus auch eine „Hürde“ sei, die man stets aufs Neue überwinden müsse und deren Konsequenzen das moderne Subjekt „erfahren und ertragen zu lernen“ hat (S. 21).

¹⁴⁴ Alois Hahn und Herbert Willems: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen, S. 209.

¹⁴⁵ Interessant ist diesbezüglich eine Passage aus den Aufzeichnungen Hitzigs. Hitzig betont, dass Hoffmann die Mäßigung und Disziplinierung umso besser gelang, je weniger ihm zur Verfügung stand. Besonders zuletzt in Berlin, gut entlohnt und weit bekannt, habe der Abstieg Hoffmanns den Überfluss als Ursache gehabt. Das „mäßige“ Leben sei für Hoffmann „wie sehr er oft das Gegenteil zu glauben schien, seinem Körper und Geiste [das] allein zuträgliche Leben“ gewesen (HI, S. 307). Doch aller Exaltation zum Trotz muss festgestellt werden, dass Hoffmann bis zuletzt bzw. gerade zuletzt in einer Situation der Abgesichertheit und Durchsetzung als Künstler, keineswegs mehr von so großen Zweifeln sich selbst betreffend geplagt war wie zuvor.

prognostizierende[n] und einzigartige[n] Wechsel[n] von Teilidentitäten“. Ein Zerfallen der Lebensläufe ist angesichts solcher Heterogenität sehr wahrscheinlich. Die Überwindung dieser Gefahr des Zerfallens besteht in der Herausbildung von „Doppelexistenzen“. Das moderne Ich ist den „Zwänge[n] und Freiheiten der ‚Selbst-Verwaltung‘ und Selbstgestaltung“ ausgesetzt.¹⁴⁶ Nirgendwo wird dies anschaulicher dargestellt, als in der symbolischen Szene aus dem *Murr-/Kreisler*-Roman, in welcher Meister Abraham aus Sieghartsweiler flieht und sich in einer Situation der „metaphysischen Exponiertheit“¹⁴⁷ vorfindet: hinter ihm liegt das Chaos eines gänzlich missratenen Festes, er steht ohne Anstellung, ohne Unterkunft und ohne konkretes Ziel im Sturm auf einer Brücke – doch anstatt darüber zu verzweifeln, nimmt er die Situation an und sieht optimistisch in seine ungewisse Zukunft (vgl. Hoffmann V, S. 27-34). Erkennt man also die „Notwendigkeiten eines strategisch-dramaturgischen Informationsmanagements“¹⁴⁸ an, so wird die neue Exponiertheit zum Freiheitsgewinn, da man sein eigenes Bild gezielt mitgestalten kann.

Der Modus der Inszenierung Hoffmanns ist ein polyperspektivischer. Dies lässt sich in einem ersten Resümee angesichts seiner zahlreichen Tätigkeiten festhalten. Wie vorausgestellt wurde, entzieht er sich stets den Versuchen der Ein-/Zuordnung. Dies erscheint folgerichtig, bedenkend, dass er einer der ersten Repräsentanten eines gleichermaßen die Aufklärung, den Klassizismus und die Romantik selbst hinter sich lassenden Verständnisses von Identität ist. Nicht allein auf Basis seiner Literaturästhetik, sondern auch vor dem Hintergrund der Bilder seiner Identität erweist er sich als Vorgänger der historischen Moderne¹⁴⁹, die davon ausgeht, dass Identität immer nur ein nachträglich her- und festgestelltes Konstrukt ist: „Synthesis ex post“ wird dies bei Hahn/Willems genannt, die Identität als Machwerk ansehen. Geht man davon aus, dass Hoffmanns Identität in diesem Sinne nicht nur eine *gemachte* ist, sondern auch, dass er sie im Modus der Polyperspektivik gleichsam *progressiv* bearbeitete und in *fragmentarischer* Gestalt hinterließ, so rückt dies seinen Grabstein, der den Ausgangspunkt dieses Abschnittes bildete, in ein neues Licht. Im Stillstand des Todes scheint die Identität Hoffmanns so leicht bearbeitbar wie nie zuvor - die als gutmütig auf den Grabstein gesetzte Geste „von seinen Freunden“ offenbart sich

¹⁴⁶ Alois Hahn und Herbert Willems: *Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen*, S. 208-209.

¹⁴⁷ Dieser Begriff entstammt der Vorlesung von Irmgard Egger: *Das Bildnis des Künstlers*.

¹⁴⁸ Alois Hahn und Herbert Willems: *Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen*, S. 209.

¹⁴⁹ Dies im Rahmen einer weiteren Arbeit ausführlicher und genauer herauszuarbeiten, liegt nahe.

nunmehr als schamloser Akt der „nachträgliche[n] Festschreibung“ durch die Hinterbliebenen, die von den Projektionen, die Hoffmann mittels der „Laterne magica [s]einer Fantasie“ von sich selbst in die Welt warf, verwirrt waren. Das Bedürfnis nach Klarheit war dringlich, die Existenz des Polyartisten wurde auf vier Berufe heruntergebrochen.¹⁵⁰

Durch den raschen Wechsel der sozialen Rollen, der seine Zeitgenossen offenbar irritierte, inszenierte sich Hoffmann gewissermaßen selbst in Callots Manier. Er ist der „kecke Meister“, der von sich ein Bild entwirft, eine „überreiche, aus den heterogensten Elementen geschaffene Komposition“, aus der er in der Rolle von „tausend und tausend Figuren [...] oft aus dem tiefsten Hintergrunde“ stets wieder „kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend“ hervortritt. Das Kompositionsprinzip, demzufolge „das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet“, erfasst das bei aller Heterogenität der Einzelteile doch immer wieder durch den Arrangeur Hoffmann etablierte Verhältnis der Identität mit sich selbst (Hoffmann II/1, S. 17). Der Enthusiasmus, der auch eine bis dahin nie in solchem Ausmaß vorhandene Offenheit der Wahrnehmung bedeutete¹⁵¹, lässt nicht nur die Welt verstärkt in das Subjekt dringen, sondern trägt auch das Subjekt verstärkt in die Welt hinaus. Der Enthusiast verstört die Außenwelt durch die schillernden und beweglichen Selbstbilder, die er aus seinem Inneren herausprojiziert und vice versa werden diese im Nachhinein von außen erneut festgeschrieben.

Für den performativen Charakter hinter der Inszenierung Hoffmanns als Person finden sich zahlreiche Beispiele. Es ist nicht davon auszugehen, dass die entsprechenden Wendungen Hoffmanns auch explizit im Hinblick auf die Betonung der Performanz getroffen wurden, doch drängen sich die diesbezüglichen Theorien geradezu auf, wenn Hoffmann zum Beispiel davon spricht, zu eilen, das zu werden, was sein Verstand billige. Zwei Zugänge zur Polyperspektivik ergeben sich in diesem Abschnitt daraus. Einer liegt bei Hoffmann selbst und der andere bei Hitzig. Hoffmanns heterogene Inszenierung gemäß seiner unterschiedlichen Rollen – zu denen er auch schließlich mehr und mehr wurde – ist als erstes Merkmal von polyperspektivischer Qualität zu nominieren. Angesichts des fortwährenden Vollzuges der Tätigkeit als Jurist lamentierte Hoffmann: „Gearbeitet den ganzen Tag. O weh! ich werde immer mehr zum Regierungsrat. Wer hätte das gedacht vor drei Jahren“

¹⁵⁰ vgl. Alois Hahn und Herbert Willems: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen, S. 206, sowie im Allg. Irmgard Egger: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München, Paderborn 2006.

¹⁵¹ vgl. Irmgard Egger: Aisthesis.

(Tagebucheintrag vom 17.10.1803. BR I, S. 180). Wörtlich genommen bedeutet dies, dass die performativen Akte durch ihre fortwährende Zitation Spuren hinterlassen. Der zweite Aspekt der polyperspektivischen Art von Performanz liegt in Hitzig und den zahllosen folgenden Biografien begründet. Im ersten Kapitel dieser Arbeit war am Beispiel der Literatur davon die Rede, dass die Schrift mitspricht, dass der Herausgeber eine gestaltende Rolle einnimmt und ein Konzert der Stimmen inszeniert wird. So ist es auch bei Hoffmann selbst. Wie einer der fiktiven Herausgeber übt sich Hitzig in Zurückhaltung, doch ist augenfällig, dass er in der Anordnung und Auslegung der Lebenszeugnisse Hoffmanns keineswegs neutral verfahren ist. Vielfach wird in der Forschung davon gesprochen, dass Hitzig an Hoffmann eine „Wendung [...] hin zur bürgerlichen Moral“ vorgenommen habe und er damit „Urteile und Vorurteile“ über Hoffmann erst formte.¹⁵² Polyperspektivik ergibt sich in diesem Fall der nachträglichen Anordnung und Festschreibung von Identität, indem die Perspektive des Freundes Hitzig sich im Laufe der Zeit verselbstständigt und das Bild, das Hoffmann von sich selbst entworfen hat in einem neuerlichen Durchgang der Bearbeitung gewissermaßen potenziert und überlagert. Der Selbstdarstellung Hoffmanns wird somit mit jedem Anlauf der biografischen Beschreibung eine weitere Darstellung hinzugefügt.

Mit dem Begriff der Darstellung in unmittelbarem Zusammenhang steht ein weiterer Begriff aus der Sphäre des Theaters, der sich in den Kulturwissenschaften allgemeiner Beliebtheit erfreut: jener der Aufführung. Am Beispiel von Hoffmanns Aufhalten in den Weinhäusern sollen sich Fragen zur Selbstpräsentation des Künstlers in der sozialen Sphäre und der Theatralisierung der Lebenswelt gestellt werden.

2.3. „...so war er im Weinhouse nie müßig...“ Hoffmann und die Weinstuben

Ausnahmsweise sei mit einem Problem begonnen: Hoffmanns eigene Aufzeichnungen zu seinen Aufhalten in den Weinhäusern beschränken sich zumeist lediglich auf den Vermerk der Anwesenheit in diesem oder jenem Weinhouse nach der Art: „Abends in der ‚Rose‘ gepunscht“ (Tagebucheintrag vom 3.2.1811. BR I, S. 326) oder, in noch knapperer Form, nur auf die symbolische Kennzeichnung des Alkoholgenusses in Form eines (oftmals geflügelten) Kelches. Dass er sich mitunter täglich in einem Lokal aufhielt und er

¹⁵² Hartmut Steinecke: Hoffmanns Leben, S. 15.

dort bisweilen sein „Hauptquartier“ (HI, S. 316) aufgeschlagen hatte, wird zwar aus den Tagebüchern ersichtlich, wie Hoffmann sich aber im gesellschaftlichen Rahmen der Weinhäuser und Cafés inszenierte, muss aus anderen Quellen erschlossen werden (vgl. dazu BR I, S. 323-330 oder BR II, S. 163-169). Eine der diesbezüglich zentralen Schilderungen stammt von Hitzig, der wiederum seinerseits den Umgang Hoffmanns in den Schänken nicht schätzte und daher als Gewährsmann infrage zu ziehen ist. Um aber überhaupt einen Eindruck von Hoffmanns Lebenswandel in den abschließenden Berliner Jahren zu bekommen, wird diese Beschreibung dennoch in ausführlichem Ausmaß angeführt:

[...] sei es, daß er bloß aus dem Gleise gekommen; oder endlich, daß ihm [...] die frühern mäßigen Genüsse [...] nicht mehr ausreichend schienen – kurz es machte sich nicht mehr wie sonst, und, Freund aller Extreme, ging er aus der Gesellschaft wohlzogener Leute [...] aus den Teesalons in das Weinhaus, wo er sein Hauptquartier definitiv aufschlug, sich den Grundsatz aufstellend, daß, wenn man Kunstgenüsse haben wolle, man sie an öffentlichen Orten für sein Geld besser finde als in Privatzirkeln [...].

So wäre denn der Punkt bezeichnet, von welchem aus Hoffmanns Versinken begann. [...]

Seine [d.i. Hoffmanns] Lebensordnung in den letzten sechs Jahren, von 1816 bis 1822, war die. Am Montage und Donnerstag brachte er die Vormittage in den Sitzungen des Kammergerichts, an den andern Tagen, zu Hause, arbeitend, die Nachmittage in der Regel schlafend, im Sommer auch spazierend, zu; die Abende und Nächte in dem Weinhause. War er, was häufig, in manchen Perioden täglich, geschah, Mittags oder Abends, oder Mittags und Abends in Gesellschaft, – denn nicht aus aller Gesellschaft, bloß aus der seiner Freunde und aus den feinem Tees war er geschieden; dagegen unter Männern und bei Trinkgelagen immer ein willkommener Gast, – oft Abends in zwei Zirkeln, von sieben bis neun, und von neun bis zwölf, gewesen; so ging er, es mochte so spät sein, als es wollte, wenn alle andere sich nach Hause begeben, noch in das Weinhaus, um dort den Morgen zu erwarten; früher in seine Wohnung zurückzukehren, war ihm nicht gut möglich.

Man denke hiebei aber nicht etwa an einen gemeinen Trinker, der trinkt und trinkt, aus Wohlgeschmack, bis er lallt und schläft; gerade das Umgekehrte war Hoffmann's Fall. Er trank, um sich zu montiren; dazu gehörte Anfangs, wie er noch kräftig war, weniger; später, natürlich mehr; – aber, war er einmal montirt; wie er es nannte, in exotischer Stimmung, die, oft bei einer halben Flasche Wein, auch nur ein gemüthlicher Zuhörer hervorrufen konnte, so gab es nichts Interessanteres, als das Feuerwerk von Witz und Glut der Fantasie, das er dann unaufhaltsam, oft fünf, sechs Stunden hintereinander, vor der entzückten Umgebung aufsteigen ließ. War

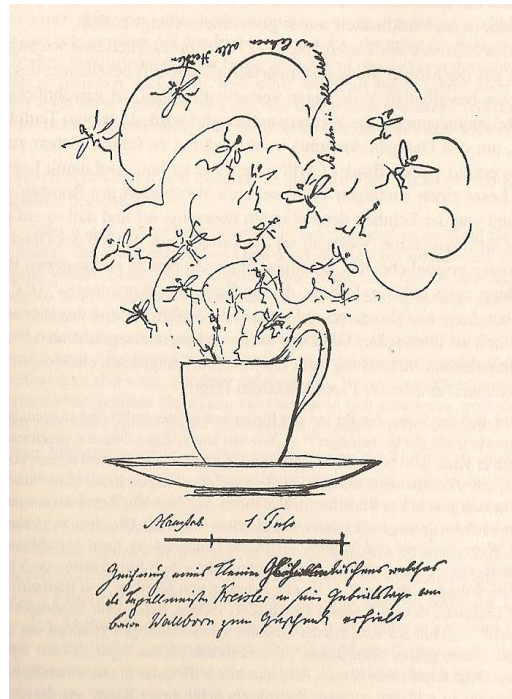


Abbildung 6. Glühweintasse mit aufsteigenden Punschgeistern. Federzeichnung Hoffmanns

aber auch seine Stimmung nicht exaltiert, so war er im Weinhause nie müßig [...]; er schaute vielmehr mit seinen Falken Augen überall umher; was er an Lächerlichkeiten, Auffallenheiten, selbst an rührenden Eigenheiten, bei den Weingästen, bemerkte, wurde ihm zur Studie für seine Werke, oder er warf es mit fertiger Feder auf das Papier; kurz, er sprach selten seine Freunde, ohne daß er ihnen neue und pikante Curiosa aus dieser seiner Welt zu erzählen wußte.

[...] Oft war der geistreichste Kreis um ihn versammelt, und Fremde, die nach Berlin kamen und ihm gern sehen wollten, suchten ihn, da seine Lebensweise bekannt war, immer in seinem Weinhause auf [...] (HI, S. 315-320).

Die beiden zentralen Aspekte, die in diesem Abschnitt behandelt werden, gehen plastisch aus Hitzigs Schilderung hervor. Erstens die Theatralisierung des Alltags und zweitens die Rolle des geselligen Weinhauslebens und des Alkohols als Katalysator der künstlerischen Inspiration.

2.3.1. Aufführungen des Alltäglichen: Selbstdarstellung in den Weinstuben

Wovon bei aller Anzweifelbarkeit der Authentizität der Aufzeichnungen Hitzigs mit Bestimmtheit ausgegangen werden kann, ist, dass Hoffmann von einem starken Drang nach Aktivität und sozialem Umgang angetrieben war. Er selbst spricht von seiner „umschweifenden Lebensart“ und dass ihm die „Diätetik des Phlegmatikers“ abscheulich sei, er wolle „ewig verdammt sein [...], wenn [er] länger als dreiviertel Sekunden rasonieren kann“ (Briefe an Hippel vom 15.10.1798 und 21.1.1797. BR I, S. 133 und 99).¹⁵³ Besonders während seiner Aufenthalte in Warschau, Bamberg oder Berlin standen ihm alle Möglichkeiten offen, die er in der Einsamkeit der polnischen Provinzstädte vermisste. Angesichts der kulturellen Einöde in Plock und Posen beklagte er sich, ein zurückgezogenes „Klausnerleben“ führen zu müssen (Brief an Hippel vom 10.1.1796. BR I, S. 47). Sowohl aus den autobiografischen Zeugnissen, wie auch aus den literarischen Texten Hoffmanns, erschließt sich rund um die Geselligkeit ein semantisches Feld, das Inspiration, Rausch, Exzentrik, bisweilen auch Überdruß und im Gegensatz dazu auch oft Gemütlichkeit umfasst.

Die soziologische Forschung streicht im Zusammenhang mit der Geselligkeit hervor, dass Identitätsbilder immer im sozialen Raum konturiert werden und seit dem 19. Jahrhundert infolge der Ablösung schablonenhafter und schematischer Biografiekonzepte ein besonderes Bedürfnis zur „funktionalen Differenzierung“ der dargebotenen sozialen Rollen bestehe. Die Bewegung eines Subjekts im sozialen Raum bietet diesem die Möglichkeit, sowohl Zugehörigkeit zu einem gewissen Kreis zu signalisieren, als auch sich innerhalb dieses Kreises von

¹⁵³ Hitzig vermerkt dieses starke Bedürfnis Hoffmanns nach Öffentlichkeit ebenfalls. Er schreibt, dass Hoffmann „unaufhörlichen Verkehr an menschen erfüllten Orten“ (HI, S. 444) suchte, ja, dass es ihm nach getaner Arbeit geradezu „unmöglich war, sie [die Abende] zu Hause zuzubringen, und daß er dann nirgends lieber sein mochte, als an einem öffentlichen Orte“ (HI, S. 303).

anderen abzugrenzen.¹⁵⁴ Das Weinhaus ist zweifellos als ein solcher sozialer Raum anzusehen, in dem man sich verorten und zugleich definieren kann. Die Abgrenzung von den Weinhauskollegen hat Hitzig anstelle Hoffmanns vorgenommen, indem er den Freund nicht als „gemeinen Trinker“ präsentiert, sondern gewissermaßen als Autor auf Materialsuche, der im Weinhause „nie müßig“ gewesen sei. Die Schänke gerät im Falle von Hoffmanns Inszenierung als Künstler zu einem „Bühnenbild“, das die eingenommene Rolle des exaltierten Künstlers erst komplettiert.

Die Schilderung Hitzigs, die Hoffmann zum vor Witz und Intellekt sprühenden Zentrum diverser Gesellschaften¹⁵⁵ – zuerst der feinen Berliner Salons und schließlich der weniger feinen Weinhausgesellschaften – stilisieren, legen den Begriff der Theatralität und die damit verbundenen Termini der Aufführung und Performance nahe. Theater ist, so eine der simpelsten Definitionen, wenn sich jemand vor andere hinstellt und die Stimme erhebt.



Abbildung 7, Hoffmann und Devrient als Falstaff in Lutters Keller

Die wesentlichen Komponenten einer Aufführung sind in dieser Definition bereits enthalten: Theater ist eine transitorische Situation der Interaktion auf Basis der „leibliche[n] Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“. Erika Fischer-Lichte stellt für die Zeit seit den 1960ern eine zunehmende Theatralisierung der Künste fest. Darunter ist eine „Tendenz zur „Entgrenzung der Künste“ zu verstehen, derzufolge KünstlerInnen immer mehr dazu neigen, „sich in und als *Aufführungen* zu realisieren. Statt Werke zu schaffen, bringen die KünstlerInnen zunehmend *Ereignisse* hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.“ Nicht mehr das statische Machwerk, sondern die interaktive Situation des öffentlichen Ereignisses, „das durch die Aktion verschiedener Subjekte [...] gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird“, rückt in den Fokus der künstlerischen Darstellung. Den DarstellerInnen und dem

¹⁵⁴ vgl. Alois Hahn und Herbert Willems: *Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identität und Identitätsdarstellungen*, S. 200-202.

¹⁵⁵ Beispielsweise schreibt Hitzig, dass Hoffmann in der „Rose“, dem Gasthaus, das dem Bamberger Theater angeschlossen war, einen „sehr interessante[n] Kreis vorzüglicher Männer“ um sich versammelt habe und Hoffmann „die Seele dieser Gesellschaft“ gewesen sei, „übersprudelnd von Geist, Witz und Laune, alles erheiternd und belebend“ (HI, S. 249-250).

Publikum ist dabei die Möglichkeit gegeben, im Verlauf der Aufführung „Transformationen zu erfahren – sich zu verwandeln.“¹⁵⁶

Frappant ist der diesbezüglich herstellbare Bezug zwischen Hoffmanns öffentlicher Selbstpräsentation und den Theorien des Performativen. Die Situationen in den Weinhäusern sind durchaus als theatrale Ereignisse anzusehen, versteht man das Theater als „soziales Spiel“, als „spiel Aller für Alle [...] in dem Alle Teilnehmer sind“¹⁵⁷. Hoffmann kann darin weniger die Rolle eines Schauspielers, als diejenige eines Performers zugestanden werden, insofern er das, was er darstellt, auch tatsächlich ist oder zumindest wird.¹⁵⁸ Er vertritt im Rahmen seiner Mehrfachexistenz zweierlei Künstlerpositionen, jene des Künstlers, der statische Werke hervorbringt und jene des Künstlers, der in der Interaktion mit seinem Umfeld ein Ereignis schafft. In Form des Künstlers, der die Ereignisse in den Weinhäusern hervorbrachte, schuf er dennoch ein Werk: sein öffentliches Bild auf Basis seines Selbstverständnisses. Dieses projizierte er in den sozialen Raum und wurde so durch die Aufführung seiner selbst zum Gestalter seines eigenen Images.

Dem allen ist abschließend hinzuzufügen, dass nicht alleine Hoffmann selbst sein Bild inszenierte, sondern - wie sich an seinem Grabstein anschaulich zeigt - stets auch andere Perspektiven, die seiner Wegbegleiter, Freunde, Feinde und jene der Forschung in die öffentliche Wahrnehmung seiner Person hineinspielten und bis heute unablässig das Bild seiner Person weiterzeichnen, es fortschreiben, ja, sich dabei selbst in dieses Bild *einschreiben*. Hoffmanns eigenem, changierenden Blick auf seinen vielseitigen Charakter, den er zeitlebens in der sozialen Sphäre präsentierte und konturierte, werden – ob nun zutreffend oder nicht – fremde Blicke hinzugefügt. Dieser gleichsam kaleidoskopische Modus der Herausbildung eines *Bildes* von Identität ist es vor allen Dingen, der in Bezug auf die tatsächliche Person Hoffmann den Begriff der Polyperspektivik nahelegt.

¹⁵⁶ Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 29 und 47.

¹⁵⁷ Max Herrmann: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag vom 27.6.1920. In: Helmar Klier (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981, S. 19.

¹⁵⁸ Fischer-Lichte vermennt im Zuge ihrer Ausführungen die Begriffe der Aufführung und der Performance. Während unter einer Aufführung üblicherweise das mimetische Dar-/Nachstellen einer Rolle im Modus des „als ob“ angesehen wird, liegt in der Performance eine Situation der Verkörperung und des tatsächlichen Vollzugs des Dargestellten vor.

2.3.2. Exkurs: „Die Muse entsteigt einem Fass“¹⁵⁹: Rauscherlebnisse und Inspiration

Das Bild des „Säuferpoeten“, das Hoffmann schon zu Lebzeiten und besonders nach seinem frühen Tod von außen eingeschrieben wurde, hat sich sehr schnell verselbstständigt und wird vielfach bis heute in dieser undifferenzierten Form weiterhin vertreten. Offenbachs Oper, die einsetzt mit dem Chor der unsichtbaren Geister, welche sich als Allegorien des Alkohols ausgeben und einer Muse, die einem Fass entsteigt, greift ebenfalls auf dieses Bild zurück.¹⁶⁰

Doch legt ein genauer Blick auf die vorhandenen Quellen zu Hoffmann und die Forschung zum Thema „Rausch“ nahe, dass im Falle Hoffmanns nicht von Alkoholsucht zu sprechen ist. Hitzigs Aussage, derzufolge sein Freund nicht zu den „gemeinen Trinker[n]“ zu zählen sei, die sich dem Alkohol bis zum Verlust der Selbstkontrolle hingeben, ist durchaus Glaube zu schenken. Wenn auch Hoffmanns eigene Aufzeichnungen hinsichtlich des Ausmaßes seines Alkoholgenusses wenig präzise sind, ist davon auszugehen, dass es ihm besonders um die anregende Wirkung des Alkohols zu tun war. Dies wird umso klarer, bedenkend, dass das Symbol des Kelches, das in seinen Tagebüchern den Alkoholkonsum markiert, meist begleitet wird von einem Kommentar, der auf ein Gefühl der Exaltation hinweist.

Alexander Kupfer, der sich dem Thema Rausch ausführlich von historischer, naturwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Seite angenähert hat, zählt Hoffmann zu den sogenannten „Rauschkünstlern“. Darunter versteht er einen Künstlertypus, der den Rauschzustand gezielt zur Erweiterung der eigenen Wahrnehmung und der künstlerischen Inspiration einsetzt. Hoffmann selbst bezeichnete den Vorgang der Herbeiführung des zur künstlerischen Tätigkeit animierenden Rauschzustandes als „sich montieren“: „endlich Abends sich etwas montiert und an der Erzählung gearbeitet“, notiert Hoffmann in sein Tagebuch und kaum zufällig schreibt er, sich nur „etwas montiert“ zu haben, da ein zu starker Rausch ihm wohl kaum erlaubt hätte, „an der Erzählung“ zu arbeiten (Tagebucheintrag vom 31.1.1815. BR I, S. 166). Der Rauschzustand selbst ist also, wie auch Alexander Kupfer betont, nur ein geringer Teil im

¹⁵⁹ HE/Interlinear, S. 45.

¹⁶⁰ „DIE MUSE. Die Wahrheit – so sagt man – entstieg einem Brunnen; / die Muse - / wenn Sie erlauben – entsteigt einem Faß. / Hier verbringt er seine Nächte, mein großer Freund Hoffmann, / der Poet und Musiker ist und nicht gerade Wasser trinkt“ (HE/Interlinear, S. 45). Oder an anderer Stelle „GIULIETTA. Trinkt er gern? / NIKLAUS. Das kommt vor... / GIULIETTA. Wenn er verdrossen ist? / NIKLAUS. Auf jeden Fall...“ (HE/Interlinear, S. 147) Die Übersetzung durch Angelus Seipt (=HE/Interlinear), die auf der Edition durch Oeser beruht, ist in Bezug auf Hoffmanns Nähe zu Alkohol weitaus expliziter als etwa die Neuübersetzung durch Josef Heinzelmann (=HE).

Schaffensprozess von „Rauschkünstlern“, wiewohl sie nur allzu oft despektierlich auf ihren Drogenkonsum reduziert werden. Meist können die im Rauschzustand gewonnenen Erfahrungen erst bei klarem Kopf wieder produktiv gemacht werden. Im Rausch selbst gelingt dies nämlich meist nur unzulänglich, da sich zu jenen Effekten, welche die alltäglich-menschlichen Möglichkeiten zu erweitern scheinen, auch die dämpfenden Eigenschaften des Rauschmittelkonsums (Verlust der Selbstkontrolle und der Willenskraft) gesellen.¹⁶¹ Die Nüchternheit ist demnach für diesen Künstlertypus ebenso von eminenter Wichtigkeit wie die der Rausch.

Hoffmann war die Notwendigkeit dieses kontrollierten Wechsels zwischen diesen beiden Polen einsichtig. Dies wird besonders klar, wenn man sich seine Tagebucheinträge aus dem Januar 1804 ansieht. Hoffmann schreibt, seine „Salamander-Natur“ müsse nun ein Ende haben und bezieht sich damit auf den unmäßigen Alkoholgenuss am Anfang seines Aufenthaltes in Plock. Nach einem dieser Trinkgelage notiert er durchaus erschrocken: „Alle Nerven excitiert von dem gewürzten Wein. Anwendung von Todesgedanken. Doppelgänger.“ Tags darauf: „Mit unbehaglichem Gefühl stand ich heute auf, Folgen des gestrigen Rausches, ich muß nun einmal strenge Diät halten“ (Tagebucheinträge vom 1., 6. und 7.1.1804. BR I, S. 186-187).

Alkohol ist für manches Genie das sprichwörtliche „Wasser auf die Mühlen“. Kreisler, vielfach als Hoffmanns *alter ego* gedeutet, greift die Metapher der Mühle in den *Höchst zerstreuten Gedanken* auf:

Man spricht so viel von der Begeisterung, die die Künstler durch den Genuß starker Getränke erzwingen – man nennt Musiker und Dichter, die nur so arbeiten können. [...] – Ich glaube nicht daran – aber gewiß ist es, daß eben in der glücklichen Stimmung, ich möchte sagen, in der günstigen Konstellation, wenn der Geist aus dem Brüten in das Schaffen übergeht, das geistige Getränk den regeren Umschwung der Ideen befördert. – Es ist gerade kein edles Bild, aber mir kommt die Fantasie hier vor, wie ein Mühlrad, welches der stärker anschwellende Strom schneller treibt, der Mensch gießt Wein auf, und das Getriebe im Innern dreht sich rascher. [...]

Die Bereitung und der mäßige Genuß dieses Getränkes [zuvor ist von Absinth die Rede] hat für mich etwas wohltätiges und erfreuliches. [...] Sollte es wirklich geraten sein, dem innern Fantasie-Rade Geistiges aufzugießen, (welches ich doch meine, da es dem Künstler nächst dem rascheren Schwunge der Ideen eine gewisse Behaglichkeit, ja Fröhlichkeit gibt, die die Arbeit erleichtert), so [... darf]

¹⁶¹ Zu den Eigenschaften, die die Wahrnehmung erweitern, zählt Kupfer das Gefühl der Intensivierung der Wahrnehmung (besonders von Farben), das Gefühl, klarer zu sehen und zu denken, synästhetische Erfahrungen, lebhaftere Heiterkeit, Erlebnisse von Halluzination, Illusion oder Transformation, Veränderungen des Raum- und Zeitempfindens sowie Gefühle der Depersonalisation und des Größenwahns. vgl. Alexander Kupfer: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart, Weimar 1996, S. 245-264, sowie Alexander Kupfer: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart, Weimar 1996, S. 138. In Hoffmanns Texten finden sich zahlreiche Anmerkungen von Figuren, die eindeutig auf die genannten Charakteristika des Rauscherlebnisses referieren.

man seiner Freundlichkeit nicht trauen [...], da er schnell die Miene ändert und statt des wohltuenden behaglichen Freundes, zum furchtbaren Tyrannen wird.

Wohlgemerkt muss man den Kapellmeister Kreisler als literarische Figur ansehen und sich vor direkten Rückschlüssen auf Hoffmann hüten, doch scheint dieses Zitat durchaus mit der Haltung Hoffmanns zu korrespondieren, der sich über die Folgen des übermäßigen Genusses des Weins bewusst zu sein scheint. Der Wein war ihm ein „Reizmittel“, um „das Feuer nach[zu]schür[en], damit es lustiger brenne“, aus dessen übermäßigem Genuß aber nur im „Untergange das Heil ersprießen“ könne (HI, S. 284). Kreisler spricht sich ebenfalls für den „mäßige[n] Genuß“ des Rauschmittels aus und meint wie Hoffmann, dass sich zwar die Mühlen des Geistes schneller drehen, der Fluss der Ideen sich zwar beschleunigt, aber nichts grundsätzlich Fremdes dem Alkoholgenuss entspringt. Dem stimmt auch Alexander Kupfer zu. Niemals wird ihm zufolge der Rausch etwas bewusst machen, was nicht schon vorher im Bewusstsein des Künstlers angelegt war. Wer nicht von vornherein über schöpferische Neigung verfügt, wird auch im Rauschzustand nicht zum Künstler werden.¹⁶²

Wie der Rausch ist auch die Krankheit ein Abweichungszustand. Und beinahe ebenso häufig, wie Hoffmann den Kelch in seinem Tagebuch verzeichnet, notiert er, krank zu sein. Nicht, wie man vermuten möchte, lähmte ihn die Krankheit, vielmehr gibt es Zeugnisse darüber, dass er gedanklich beflügelt aus diesem Zustand der Schwächung hervorging. [N]och im heftigsten Fieberanfälle“ rief Hoffmann seinem Freund Hitzig entgegen: „Denken Sie, was für ein paar verwünschte Ideen mir eben gekommen sind.“ (HI, S. 328) Ähnlich inspiriert zeigte sich Hoffmann angesichts eines ihn Ende 1806 befallenden „Nervenfiebers“. Hitzig stellt an seinem Freund eine „gesteigerte Reizbarkeit und Empfindlichkeit“ fest, in der ihm alle seine Wächter am Krankenbett als Instrumente entgegentreten und er vor ihnen seine Lieblingsoper, Mozarts *Zauberflöte*, ausbreitet: „Und nun entwickelte er mit einem Feuer der Beredsamkeit, das den Zuhörer vor Erstaunen nicht zu sich kommen ließ, in der Fieberhitze Stück für Stück, das große Werk von Anfang bis zu Ende“ (HI, S. 211-212).

Das so fruchtbare Konzept der Heterotopie lässt sich hier einmal mehr ins Feld führen. Rausch und Krankheit sind sich insofern ähnlich, als sie beide vorübergehende Zustände der Heterochronie darstellen respektive im darin

¹⁶² vgl. Alexander Kupfer: Künstliche Paradiese, S. 279-280.

entfalteten Bewusstseinszustand wiederum eine Heterotopie zu sehen ist.

Foucault versteht unter Heterotopien

reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden, es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.¹⁶³

Was die Heterotopie in der horizontalen Ausdehnung des Raumes ist, ist in Analogie dazu auf der vertikalen Achse der Zeit die Heterochronie. Die Merkmale, die Foucault der Heterotopie zuschreibt, sind durchaus auch auf den Rausch und die Krankheit anwendbar. Besonders die Veränderung der Verhältnisse von Raum und Zeit, der begrenzte Zugang sowie die Entlastungsfunktion gegenüber dem umgebenden Raum sind es, die diese beiden Zustände in die Nähe der Heterotopie rücken.¹⁶⁴

Die heterochronen und heterotopen Verhältnisse, die Hoffmann in Rausch und Krankheit erfuhrt und die im Übrigen auch in eingeschränktem Maße in der Nacht, die Hoffmann immer als Zeit des Schaffens bevorzugte¹⁶⁵, gegeben sind, scheinen die Flügel des Künstlers erst „bekieft“ (Brief an Hippel vom 15.3.1796. BR I, S. 65) – mit Federn besetzt – und ihn zum Höhenflug befähigt zu haben. Diese Erweiterung der Wahrnehmung in Verbindung mit dem Rauschmittelgenuss ist es auch, die unter diesem Abschnitt als erstes Merkmal von Polyperspektivik zu nominieren ist. Indem Hoffmann gleichsam aus den umgebenden Verhältnissen von Raum und Zeit heraustritt, wechselt er selbst die Perspektive und bezieht daraus ein Bild der Wirklichkeit, das mit jenem seiner Mitmenschen nur wenig gemein hat. Dieses Bild projiziert er wiederum in Form seiner plastischen Schilderungen und noch vielmehr in Form seiner Texte nach außen. Eine weitere Facette der Polyperspektivik ist auch im Changieren zwischen den beiden Künstlertypen zu sehen, jenem, der ein Werk hinterlässt und jenem, der ein Ereignis schafft. Und zuletzt sind auch zwei schon unter 2.2. nominierte Punkte im Sinne einer polyperspektivischen Ästhetik zu sehen: dass Hoffmann zum einen durch den raschen Wechsel der sozialen Rollen ein

¹⁶³ Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Stuttgart 2006, S. 320. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800)

¹⁶⁴ vgl. Michel Foucault: Von anderen Räumen, S. 327.

¹⁶⁵ Besonders am Beispiel der *Nachtstücke* weist Gerhard R. Kaiser darauf hin, dass Hoffmann die Nacht als Zeit des Schaffens bevorzugte. Dies bezeugen vielfach die Datierungen seiner Schriftstücke. Mehr als bloß praktische Gründe, wie etwa die Berufstätigkeit untertags, spielte Kaiser zufolge die Möglichkeit zur „Absonderung“ und des „Bruch[es] mit der Welt der taghellen Ratio“ diesbezüglich eine Rolle. Die Reizarmut und Heterochronität/Aufhebung der alltäglichen Verhältnisse werden als der Inspiration und der Produktion förderliche Eigenschaften nominiert. Vgl. Nachwort zu NA, S. 424-428 (Zitate von S. 425).

vielschichtiges Bild seiner selbst entwarf und dieses zum anderen nachträglich von fremden Einschreibungen, die von externen Standpunkten vorgenommen wurden, überlagert wurde. Die sozialen Rollen, die Hoffmann im Weinhaus einnahm, standen, wie anzunehmen ist, in starkem Kontrast zur offiziellen Erscheinung als Richter und komplettieren somit den Eindruck, den seine ZeitgenossInnen wie auch spätere LeserInnen von ihm gewinnen konnten.

3. POLYPERSPEKTIVIK IM MUSIKTHEATER: JACQUES OFFENBACHS *HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN*

STUDENTEN.	Phantast, Du hast Dich selbst zerteilt! (HE, S. 187)
------------	--

Alleine schon die nach wie vor herrschende Unklarheit über die definitive Formgebung von *Hoffmanns Erzählungen* ermöglicht es, anhand dieses Werks von Polyperspektivik zu sprechen. Was Jacques Offenbachs bekannteste Oper aber zu einem exemplarischen Schaustück für die Umsetzung dieses ästhetischen Merkmals erhebt, liegt in noch viel weiterreichenden Besonderheiten dieses Werkes begründet. Dies beginnt bei der Strahlwirkung Hoffmanns und den daraus resultierenden, mannigfachen Verhältnissen der produktiven Rezeption seiner selbst (!) und seiner Werke, führt über die Geschichte der Texteinrichtung, Uraufführung und Rezeption immer näher an das Werk heran und findet seinen Kristallisationspunkt schließlich auf sämtlichen Ebenen musiktheatraler Realisierungen: im Libretto, in der Partitur, in den Inszenierungen und in den Aufführungen.

Zur komplexen Quellenlage ist vorab anzumerken, dass in weiten Teilen die Übersetzung ins Deutsche durch Josef Heinzelmann als Textgrundlage herangezogen wird. In dieser zweisprachigen Ausgabe, welcher das Zensurlibretto zugrundelegt wurde, wurde mit oft nicht vorzufindender editorischer Genauigkeit vorgegangen. Auch alternativ vorhandene Quellen werden darin gesondert ausgewiesen.¹⁶⁶ Inwiefern die unterschiedlichen vorhergehenden Editionen Teil der „Verstümmelungs- und Verunstaltungsgeschichte“¹⁶⁷ des Werkes sind, wird im Anschluss geklärt.

¹⁶⁶ vgl. dazu im Allg. Jacques Offenbach: *Les Contes d'Hoffmann*. *Hoffmanns Erzählungen*. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch/Deutsch. Kritisiert werden von der neueren Forschung vor allem die Übersetzung durch Angelus Seipt (HE/Intelinear), sowie der von Fritz Oeser erstellte Klavierauszug (HE/Klavierauszug). Oesers Ausgabe des Klavierauszugs wurde als „quellenkritische Neuausgabe“ präsentiert, obwohl darin selbstständig und unmarkiert Umgewichtungen und Umstellungen zum Zwecke von vermeintlich höherer Publikumswirksamkeit oder größerer Stringenz vorgenommen wurden. Eine ausführliche Kritik der Mängel der Oeserschen Edition findet sich in Robert Didions Beitrag: *A la recherche des Contes perdus*. Zur Quellenproblematik von Offenbachs Oper. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Jaques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen*, S. 131-292.

Für die umfangreichen und zielführenden Hinweise zur Klärung der überaus verworrenen Aufführungs- und Editions-geschichte gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Sieghart Döhring.

¹⁶⁷ Josef Heinzelmann: *Offenbachs Hoffmann. Dokumente anstatt von Erzählungen*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Jaques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen*, S. 421.

3.1. Hoffmanns Strahlwirkung

Die Verhältnisse produktiver Rezeption, die sich auf ihn selbst oder sein Werk beziehen, sind mannigfaltig und zahlreich. Warum aber strahlt Hoffmann so weit aus? Oder umgekehrt: Warum strahlen die anderen so stark ins Werk und die Figurenzeichnung Hoffmanns hinein?

Die Antwort hierfür liegt im Enthusiasmus (vgl. 1.3.4. und 2.2.1), also einer Geisteshaltung, die sich durch eine besonders große Durchlässigkeit der Wahrnehmung auszeichnet. Der enthusiastische Künstler strahlt gleichermaßen weit aus, wie auch umgekehrt auf sein Werk eingewirkt wird.¹⁶⁸ Innerhalb der Texte Hoffmanns wurde dies im Rahmen der Herausgeberfiktion spielerisch inszeniert. Weniger geregelt verlief hingegen die Einflussnahme auf das öffentliche Bild des Enthusiasten Hoffmann selbst. Zu guter Letzt vollkommen aus den Fugen geriet die Einwirkung auf *Hoffmanns Erzählungen*, in denen Werk und öffentliches Bild bzw. Eigen- und Fremdeinfluss soweit amalgamiert wurden, dass bis heute die Fragen nach Urheberschaft, Manipulation und Intention nicht vollständig geklärt werden konnten. Bevor allerdings die Auswirkungen dieser enthusiastischen Offenheit auf Offenbachs Oper geklärt werden, einige Worte zu den Verhältnissen produktiver Rezeption im Gefolge Hoffmanns.

Unbestreitbar, aber dennoch nicht genau zu bestimmen ist Hoffmanns Wirkung auf die Literatur seiner Zeit. Die Grenze zwischen direkter und indirekter Beeinflussung durch ihn ist oftmals diffus. In jedem Fall kann man ihn in der Linie der englischen Gothic Novel ansiedeln, die er für den deutschsprachigen Raum zu dem ausbaute, was heute gemeinhin als „Schauerromantik“ bekannt ist. Doch war die Hoffmann-Rezeption von Beginn an im Ausland stärker als in Deutschland selbst; dies hat seine Begründung vor allem in der im deutschen Sprachraum verwurzelten und bis heute oft unhinterfragt tradierten Dichotomie zwischen Klassik und Romantik, respektive der Trennung zwischen „ernster“ Literatur und Unterhaltungsliteratur. Diese Grenzen, die Hoffmann den Urteilen der zeitgenössischen Kritik zufolge nicht zu überschreiten vermochte, stehen einer allgemeinen Wertschätzung seines Werks im deutschsprachigen Raum oft bis heute im Wege. Despektierliche Kommentare vonseiten der Feuilletonisten und Ästhetiker, die Hoffmanns breite Beliebtheit als Zeichen minderer Qualität auslegten, säumten seinen Weg zum Erfolg.¹⁶⁹

¹⁶⁸ vgl. dazu im Allg. Christa Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik sowie Irmgard Egger: Italienische Reisen.

¹⁶⁹ vgl. Kommentar zu NA, S. 420–423. So hieß es etwa, Hoffmann sei mehr der Lesewelt bekannt gewesen, „als groß in der wissenschaftlichen und künstlichen Republik“. Rezension von Adolf

Im Ausland waren es besonders England, Russland und Frankreich, in denen Hoffmann bereits früh und ausführlich rezipiert wurde. Unter den von ihm nachweislich beeinflussten Literaten nominiert Gerhard R. Kaiser etwa Edgar Allan Poe, Emily Brontë, Nikolai Gogol, Fjodor Dostojewski, Aloysius Bertrand, Théophile Gautier, Villiers de l'Isle-Adam, Emile Zola oder Charles Baudelaire (Kommentar zu NA, S. 420-422). Wichtige Grundlage und zugleich Katalysator dieser Beeinflussungsverhältnisse war das Vorliegen guter und umfangreicher Editionen. In Frankreich lagen bereits Anfang der 1830er-Jahre 60 Einzelübersetzungen von Werken Hoffmanns vor, 1840 schließlich schon vier Gesamtausgaben. Die erste Übertragung ins Französische (Loève-Weimars, 1829) enthielt die harsche Kritik Sir Walter Scotts als Vorwort, die Hoffmann zu medialer Präsenz verhalf und seine Beliebtheit nur weiter steigerte.¹⁷⁰ Im französischen Raum waren es vor allem Fragen um die Wirkung und Gestaltung des Grotesken, des Absurden oder des Paradoxen, die den Kern der ästhetischen Debatte rund um Hoffmanns Œuvre bildeten. Hoffmann und auch seine Figuren, besonders Kreisler, wurden zu beliebten Symbolfiguren des Aufeinanderprallens von künstlerischer Inspiration und profaner Wirklichkeit. Polyperspektivik im Sinne des Ausstrahlens Hoffmanns auf andere zeigt sich Mitte des 19. Jahrhunderts in ersten Werken, die sich auf ihn und/oder seine Texte beziehen. Nicht nur die *Contes d'Hoffmann* von Barbier/Carré aus dem Jahre 1851, die als Grundlage des heute sicherlich bekanntesten Verhältnisses produktiver Rezeption – Offenbachs Oper - dienten, sondern auch eine Novelle *Hoffmann et Paganini* (Jules Janin, 1831), ein Ballett *Chiara d'Hoffmann* (Vernoy de Saint-Georges, 1839) oder das Drama *La Fille d'Hoffmann* (Jean-Francois Bayard/Antoine-Francois Varner, 1852) sind frühe Zeugnisse für die Strahlwirkung Hoffmanns. Weitere Beispiele aus Sprech- und Musiktheater, Malerei und der Instrumentalmusik lassen sich anführen. Zu den bekanntesten zählen die Ballette *Der Nussknacker* (Peter Iljitsch Tschaikowsky, 1892, basierend auf Hoffmanns Erzählung *Nussknacker und Mausekönig*) und *Coppélia* (Leo Delibes, 1870, basierend auf dem *Sandmann*), Robert Schumanns

Müllner. Zitiert nach Ute Klein: Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich. Frankfurt/Main, Berlin u. a. 2000, S. 19. (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 12)

¹⁷⁰ Scotts Essay mit dem Titel *On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman[n]* entstammt folgender Ausspruch, der Hoffmanns Werke abklassifiziert und ihren Autor als pathologischen Fall darstellt: „It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind [...]. In fact, the inspirations of Hoffmann so often resemble the ideas produced by the immoderate use of opium, that we cannot help considering his case as one requiring the assistance of a medicine rather than of criticism“. Walter Scott: *On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman[n]*. In: *The Foreign Quarterly Review* 1 (1827), S. 72.

Klavierzyklus *Kreisleriana* (1838, begründet in der Charakteristik von Hoffmanns Kapellmeister Kreisler) und die Oper *Cardillac* (Paul Hindemith, 1926, nach der Novelle *Das Fräulein von Scuderi*). Weniger bekannt ist hingegen, dass etwa auch Alfred Kubin sich in mehreren Grafiken auf Werke Hoffmanns bezog, Richard Wagner wie auch Hugo von Hofmannsthal je ein Libretto zu Hoffmanns *Bergwerken von Falun* verfassten und selbst Offenbach in weiteren Werken auf Hoffmannsche Vorlagen zurückgriff (*Le Roi Carotte*, 1872, basierend auf *Klein Zaches genannt Zinnober* und *Fantasio*, 1870, in Verarbeitung der produktiven Rezeption Hoffmanns durch Alfred de Musset).¹⁷¹

Zwei besonders komplexe und interessante Fälle von Polyperspektivik seien am Ende dieses Abschnitts angeführt. Zunächst das Beispiel von Hoffmanns *Don Juan*-Novelle, die ihrerseits ein Ergebnis produktiven Rezeption von Mozarts *Don Giovanni* ist, allerdings in Frankreich ihrer musikdramatischen Vorlage vorausente und das Land noch vor der französischen Erstaufführung der Oper erreichte. Dies bewirkte, dass nicht Hoffmanns Text mit dem Maßstab von Mozarts Stück gemessen wurde, sondern *vice versa* die Oper sich dem Vergleich mit der Novelle stellen musste. Mehrfach wurde dabei Hoffmann der Vorzug gegenüber Mozart gegeben.¹⁷²

Zwar in der richtigen Chronologie, aber ungleich komplexer gestalten sich die Verhältnisse bei den Balletten und Tanzpantomimen auf Basis von *Hoffmanns Erzählungen*. Beispielsweise ist Frederick Ashtons (im Medium des Fernsehens uraufgeführtes) Ballett *The Tales of Hoffmann* letztlich durchaus auf Hoffmann selbst zurückzuführen, doch muss man dabei den Weg über die zweifache mediale Transformation, die Oper Offenbachs und das Drama Barbiers/Carrés gehen.¹⁷³

Angeichts solch komplexer intermedialer und intertextueller Bezüge zwischen Hoffmann, seinen Zeitgenossen und besonders der Nachwelt ist hinsichtlich der Polyperspektivik an dieser Stelle festzuhalten, dass Hoffmann bereits zu Lebzeiten Prozesse der produktiven Rezeption veranlasste und

¹⁷¹ vgl. Kommentar zu NA, S. 420-423, Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper. Jules Barbier – Michel Carré: Drama und Libretto *Les Contes d'Hoffmann*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, S. 45-51, Robert Pourvoyeur: „Les Contes d'Hoffmann“. Bruch oder Kontinuität im Schaffen Hoffmanns. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, S. 333, Monika Woitas: „Anmut im Rhythmus und Dichtung als Spiel“, S. 389-420 und Ute Klein: Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich, S. 15-34.

¹⁷² Mozarts *Don Giovanni* erfuhr 1834 seine französische Erstaufführung, hingegen lagen bereits 1830 drei Übersetzungen des Hoffmannschen *Don Juan* vor. Vgl. Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 50-51.

¹⁷³ vgl. Monika Woitas: „Anmut im Rhythmus und Dichtung als Spiel“, S. 412-417. Insgesamt verzeichnet Woitas bis 1988 elf Ballette und Tanzpantomimen nach/über Hoffmann.

zugleich ebenso oft aus der eigenen Rezeption fremder Kunstwerke Neues schuf (z. B. den *Don Juan* nach Mozarts *Don Giovanni*, der sich seinerseits auf *Don Juan*-Erzählungen und -Opern bezieht, die Ästhetik der *Fantasiestücke* in Anlehnung an Callots Gemälde oder *Die Fermate*, ausgehend vom Bild *In einer italienischen Locanda* von Johann Erdmann Hummel). Es blieb allerdings nicht allein beim Bezug anderer Künstler auf Hoffmann. Sehr häufig kam es zu einer Verselbstständigung der Prozesse produktiver Rezeption, so dass zuletzt neben Hoffmann noch mehrere andere Künstler in die Gestalt eines neuen Werkes hineinspielen. Ähnlich, wie etwa im *Murr-/Kreisler*-Roman, zu dessen Gestaltern bei genauer Betrachtung neben Murr und dem Biografen Kreislers auch der Herausgeber und der Setzer zu rechnen sind, stehen Hoffmann (als Figur) und seine Werke durch ihre enthusiastisch-offene Konzeption in auffallender Häufigkeit am Beginn eines Schaffensvorgangs, der mehrere künstlerische Perspektiven mit einbezieht und damit erneut Werke in Callots Manier hervorbringt.

3.2. Die Geduld des Papiers: Dramatisierung, Aufführungen und Inszenierungen als performative Akte

Neben der Feststellung eines eindrucksvollen Registers an Verhältnissen produktiver Rezeption auf Basis Hoffmann bleibt sich zu fragen, *worin* der Grund für diese große Strahlwirkung besteht. Warum widmeten sich Jules Barbier und Michel Carré gerade Hoffmann und verarbeiteten Biografik und Werk zu einem Hybrid? Warum wünschte sich Offenbach von Barbier diesen Stoff für die Einrichtung eines Librettos?

Zunächst lässt sich Hoffmanns Beliebtheit im nicht-deutschsprachigen Ausland in einer starken Affinität des ausländischen Publikums zu zentralen Inhalten seines Werks verorten. Wie unter 3.1. dargelegt wurde, sprach



Abbildung 8, Jacques Offenbach

Hoffmann durch die Einbindung und Verarbeitung aktueller Diskurse in seine Texte zeitgenössische Modethemen an. Neben grundlegenden romantischen Inhalten fand sich in seinen Texten auch eine literarische Umsetzung neuester wissenschaftlicher Thesen.¹⁷⁴ Im Falle der „Gebrauchsauteure“ Barbier und Carré scheinen es vor allen Dingen die Beliebtheit Hoffmanns beim französischen Publikum und die deswegen zu erhoffende Publikumswirksamkeit eines Stückes über ihn gewesen zu sein, die den Anstoß zur Auseinandersetzung mit ihm darstellten. Wie weit ihre persönliche Wertschätzung für ihn



Abbildung 9, Jacques Offenbach zur Zeit der Arbeit an Hoffmanns Erzählungen

reichte, geht aus den vorliegenden Quellen nicht hervor. Was aber darüber hinaus in der Auseinandersetzung mit Hoffmann und Offenbach klar wird und eine weitere Achse des Bezuges eröffnet, ist, dass eine gewisse Kongenialität zwischen diesen Offenbach und Hoffmann bestanden haben muss. Die Übereinstimmungen in der öffentlichen Wahrnehmung beider sind frappant. Der Eine wie der Andere wurden häufig als exaltiert, vulgär, nicht zu „wahrhaftiger“ Kunst fähig und an der Grenze zur psychischen Krankheit stehend bezeichnet – deutlich ist auch, dass jeder der beiden diese Urteile durch ein hohes Maß an Disziplin und Virtuosität widerlegt hat. Ebenso klar ist aber auch, dass Offenbach und Hoffmann als enthusiastische und damit auch bis zu einem gewissen Teil exzentrische Künstler einzuschätzen sind. Dies zeigt sich beispielhaft an der gezielten Selbstinszenierung beider.

Ein letzter Aspekt des geistigen Naheverhältnisses zwischen Hoffmann-Barbier-Carré-Offenbach ist im Bereich der Ästhetik angesiedelt. Das gesamte erste Kapitel dieser Arbeit diente dazu, an literarischen Texten Merkmale der Polyperspektivik zu isolieren. Dies an einem Prosatext zu vollziehen, ist weitaus ungewöhnlicher, als dies an einem Theaterstück vorzunehmen. Dem Theatertext

¹⁷⁴ vgl. dazu etwa Hoffmanns mannigfaltige literarische Darstellungen von animalischem Magnetismus, neuen optischen Medien, aktuellen philosophischen Ansätzen oder ersten Theorien aus dem Feld der Psychologie. Besonders die Zeit in Bamberg nominiert Hartmut Steinecke hierfür als sehr einflussreich. Hoffmann habe dort erstmals die Gelegenheit gehabt, in umfassendem Ausmaß mit Wissenschaftlern und Philosophen in Kontakt zu kommen bzw. aus einer gut ausgestatteten Leihbibliothek zu schöpfen. Vgl. Hartmut Steinecke: Hoffmanns Leben, S. 9.

ist Polyperspektivik *per se* immanent, vor allem, weil er auf eine plurimediale Umsetzung, die Aufführung, hin ausgelegt ist. Noch stärker ist die Polyperspektivik dem Musiktheatertext eingeschrieben, da in der Person der Komponistin/des Komponisten noch eine weitere Ebene der Gestaltung, in Form der Musik noch ein weiterer Informationskanal hinzutritt.¹⁷⁵ Die These, die daher unter 3.4. vertreten wird, ist jene, dass Hoffmanns literarische Texte durch ihre polyperspektivische Gestaltung die Theaterschaffenden Barbier/Carré besonders angesprochen haben. Es wird sich zeigen, dass *Hoffmanns Erzählungen* die Polyperspektivik aus E.T.A. Hoffmanns literarischen Texten lediglich aufgreift und steigert. Nicht allein aber aufgrund der gattungsimmanenten Polyperspektivik von Schauspiel und Musiktheater ist dies der Fall, sondern auch, weil dahinter verzweigte Verhältnisse der produktiven Rezeption, ein langer Prozess der Texteinrichtung und zahlreiche gestalterische Zugriffe auf das Werk im Zuge der Aufführungsgeschichte stehen. Diese spielen in die bis heute nicht vollständig geklärte Gestalt von Offenbachs Oper hinein und heben auch dieses Werk in den Rang eines Stückes in Callots Manier. Die wechselvolle Geschichte der Be- und Verarbeitung der *Contes d'Hoffmann* ist Teil ihres polyperspektivischen Charakters und soll daher im Folgenden behandelt werden.

Zur Texteinrichtung: Grundlage des Librettos zu *Hoffmanns Erzählungen* ist das Drama *Les Contes d'Hoffmann* von Jules Barbier (1825-1901) und Michel Carré (1821-1872). Das Gespann Barbier/Carré zeichnet für mehrere Stücke verantwortlich. Die beiden gelten der Forschung als Schnell- und Vielschreiber, welche die Pariser Kulturszene in kurzen Abständen mit neuen Stücken versorgten. Insgesamt entstanden aus ihrer Zusammenarbeit 13 Dramen und 36 Opernlibretti, darunter Textbücher zu teils sehr erfolgreichen Opern, etwa zu Charles Gounods *Faust* und *Roméo et Juliette* oder Ambroise Thomas' *Hamlet*. Auch für Fromental Halévy und Victor Massé entstanden Libretti. Ein zentraler Themenkreis der gemeinsamen Werke ist das „Problem des Schöpferischen“. Zentrale „Identifikationsfiguren des 19. Jahrhunderts“ spielen in ihren Stücken die Hauptrolle.¹⁷⁶ Die Texteinrichtung für Hoffmanns Erzählungen oblag allerdings nach dem Tod Michel Carrés (1872) nurmehr Jules Barbier allein.

Am 21. März 1851 erlebten die *Contes d'Hoffmann* in ihrer Sprechtheaterfassung ihre Uraufführung im Pariser Théâtre de l'Odéon, im

¹⁷⁵ vgl. im Allg. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Erweiterter und bibliografisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage. München ¹¹ 2001, insbesondere S.34-47 und S. 79-90. (UTB für Wissenschaft, Bd. 580)

¹⁷⁶ Zitate aus Gerhard Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 39-45. Vgl. dazu auch Robert Didion: *A la recherche des Contes perdus*, S. 134-137.

Untertitel bezeichnet als „Drame-fantastique“. Dieses Werk ist im Rahmen dieser Arbeit insofern von Interesse, als es nicht nur die Grundlage für Offenbachs Oper darstellt, sondern auch der erste bedeutende Schritt im nach wie vor anhaltenden Prozess der Überführung Hoffmanns von einer realiter existenten *Person* der öffentlichen Wahrnehmung in eine *Kunstfigur* war. Die Artifizialität der Person als von vornherein inszenierte Figur wird durch einen solchen Vorgang aber nur gesteigert, nicht erst geschaffen, wie unter 2.1. unter dem Begriff der Maske geschildert wurde.¹⁷⁷

In dem Stück *Barbiers/Carrés* ist die „ingeniöse Dramaturgie[,] E.T.A. Hoffmann zur Titelfigur“ seiner eigenen Handlungen zu machen und mehrere seiner Erzählungen und Einzelmotive durch eine der Handlung selbst inhärente Figur schildern zu lassen, bereits angelegt (Nachwort zu HE, S. 224). Weitere formale und inhaltliche Besonderheiten der späteren Oper gehen ebenfalls auf die Schauspielfassung zurück: die räumliche und inhaltliche Doppelstruktur (Rahmenform, Vermischung von Biografie und Fantasie), die Frage der Inspiration sowie der Konflikt von Kunst und Leben. Die Verwendung der Rahmenhandlung erweist sich für die Narration von besonderem Potential, da durch sie die Möglichkeit zur Verbindung von Leben und Phantasie sowie von Biografie und Werk gegeben ist. Hoffmann, selbst fiktiv, agiert in den rahmenden Akten (I. und V.) als Erzählinstanz und erhält damit gegenüber seinem *alter ego* aus den Mittelakten ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit und Autorität. Ganz im Sinne Fichtes „setzt“ der Hoffmann der Rahmenhandlung sein zweites Ich aus den Mittelakten samt Umfeld. Im Falle des - nicht durch Offenbach autorisierten, aber lange Zeit üblichen – Abschlusses der Oper durch die Muse wird Hoffmann nicht nur als Figur der Handlung und ihr Erzähler, sondern auch als ihr Autor gezeigt. In der Apotheose des Dichters wird der Kummer über die unglückliche Liebe zu Stella in der Hingabe an die Muse sublimiert und künstlerisch produktiv gemacht.¹⁷⁸

Bereits angesichts der Uraufführung des Dramas *Hoffmanns Erzählungen* wurden jene Merkmale kritisiert, an denen sich auch die Opernkritik 1881 erregte.

¹⁷⁷ vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater*, S. 21.

¹⁷⁸ In der Edition Oesers spricht die Muse in der finalen Szene: „Aus der Asche deines Herzens entzündete aufs neue dein Genie, in der Heiterkeit lächle deinen Schmerzen zu! Die Muse wird dein gesegnetes Leiden lindern.“ (HE/Klavierauszug, S. 25) In einem Brief Hoffmanns findet sich ein Gedicht, das durchaus mit diesem Ausgang korrespondiert. In den daran anschließenden Anmerkungen erläutert Hoffmann, dass er entweder in der Liebe oder in der Kunst Erfüllung finden müsse, um Sinn im Leben zu sehen. „Wer grübe sich nicht selbst sein Grab / Und würfe froh des Lebens Bürd' hinab / Wenn süßer Wahn nicht wäre! / Nimm dir den Wahn; dein Rum sei Lüge, / Sei Tand, - sei Rauch, - / Auch Doris, - Doris trüge, / Sie täusche auch! / Wer grübe sich nicht selbst sein Grab / Und würfe froh des Lebens Bürd' hinab / Wenn süßer Wahn nicht wäre!“ (Brief an Hitzig vom 19.12.1795. BR I, S. 42, sowie allg. S. 42-45)

Es dominierte Unverständnis für den dramaturgischen Aufbau. Insbesondere die Rahmenhandlung und die damit verbundenen Verhältnisse der Einbettung und Auflösung von Zeit, Ort und Handlung überforderten vielfach Publikum und Kritik. Ein an der Literatur des 20. Jahrhunderts geschultes Publikum wäre womöglich verständiger mit dem Werk umgegangen und hätte, anstatt „Sprünge und Risse in der Logik“ oder das „Willkürliche in diesem Libretto“¹⁷⁹ zu konstatieren, die collage-artige Konstruktionsweise und die dadurch etablierten Bezüge zur Ästhetik der Moderne erkannt.¹⁸⁰

Es ist davon auszugehen, dass Offenbach 1851 einer der Aufführungen des Stückes *Barbiers/Carrés* beiwohnte. Doch führte der Weg zur Oper *Hoffmanns Erzählungen* über eine Zwischenstation, die gleichnamige „Féerie“, ein operettenhaftes Werk von märchenhaftem Charakter. Offenbach, der von 1873-1875 Direktor des Pariser Théâtre de la Gaîté war, erbat sich zu dieser Zeit von Jules Barbier die Erstellung eines Librettos zu den *Contes* und wollte das Werk schließlich auch an seinem Haus zur Aufführung bringen. Das Libretto wurde erstellt und die Féerie komponiert, doch scheiterte ihre Uraufführung an Formalitäten, ebenso wie alle späteren Anläufe zur Realisierung. Diesem Werk entstammt die abschließende Apotheose Hoffmanns durch die Muse, die oft bis heute der Oper zugerechnet wird und ihr – entgegen der Anlage durch Offenbach – eine allzu versöhnliche Schlussgeste verleiht.¹⁸¹ In diesem Fall liegt Polyperspektivik vor, indem die Subtexte der späteren Oper (Schauspiel und

¹⁷⁹ Eduard Hanslick: „Hoffmanns Erzählungen“. Phantastische Oper von Offenbach. Erste Aufführung in Wien 1881. In: Attila Csampai (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare, S. 238 und 242. Hanslicks Kritik muss man erklärend hinzufügen, dass durchaus Grund für Kritik bestand, fehlte doch der Oper, wie auch bei der Uraufführung in Paris, der ganze Giulietta-Akt.

¹⁸⁰ vgl. Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 47, Robert Didion: A la recherche des Contes perdus, S. 134.

¹⁸¹ Die Verklärung Hoffmanns durch die Muse stammt nachweislich aus der Feder Barbiers. Dieses „Spießler-Happy End“ (Ernst Bloch: Über Hoffmanns Erzählungen. Klemperers Kroll-Oper, Berlin 1930. In: Attila Csampai (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare, S. 250) sollte auf Offenbachs Wunsch durch einen wahrscheinlicheren Ausgang ersetzt werden (vgl. Nachwort zu HE, S. 224-225). Der Textfassung des Zensurlibrettos zufolge endet die Oper ohne eine Apotheose des Dichters durch die Muse. Hoffmann erkennt Stella nicht wieder und stößt sie von sich, woraufhin sie sich endgültig Lindorf zuwendet und von Hoffmann ablässt. Hoffmann singt abschließend sein *dernier couplet*, eine Reprise des Klein-Zack-Liedes, in dem er Stella und Lindorf verspottet (vgl. HE, S. 186-193). In der umfangreicheren „kompilierten Fassung“, die auf autographen, aber nicht für die Endfassung autorisierten Dokumenten basiert, gibt es vorübergehend die Möglichkeit zur Versöhnung zwischen Stella und Hoffmann. Doch diese wird verwirkt, da Hoffmann angesichts des zu erahnenen Glücks der Versöhnung sprachlos ist. Stella deutet dies als Desinteresse, wendet sich von ihm ab, worauf Hoffmann sein Couplet singt. Diese kompilierte Fassung enthält der Apotheose regelrecht programmatisch entgegengesetzt ein ernüchtertes Resümee: „DIE MUSE. Abstruse Idee, dass Alkohol zur Vernunft bringt, wer liebt! / Er fördert nur den Wahn, fast bedauert die Muse, / Dass es dank ihr nun ‚Hoffmanns Erzählungen‘ gibt“ (HE, S. 197). Ferner: „DIE MUSE. Es siegt das feindliche Prinzip. / So ist die Muse kläglich gescheitert, / Da er ihren Rat übertrieb. / Fahr hin, Allegorie, ich lasse die Verkleidung. / Die Muse nimmt ihr Wort zurück. / [...] / Hilflös liebend wünsch ich ihm Glück“ (HE, S. 199). Vgl. im Allg. HE, S. 193-211.

Féerie) durch nachträgliche Eingriffe der Ko-Autoren wieder betont wurden und, wie im Fall der Apotheose, mit der Oper soweit verwachsen sind, dass sie oft als ein Teil von ihr angesehen werden. Dass diese palimpsest-artigen Einschreibungen nicht dem Original entstammen, ändert nichts an ihrer Faktizität.

Nach dem Scheitern der Féerie fasste Offenbach den Beschluss zur Komposition einer „richtigen“ Oper auf Basis desselben Stoffes. Er hatte die Direktion des Gaîté-Theaters nach dessen Konkurs abgetreten und suchte nach einem geeigneten Theater für die Uraufführung seines Werkes. Ihm, der im Ruf stand, lediglich zum „frivole[n] Operettenkomponist[en]“¹⁸² zu taugen, ging es bei der Suche nach einem Uraufführungsort auch um eine Nobilitierung seiner Musik. Die Möglichkeit dazu sah er in der Aufführung an einem renommierten Haus vom Rang einer Opéra-Comique. Um den Direktor dieses Hauses, Léon Carvalho, für sein zu Stück gewinnen, veranstaltete Offenbach im Mai 1879 ein Hauskonzert, das einen anregenden Querschnitt der Oper bot. Neben Carvalho lud Offenbach den konkurrierenden Direktor der Wiener Hofoper (Franz von Jauner) zu sich. Carvalho nahm daraufhin das Stück sogleich an und Jauner sicherte sich die Rechte für die zweite Einstudierung des Werkes in Wien. Die Gepflogenheiten der Opéra-Comique und der gleichnamigen Musiktheatergattung forderten eine Transformation der Rezitative in Prosadialoge (Nachwort zu HE, S. 225-227). Diese notgedrungen vorgenommene Überführung der Rezitative in Dialoge kann als eine weitere Fremdeinschreibung, die die polyperspektivische Gestalt der *Contes* beförderte, gesehen werden.

Im Herbst 1880 wurde mit den Arbeiten zur Uraufführung begonnen. Aus dem August 1880 ist ein Brief Offenbachs an seine jüngste Tochter Pépita überliefert, in dem er - neun Wochen vor seinem Tod – hofft, noch alle seine Projekte abschließen zu können. Aus diesem Dokument geht hervor, dass die Komposition der Oper im Particell bis Mitte des vierten Aktes vorlag und das dazugehörige Finale, die Rezitative sowie der gesamte fünfte Akt noch fehlten. Orchestriert waren lediglich die bereits vorhandenen, vollständigen Nummern, die im Rahmen des Hauskonzertes dargeboten wurden, nicht aber der Rest. Josef Heinzelmann geht davon aus, dass Offenbach den Klavierauszug - und damit auch die Komposition - vervollständigen konnte. Als Indiz dafür wertet

¹⁸² Kritik anlässlich der Leipziger Erstaufführung von 1887. Zitiert nach Egon Voss: *Les Contes d'Hoffmann* nach 1881. Ein Beitrag zur aufführungs-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Jaques Offenbachs Hoffmanns Erzählungen*, S. 345.

Heinzelmann den Probenbeginn, der üblicherweise nicht vor dem Vorliegen der vollständigen Komposition erfolgte und im Fall von *Hoffmanns Erzählungen* auf den 11. September 1880 datiert. Besonders die fehlende Orchestration des Finales des vierten sowie des gesamten fünften Aktes, der die dramaturgische Klammer schließen sollte, bereitete den TheatermacherInnen Schwierigkeiten. Ernest Guiraud, der von Offenbachs Sohn engagierte Komponist, arbeitete zwar auf hohem Niveau, aber langsam. Man wollte den bereits auf Anfang 1881 verschobenen Uraufführungstermin nicht noch ein weiteres Mal hinauszögern und so kam es, dass die nicht mehr rechtzeitig zu instrumentierenden Teile vom regieführenden Direktor Carvalho schlichtweg gestrichen wurden. Carvalho war für seinen nicht gerade rücksichtsvollen Umgang mit den Werken anderer berüchtigt. Nach einer öffentlichen Voraufführung wurde der gesamte Giulietta-Akt aus der Oper entfernt und die gut funktionierenden und von Offenbach selbst auskomponierten Teile (besonders die Barcarole) in den dritten und fünften Akt übernommen. Neben diesen Strichen gab es noch weitere Modifikationen, die durch die Einbindung fremder Standpunkte durchaus im Sinne der Polyperspektivik zu interpretieren sind und sich nach Offenbachs Tod häuften, da nun kein Widerstand des Komponisten mehr zu befürchten war. Bereits zuvor wurden allerdings Umbesetzungen vorgenommen, die eine erneute kompositorische und dramaturgische Einflussnahme darstellten – die „Figurationen“¹⁸³ der Stella wurden anstatt von einem lyrischen Sopran (Marie Heilbron) von einer Koloratsopranistin (Adèle Isaac) dargestellt, die Partie des Hoffmann von einem lyrischen Tenor anstatt von einem dramatischen Bariton. Gerade die Umbesetzung der Titelrolle brachte erheblichen Mehraufwand für Offenbach mit sich, da zwar die Solopassagen höher transponiert werden konnten, die Ensemblestellen allerdings Note für Note neu komponiert werden mussten.¹⁸⁴ Nach Offenbachs Tod schließlich wurde auch die Doppelrolle der Muse/des Niklaus noch bearbeitet. Infolge einer weiteren Umbesetzung wurde sie in eine Sopran- und eine Mezzosopran-Partie zweigeteilt, was von einem gravierenden Mangel an dramaturgischem Fingerspitzengefühl zeugt, ist doch die Anlage als Doppelrolle für die Deutung und die Kohärenz des Werkes essentiell.¹⁸⁵

¹⁸³ Dieser Begriff entstammt Gerhard Neumann: *Der Erzählakt als Oper*, S. 74.

¹⁸⁴ vgl. Robert Didion: *A la recherche des Contes perdus*, S. 139-142.

¹⁸⁵ vgl. Nachwort zu HE, S. 225-231 und Robert Didion: *A la recherche des Contes perdus*, S. 150. Viele der bereits fertig komponierten Nummern entfielen durch die Umbesetzung der Partie der Muse, die ursprünglich von Alice Ducasse interpretiert werden sollte und letztlich durch Marguerite Ugalde gesungen wurde.

Trotz all dieser gravierenden Eingriffe, deren Ursachen sich bis heute nicht vollständig nachvollziehen lassen, wurde das Stück vom Publikum wohlwollend aufgenommen. Anstatt der bereits in weiten Teilen vorliegenden Komposition wurde, dem damaligen Usus folgend, die Uraufführungsfassung, also die in vielerlei Hinsicht beschnittene Version, als Klavierauszug vorgelegt. Wenngleich dies durch mehrere, rasch darauf folgende Editionen teilweise rückgängig zu machen versucht wurde, haben die Nachfolger Offenbachs mit ihren radikalen Umänderungen das Werk doch weit von dem entfernt, was dem Komponisten vorgeschwebt haben mag und damit die Aufführungsgeschichte lange Zeit geprägt.

Auch, als es um die der Uraufführung folgenden Einstudierungen und Drucklegungen ging, wurde beherzt auf Barbiers/Offenbachs Werk zugegriffen. Bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurden die *Contes* gewissermaßen als „vogelfrei“ erachtet. Man ging man unreflektiert davon aus, dass der selbst pragmatisch in seine Kompositionen eingreifende Offenbach es wohl ebenso gehandhabt hätte. Ernst Bloch stellte 1930 richtig fest: „Seit es vorstehende Oper [*Hoffmanns Erzählungen*] gibt, ändert man an ihr herum“.¹⁸⁶ Auch Josef Heinzelmann konstatierte: „Die Wirkungsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* [ist] eine Bearbeitungsgeschichte“ (Nachwort zu HE, S. 232).

Wie bei Hoffmann, der seinen Setzern scherzhaft einen Gutteil seiner Kreativität zuschreibt, kann man die manipulative Kraft des Druckes realiter am Beispiel der Ausgaben der *Contes d'Hoffmann* nachvollziehen. Die Schrift spricht in der Tat mit. Im Gefolge der Uraufführung 1881 war eine geradezu hektische Herausgebertätigkeit zu beobachten. Alleine im Verlag der Gebrüder Choudens erschienen in den Jahren 1881/82 zehn Publikationen (Klavierauszüge, Partituren, Textbücher) zu *Hoffmanns Erzählungen*, die allesamt von der Unsicherheit über die intendierte Form und den Eingriffen im Zuge der Uraufführung geprägt waren. Als mit dem Tode Jules Barbiers (1901) eine weitere Instanz der Mitbestimmung über das Werk wegfiel, sank die Scheu vor gestalterischen Eingriffen noch weiter: Im Zuge einer Produktion in Monte Carlo (1904) wurden dem Stück zwei bis heute überaus populäre Nummern hinzugefügt, zum einen das Septett, das nicht nachweislich von Offenbach komponiert wurde und zum anderen die sogenannte Spiegelerie Dapertuttos (*Scintille, diamant*), die das Chanson *Tourne, tourne miroir* ersetzte (vgl. HE, S.

¹⁸⁶ Ernst Bloch: *Über Hoffmanns Erzählungen*, S. 248.

151). In dieser Fassung aus Monte Carlo, welche der ursprünglichen Gestalt ferner war, als alle anderen vorhergehenden Ausgaben, wurde die Oper zum Welterfolg. Sie wurde als „Cinquième édition“ von Choudens vorgelegt und bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als gültige Ausgabe angesehen. Mit der Edition der Oper durch Otto Maag und Hans Haug (1953) beginnen die Tendenzen der Rückführung zur von Offenbach angestrebten Gestalt. Maag/Haug haben die Fehlplatzierung des Giulietta-Aktes revidiert und den Zusammenhang zwischen Muse und Niklaus erneut etabliert. Erneut sehr frei im Umgang mit den Quellen - und damit sehr erfolgreich und prägend - war die Inszenierung Walter Felsensteins an der Komischen Oper Berlin (1958). Es folgte 1977 die Oeser-Ausgabe (Didion und Döhring empfehlen, statt von „Ausgabe“ von „Bearbeitung“ zu sprechen), an der zu kritisieren ist, dass in ihr unter dem Deckmantel der „Quellenkritik“ erneut manipulativ auf die vorliegende Faktenlage eingegriffen wurde.¹⁸⁷ Die bislang letzten Ausgaben stammen von Michael Kaye: 1988 erstmals veröffentlicht und in den 1990er-Jahren aufgrund weiterer Funde in ergänzter Form erschienen. Die Fassung von 1998, die das Zensurlibretto wie auch das vollständige Finale des vierten Aktes beinhaltet, steht nach einem langen Umweg nunmehr näher denn je an der Gestalt „Originals“¹⁸⁸, ist allerdings nur als Aufführungsmaterial vorhanden. Die Übersreibungen wurden also Schritt für Schritt durch eine fachgerechte Herausgebertätigkeit und das das Auftauchen der originalen Schriftstücke wieder weitgehend abgebaut.¹⁸⁹

Wenn Robert Didion davon spricht, dass die „Cinquième édition“ „das Erscheinungsbild der *Contes* bis zur Gegenwart prägte“, so ist es auch möglich, dies zu verallgemeinern. Es geht dabei darum, die gestaltende Funktion des Drucks zu erfassen, der keineswegs immer nur abbildet, was vorhanden ist, sondern im doppelten Wortsinn Fakten *setzt*. In dieser Funktion wurde er im Falle von *Hoffmanns Erzählungen* zu einer realiter gegebenen und gleichberechtigt neben den übrigen Beteiligten stehenden Instanz der Formgebung. Der Begriff

¹⁸⁷ Für einen exakten Nachweis der editorischen Schwachstellen der Ausgabe durch Oeser vgl. Robert Didion: *A la recherche des Contes perdus*, S. 163-167. Besonders kritisiert werden die Einfügungen neuer Nummern aus Offenbachs *Rheinnixen*, die unter der Behauptung, dass „Affektgleichheit“ bestehe, selbstständig und unmarkiert von Oeser eingefügt wurden.

¹⁸⁸ Der Begriff des Originals ist nicht alleine vor dem Hintergrund aktueller kulturwissenschaftlicher Forschungen zu den Themen Autorschaft und Authentizität infrage zu stellen, sondern schlicht auch aufgrund der Beeinflussungen, die *Hoffmanns Erzählungen* von diversen Seiten erfahren hat und die in nicht zu leugnender Weise von gestaltender Wirkung waren. Für ein anregendes Gespräch zu diesem Thema im Rahmen der „Akademie Musiktheater heute“ danke ich dem Regisseur Hendrik Müller.

¹⁸⁹ vgl. Nachwort zu HE, S. 232-234, und Robert Didion: *A la recherche des Contes perdus*, S. 150-173, sowie Sieghart Döhring: Schriftliche Auskunft zu Fragen der Aufführungs- und Editions-geschichte von *Hoffmanns Erzählungen*. E-Mail vom 25. September 2010.

„Werk“ als „eigentümliche geistige Schöpfung“¹⁹⁰ ist für Offenbachs Oper unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsweise aus heutiger Sicht nicht in Anschlag zu bringen. Wenn man dies dennoch unternehmen möchte, so muss man den Werkbegriff dem polyperspektivischen Modus der Werkgenese anpassen. Die Zugriffe auf diese Oper als gut oder schlecht zu bewerten, ist hier nicht der Ort, doch ist und bleibt unbestreitbar, dass in der heutigen Form der *Contes d'Hoffmann* neben dem Standpunkt Offenbachs noch weitere enthalten sind. Dies beginnt bei E.T.A. Hoffmann selbst und reicht über die Einschreibungen in das Bild seiner Person und sein Werk bis hin zu sämtlichen bis heute an der Realisierung des Schauspiels und der Oper beteiligten Instanzen. Alle diese Einschreibungen sind als performative Akte insofern zu sehen, als sie ihre Behauptungen erst schaffen. Wörtlicher noch, als Goethe es für sein Schaffen behauptete, sind die *Contes d'Hoffmann* somit das „[...]Werk eines Kollektivwesens“¹⁹¹ geworden.

3.3. Zur Dramaturgie von Hoffmanns Erzählungen

Mehrere populäre Stimmen haben sich an der dramaturgischen Konzeption des Werkes gestoßen. Eduard Hanslick spricht von der „schrakenlos schwankende[n] Phantastik“ und dem „Durcheinandermischen“ der Motive und Vorlagen, die dem Stück eher den Charakter eines „Potpourri[s]“ geben als jenen einer „organisch entwickelten Handlung“. Ihm zufolge sei es schier unmöglich, zu erkennen, „was da Alles auf der Scene in verwirrender Eile abgehandelt wird“. Zu guter letzt resümiert Hanslick dennoch wohlwollend, dass „Absicht war, was [er] für Unvermögen gehalten“¹⁹².

3.3.1. Callot und Collage

Die collagierende Produktionsweise ist ein häufig bei Barbier/Carré wiederzufindendes Mittel der Werkgenese. Mehrmals griffen die beiden Dramatiker auf bereits vorliegende Stoffe zurück, die sie selbstständig neu arrangierten, meist, um in der Neuordnung „Kernfragen zeitgenössischer Erfahrung lakonisch“ zusammenzufassen und „gleichzeitig wirksam [zu]

¹⁹⁰ Österreichisches Urheberrechtsgesetz. Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte, StF: BGBl. Nr. 111/1936 i.d.F. BGBl. I Nr. 32/2003, 22/2006 und 81/2006. http://www.internet4jurists.at/gesetze/bg_urhg3a.htm (08.10.2010).

¹⁹¹ Johann Wolfgang Goethe: Gespräch mit Frédéric Soret vom 17.2.1832. In: Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. II. Abteilung, Bd. 11 (38). Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II. Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tod. Hg. von Horst Fleig. Frankfurt am Main 1993, S. 522.

¹⁹² Eduard Hanslick: „Hoffmanns Erzählungen“, S. 238 und 242.

exponier[en].¹⁹³ *Hoffmanns Erzählungen* entspricht dieser Vorgehensweise, wenn auch bei allem Collage-Charakter nie der präzise ausgeführte dramaturgische Bogen der Handlung übersehen werden darf. Zusätzlich zu den drei Mittelakten, die sich in Handlung und Personal auf drei Erzählungen Hoffmanns beziehen, finden sich noch weitere motivische und inhaltliche Referenzen auf Hoffmanns Leben oder sein literarisches Werk. Dies beginnt im ersten Akt, der in „Lutters Weinstube“ (HE, S. 7) verortet ist und im studentischen Milieu siedelt. Das Resultat dieser Vermengung von Literatur, Biografie und öffentlicher Meinung ist ein unablässiges Oszillieren der Oper zwischen diesen Polen: Hoffmanns schillernde Persönlichkeit war zum Zeitpunkt des Verfassens der *Contes* bereits vielfach unreflektiert auf das Bild des „Säuferpoeten“ reduziert worden.¹⁹⁴ Ausgehend vom Klein-Zack-Lied, das seinerseits auf Hoffmanns *Klein Zaches genannt Zinnober* referiert, vollzieht sich am Ende des ersten Aktes der Übergang in die drei Binnenakte, deren erster (Olympia) auf dem *Sandmann* aufbaut. Der Mittelakt (Antonia) bezieht sich auf Hoffmanns *Rat Krespel* und der vierte Akt (Giulietta) auf Erasmus Spikherers *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*. Der fünfte Akt schließt die Klammer und führt wieder in die Weinstube zurück.

Zu den sehr deutlichen Anleihen an Texten Hoffmanns in den Mittelakten kommen noch weitere hinzu, die weniger klar vor Augen treten. Essentielle Motive oder Figurentypen wurden in loser Zusammenstellung übernommen, wie unter 3.4. in einer komparatistischen Gegenüberstellung von Textvorlage und Libretto deutlich wird.

Das Libretto der *Contes d'Hoffmann* ist also schon alleine aufgrund seiner collage-artigen Gestalt in der Tradition Callots zu sehen. Es sei in Erinnerung gerufen, dass Hoffmann darunter eine „überreiche“, „aus den heterogensten Elementen geschaffene Komposition“ verstand, aus deren „tausend und tausend Figuren“ - es gibt alleine 24 solistische Partien - jede für sich hervortritt und doch,

¹⁹³ Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 56.

¹⁹⁴ Die Beispiele für eine solche undifferenzierte Annäherung an Hoffmann sind zahlreich und bereits im Libretto zu *Hoffmanns Erzählungen* angelegt. Lindorf äußert sich etwa über Hoffmann: „Für einen Hoffmann schmachtet ihr [Stella]! Dem gilt eure Gier! Einem Dichter! Einem Säufer! [...] Ein Schwächling, der an Misserfolg und Liebesleid zerbrach....“ (HE, S. 25). Die Wurzeln dafür können zwar durchaus in Hoffmanns eigenen Texten gesehen werden, wo sich die Gesellschaft den Enthusiasten gegenüber mehrfach ähnlich äußert, doch muss man beachten, dass die Transformation Hoffmanns zum Protagonisten seiner eigenen Geschichten mit sich bringt, dass die Urteile über die Enthusiastenfiguren im Zuge dessen auf ihn übergehen.

Eine der jüngsten Inszenierungen der *Contes d'Hoffmann* (Oper Frankfurt/Main, Premiere: 3. Oktober 2010) schlägt ebenfalls vollkommen unhinterfragt in diese Kerbe und zeigt damit die Renitenz gerade der negativen Urteile über Hoffmann. Vgl. Jaques Offenbach: *Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Opéra-fantastique in drei Akten mit einem Prolog und einem Epilog* nach der Fassung von Fritz Oeser. Programmheft. Hg. von der Oper Frankfurt. Frankfurt/Main 2010.

„ohne den Blick zu verwirren [...] dem Ganzen sich anreihet“ (Hoffmann II/1, S. 17-18). Man kann schließlich von den *Fantasiestücken* hin zu den *Contes d'Hoffmann* extrapolieren. Barbier/Carré haben durch die Verschmelzung von Biografie und Werk Hoffmanns einen Schritt der Potenzierung und Komplexitätssteigerung gesetzt, dem in Form der Vertonung durch Offenbach nochmals eine weitere Schicht hinzugefügt wurde. Das klare Bekenntnis zur Polyperspektivik, von dem die *Fantasiestücke* zeugen, wird in der dramaturgischen Gestaltung von *Hoffmanns Erzählungen* erneut bekräftigt.

3.3.2. Offenheit nach allen Seiten?

Die musikalische, nicht aber die dramaturgische Form der *Contes d'Hoffmann* ist zwar ein Tors, denn: „Das dramaturgische Gerüst [ist] weitgehend geschlossen“.¹⁹⁵ Durch den Fund des Zensurlibrettos, gleichsam eine Offenbachsche Ausgabe letzter Hand, konnten mehrere Unklarheiten geklärt werden. Die Positionierung der einzelnen Akte und auch der thematische Bogen, der gespannt wird, sind heute unumstritten. Die Rahmenhandlung ist essentiell und in den Mittelakten wird in der Abfolge Olympia-Antonia-Giulietta eine Abwärtsbewegung vollzogen, die folgerichtig in der unversöhnlichen Trennung Hoffmanns von Stella ihren Abschluss finden muss. Der Antonia-Akt steht mittig als Sinnbild der aufrichtigen Liebe, einerseits als Höhepunkt und andererseits als Übergangsstufe von der naiven Liebe Hoffmanns zu Olympia hin zur ernüchterten, von Begierde und Machtmotiven manipulierten Beziehung zu Giulietta.¹⁹⁶

In Bezug auf das Libretto gibt es drei markante Irrungen, welche bis heute nachschwingen: erstens, dass die Rahmen- und die Binnenhandlung nicht organisch miteinander verbunden seien; zweitens, dass die Rahmenhandlung keine weitere Funktion erfülle als Lokalkolorit zu schaffen und damit von der „eigentlichen“ Handlung,¹⁹⁷ jener der Mittelakte, ablenke; drittens, dass die drei Binnenakte selbst untereinander der Kohärenz entbehrten und ergo die

¹⁹⁵ Robert Didion: A la recherche des *Contes perdus*, S. 267.

¹⁹⁶ In der Liebe zu Olympia ist Hoffmann durch das Augenglas des Coppelius verblendet, ähnlich wie in der literarischen Vorlage, dem *Sandmann*. Die Liebe zu Antonia hingegen wird als wahr und aufrichtig dargestellt, Hoffmann will nur das Beste für Antonia und rät ihr demnach vom Singen ab, wiewohl er als Musiker ihren Gesang schätzt (vgl. HE, S. 129). Der Einstieg in den Giulietta-Akt hingegen zeugt bereits von einiger Ernüchterung, wenn Hoffmann meint: „Ein einz'ger Augenblick / Gelebt voll Ekstase / Zählt mehr als stilles Glück / Und als fromme Phrase!“ (HE, S. 145). Giulietta verrät Hoffmann und heuchelt ihm gegenüber Liebe, nur um sich durch Inbesitznahme seines Spiegelbildes vor Dapertutto weiterhin zu behaupten (vgl. HE, S. 153-155). Hoffmann resümiert, bevor er flüchtet: „HOFFMANN (zu Giulietta). Du hast mich getäuscht, mich infam betrogen! / Hast statt Liebesschwur nur noch Spott für mich“ (HE, S. 183).

¹⁹⁷ Dieser Ansicht entspricht auch die lange Zeit übliche Titulierung der ersten beiden Akte als „Prolog“ und „Epilog“, wenngleich Offenbach selbst seine Akte von eins bis fünf durchnummeriert hatte.

Reihenfolge beliebig gewählt bzw. bei Bedarf auch der eine oder andere Akt (meist Giulietta) gar vollständig weggelassen werden könne.

Der Hauptgrund hierfür ist in den Verstümmelungen der dramaturgischen Struktur durch Léon Carvalho zu sehen. Die Umbesetzungen, die Trennungen von Doppelrollen und die Striche im Rahmen der Uraufführung von 1881 präsentierten das Werk wahrscheinlich unter seinem künstlerischen Wert; in jedem Fall aber als ein vollkommen anderes. Es ist Carvalho zuzurechnen, dass die mittleren drei Episoden oftmals als Einakterzyklus präsentiert wurden und die sinnstiftende Verbindung von Rahmen- und Binnenhandlung, die durch Hoffmann und die Muse/Niklaus besteht, zerrissen wurde. Die Überlagerungen zwischen den Figurationen der Stella und des Lindorf werden durch eine solche Modifikation verwischt, Coppelius/Mirakel/Dapertutto bzw. Olympia/Antonia/Giulietta sind in diesem Fall nicht auf ihren Ursprung (Lindorf bzw. Stella) rückführbar. Wenn auch die Rahmenhandlung selbst nur selten gänzlich gestrichen wurde, wurden doch bisweilen starke Eingriffe vorgenommen. Hinsichtlich des fünften Aktes ist damit die Frage nach dem Ausgang des Stückes gemeint – Apotheose oder unversöhnlicher Schluss – in Bezug auf den ersten Akt ist darunter die häufig vorgenommene Streichung des Auftrittschores sowie des ersten Auftrittes der Muse zu verstehen.¹⁹⁸

Dem entgegen gibt es bei all der scheinbaren Fragmentiertheit der Oper mehrere Kohärenz stiftende Elemente, die eine klare Referenz auf die Ästhetik des historischen Hoffmann darstellen. Eine erste zeitliche und räumliche Fixierung der Handlung bietet die ihr übergelagerte Folie der *Don Giovanni*-Aufführung. Auf Ebene der Figuren wird Zusammenhang vor allem durch Hoffmann und die Muse/Niklaus etabliert. Hoffmann tritt als Erzähler, Protagonist und – im Falle der abschließenden Apotheose – auch als Autor des soeben aufgeführten Stückes in Erscheinung. Im Zusammenspiel mit der Muse gewährleistet Hoffmann die Einheit der Handlung, während jene von Zeit und Ort in den Mittelakten sukzessive aufgelöst wird. Die Verbindung von Außen (Akte I und V) und Innen (Akte II-IV) durch diese beiden Figuren wird formal in der Rahmenstruktur gespiegelt. Die Rahmenakte sind zugleich ein Ort der Episierung der *Contes*. Mehrmals wird darin die Diegese transzendiert und eine Ebene der Meta-Kommunikation aufgesucht. Wenn die Muse ihr Verhältnis zu Hoffmann erklärt, ihre Besorgnis ihn betreffend darlegt und den Autor zuletzt nach seinen drei Erzählungen wieder auf den Boden der Realität zurückführt, so trägt sie nicht

¹⁹⁸ vgl. dazu im Detail Egon Voss: *Les Contes d'Hoffmann* nach 1881, S. 349-351.

nur zum besseren Verständnis der Handlung bei, sondern charakterisiert Hoffmann auch von einem gleichsam der Handlung übergeordneten und ihr dennoch zugehörigen Standpunkt (vgl. HE, S. 17-19 und 189-203).

In ihrer Auftrittsszene erläutert die Muse die ambivalente Rolle des Alkohols und vor allem das Verhältnis zwischen ihr und Hoffmann. Dabei exponiert sie den allgemein-romantischen Konflikt von Kunst und Leben, ein Motiv, das in Hoffmanns Texten vielfach verhandelt wird, etwa in den Figuren des Malers Berthold (*Die Jesuiterkirche in G.*) oder des Kapellmeisters Kreisler.¹⁹⁹

DIE MUSE.
Und ich liebe! Denn *einem*
Dichter gilt meine Gunst!
[...]
Doch eine nichtswürdige Schöne [Stella]
Zieht er mir vor!
[...]
Eine beneidenswerte Liebe,
Die eines geborenen Dichters,
Der auf der Suche nach dem Unbekannten,
Sich ins Leben stürzte,
Kopflös gerade hinein (HE, S. 17).

DIE MUSE. Heute Abend muss sich's entscheiden.
Sonst verfällt er aufs Neue ihr.
Jetzt muss er wählen zwischen uns beiden.
Er gehöre mir, immer mir!
[...]
Helft durch heilsamen Rausch, ihr Flaschen und ihr Fässer!
Gegen Liebe stärkt ihm den Sinn! (HE, S. 19)

Hoffmanns Klein-Zack-Chanson aus dem ersten Akt sowie die Reprise des Liedes im Schlussakt erfüllen, ebenso wie die Meta-Kommunikation der Muse, eine Doppelfunktion. Zum einen wird im Abgleiten²⁰⁰ Hoffmanns in die Visionen Stellas der narrative Weg in die Mittelakte gebahnt, zum anderen stellt das Lied ein formal bindendes Strukturelement dar.

HOFFMANN. Es war einmal ein Scheusal mit Namen Klein-Zack,
So winzig und so hässlich ist kein Kakerlak,
Wie der voll böser Streiche stak!
Dass ein jeder, ein jeder vor ihm erschrak.
Klein-Zack!
[....]
Alle Welt sprach da: „Welch schöne Züge!“
(*Er hält inne und scheint sich in einen Traum zu verlieren.*)
[...]
Dies Antlitz war von höchster Anmut! Die Gestalt,
Strahlend steht sie vor mir! Ich folgt' ihr selbstvergessen.

¹⁹⁹ vgl. zu diesem Thema im Allg. Irmgard Egger: Das Bildnis des Künstlers.

²⁰⁰ Ein analoges Beispiel für ein solches Abgleiten von der Meta-Kommunikation in die eigentliche Handlung findet sich im *Sandmann*, in dem der auktoriale Erzähler nach Reflexionen über den bestmöglichen Einstieg in die Geschichte in die Beschreibung des Bildes Claras übergeht und schließlich von dort aus Nathanaels Schicksal zu erzählen beginnt (vgl. Abschnitt 1.3.3. und Hoffmann III, S. 23-25).

[...]
NATHANAEL. Ich hab keinerlei Schimmer,
Wovon du derart schwärmst? Klein-Zack?
Hoffmann. Sie [Stella] mein ich immer! (HE, S. 37-39)

[...]
HOFFMANN. Meine Liebe?
(Für sich.) Stella, ja:
Drei Frauen, genauer, nur eine.
Drei Seelen, in Wirklichkeit keine! (HE, S. 45)

Durch das Abdriften in seine Erinnerungen stiftet Hoffmann soviel Verwirrung unter seinen Zuhörern, dass er sich erklären muss. Er beginnt zu erzählen: „Die erste dieser Frauen, sie hieß Olympia...“ (HE, S. 47), der Vorhang fällt, die drei Mittelakte werden durchlebt und erst im fünften Akt offenbart sich die rahmende und episierende Funktion des Chansons in Form des *dernier couplet*:

HOFFMANN. Mein guter Lindorf! Die letzte Strophe ist für Sie!
Der Primadonna Herz war ein Bettelsack,
An Geld und Lust und Ruhm fand einzig sie Geschmack.
Wer ist's, der sich ruinieren mag?
Ja, das ist, ja, das ist Klein-Zack.
[...]
(Lindorf geht wütend mit Stella ab, unter dem Gelächter der Studenten)
Vorhang (HE, S. 191-193)

In der kompilierten Fassung rundet die Muse diesen abrupten Schluss und das Bild Hoffmanns ab. Sie kommt dabei auch auf die Entstehungsgeschichte der *Contes d'Hoffmann* zu sprechen. In Form dieser Meta-Kommunikation wird eine handlungsimmanente und wechselseitige Verweisstruktur geschaffen. Der Muse zufolge existieren die Binnenerzählungen, und damit ein Großteil der Oper, lediglich durch Hoffmanns Sprechakte.

DIE MUSE. Abstruse Idee, dass Alkohol zur Vernunft bringt, wer liebt!
Er fördert nur den Wahn, fast bedauert die Muse,
Dass es dank ihr nun „Hoffmanns Erzählungen“ gibt.
Die Trennung traf ihn tief. Seine Seele ist geschunden.
So sehr, wie er geliebt, hat Stella ihn gekränkt.
(zu Hoffmann) [...]
Misch in die Phantasie etwas Phlegma hinein!
Dankbar sei ihr [Stella], denn sie hob dich zum Idealen!
Einst hast du ihr gehört! Poet, nun bist du mein!
[...]
Hoffmanns Drama naht der Peripetie.
[...]
Gab sich maßlos hin Rausch und Phantasie.
Nichts wüsst ich mehr, was ihn noch läutert,
Es siegt das feindliche Prinzip.
So ist die Muse kläglich gescheitert,
Da er ihren Rat übertrieb (HE, S. 197-199).

Im Hinblick auf Struktur und Inhalt der *Contes* ist also nichts so zerstreut, wie es auf den ersten Blick scheint. Das wird besonders in Anbetracht der angeführten Zitate und des formalen Aufbaus deutlich. Das „Potpourri“ offenbart sich dem aufmerksamen Publikum letztlich doch als „organisch entwickelte[...] Handlung“. Was in *Hoffmanns Erzählungen* „auf der Scene in verwirrender Eile abgehandelt wird“, ist zwar artifiziell gefügt, aber keinesfalls ein Ausweis dramaturgischen „Unvermögen[s]“. Bei allen Perspektiven, die das schillernde Gesamtbild konstituieren, entsteht letztlich doch ein kohärentes Gesamtbild, das erkannte bereits Eduard Hanslick.²⁰¹

3.4. Die Überführung von Performanz in Mimesis in Performanz

Von einem theatertheoretischen Standpunkt aus betrachtet, lässt sich an *Hoffmanns Erzählungen* eine Doppelbewegung beobachten. Diese kreist um jene Begriffe, die bereits Kernelemente des zweiten Kapitels waren: Theatralität, Performanz, Inszenierung. Die erste Bewegung ist eine der Eingrenzung des Theatralitätsbegriffs: In der Betrachtung des historischen Hoffmann und seiner (Selbst-)Inszenierung wurde unter Theatralität eine grundlegende anthropologische Kategorie verstanden, hingegen kann der Begriff bei der Untersuchung der Oper *Hoffmanns Erzählungen* auf die Form des Kunsttheaters eingeschränkt und damit auf seinen Ursprung zurückgeführt werden. Die zweite zu beobachtende Bewegung hinter *Hoffmanns Erzählungen* ist der Übergang von Performanz in Mimesis. Im Akt der Transformation Hoffmanns von einer lebendigen *Person* in eine fiktive *Figur* wird das, was im realen Leben Vollzug (Performanz) war, in Nachahmung (Mimesis) überführt. Der historische Hoffmann schuf sich selbst nach seinem Selbstbild- so die Kernthese des 2. Kapitels. Im Zuge des Transfers Hoffmanns in die Fiktion wird der zuvor performative Vollzug des Alltags in seine mimetische Nachahmung überführt. Wenn jener Hoffmann der *Contes* sich auf der Bühne selbst *qua* Sprache erschafft (3.4.2.), so ist die an sich performative Tätigkeit auf der Bühne des Theaters dennoch bloß ein mimetisches Abbilden der Tätigkeit des realen Hoffmann.

Doch eine solche klare Trennung zwischen Vollzug (Performanz) und Nachahmung (Mimesis) wird von der jüngeren Forschung problematisiert. Mimesis ist ihr zufolge ein „Akt der aneignenden Wiederholung“²⁰² und in dieser Qualität letztlich ebenso wirklichkeitskonstituierend wie wahrhaftig performative

²⁰¹ Eduard Hanslick: „Hoffmanns Erzählungen“, S. 238 und 242.

²⁰² Gunter Gebauer: Konzept der Mimesis zwischen Platon und Derrida. In: Zeitschrift für Semiotik 15 (1993), S. 334.

Akte. Alles ist performativ.²⁰³ Auch mimetische Nachbildungen schreiben sich zwangsläufig in das, was sie darstellen, ein. Nachvollziehbar wird dieser Gedanke, wenn man berücksichtigt, dass das Bild Hoffmanns sich aus einem immer größeren Korpus an Sekundärliteratur über ihn und sein Werk bzw. der Präsenz seines *alter ego* auf den Bühnen der Welt speist. Die Gestalt der *Contes* ist ebenso wie das Bild Hoffmanns ein Produkt vielfältiger Überlagerungen und Einschreibungen.

In den nachfolgenden Abschnitten werden die Grundlagen und Auswirkungen dieser Doppelbewegung untersucht. Eingangs wird in einer komparatistischen Gegenüberstellung von Libretto und Hoffmannschen Vorlagen der mediale Transfer von der Prosa in die Dramatik im Hinblick auf seine polyperspektivischen Qualitäten untersucht. Die dahinterstehende These ist, dass Hoffmanns Prosa vielfach schon über ein hohes Maß an Theatralität verfügt und dadurch eine Dramatisierung nahelegt. Anschließend rückt die Sprache als Mittel zur Herstellung von Präsenz in den Mittelpunkt. Anhand der Selbstschöpfung des fiktiven Hoffmann im Akt des Sprechens wird an *Hoffmanns Erzählungen* ein Changieren zwischen Performanz und Mimesis zu beobachten sein (3.4.2.). Den Abschluss bildet unter 3.4.3. eine Betrachtung der auffälligen Mehrfachbesetzungen. Die großen Partien der Stella und des Lindorf sind „Reflexbündel“ im Sinne von Anselm Strauss.²⁰⁴

3.4.1. Medienübergänge: Die Theatralität der Textvorlage

Nicht immer tritt die Theatralität Hoffmannscher Texte so deutlich vor Augen wie in den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*, welche in der Wechselrede der beiden Wirtsleute vorübergehend die Form eines Dramas annehmen (vgl. Hoffmann II/1, S. 331-332). Begreift man Theatralität im engeren Sinne als einen Sammelbegriff für die Spezifika des Mediums Theater, so sind Theatertexte ebenfalls unter diesem Begriff zu fassen. Sie sind eines jener „Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden“. ²⁰⁵ Sie stellen die Grundlage jeder szenischen Realisierung dar. Dass nicht alleine das klassische Drama zur Überführung in

²⁰³ Gebauer weist auf diese logische Konsequenz hin und problematisiert dies: „Wenn Mimesis bis zur Selbstreferenz der erzeugten Welt getrieben wird, verliert sich die Unterscheidung zwischen Bild und Abgebildetem. Für die Konzeption der Wirklichkeit ist bis zur Moderne konstitutiv, daß die mimetische Welt von der vorhergehenden Welt, auf die sie Bezug nimmt, durch eine Differenz, einen Spalt getrennt ist. [...] Wenn es diesen Unterschied zwischen beiden Arten von Welten nicht mehr gibt, schließt sich Mimesis in sich selbst ein.“ Gunter Gebauer: Konzepte der Mimesis zwischen Platon und Derrida, S. 343.

²⁰⁴ Helmut Dubiel: Identität, Ich-Identität, Sp. 149. Dort heißt es: „Die personale Identität ist so oft nicht mehr – das ist die Straussche Metapher – als ein Reflexbündel in einem Mehrfachspiegel.“

²⁰⁵ Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 32.

eine Aufführung taugt, führte spätestens das Postdramatische Theater²⁰⁶ vor Augen, indem es den Schritt der Dramatisierung übersprang und direkt auf unterschiedliche Textgattungen zugriff. Im Falle von *Hoffmanns Erzählungen* fand dieser Schritt, die Erstellung eines Librettos, statt. Jedoch zeigt sich bei genauer Betrachtung der Textgrundlagen, dass sich Hoffmanns Prosa häufig bereits selbst wie ein Theatertext liest. Hierfür sei eingangs ein Beispiel angeführt. Hervorgehoben sind darin jene Elemente, die im Falle einer Dramatisierung übernommen werden können. Es ist die Szene aus dem *Sandmann*, in der Olimpia von Coppelius/Coppola geraubt und zerstört wird.

Schon auf der Treppe, auf dem Flur vernahm er ein wunderliches Getöse; es schien aus Spalanzanis Studierzimmer herauszuschallen. – Ein Stampfen – ein Klirren – ein Stoßen – Schlagen gegen die Tür, dazwischen Flüche und Verwünschungen. „Laß los – laß los – Infamer – Verruchter! – Darum Leib und Leben daran gesetzt? – ha ha ha ha! – so haben wir nicht gewettet – ich, ich hab' die Augen gemacht – ich das Räderwerk – dummer Teufel mit deinem Räderwerk – verfluchter Hund von einfältigem Uhrmacher – fort mit dir – Satan – halt – Peipendreher – teuflische Bestie! – halt – fort – laß los!“ – Es waren Spalanzanis und des gräßlichen Coppelius Stimmen, die so durcheinander schwirrten und tobten. Hinein stürzte Nathanael, von namenloser Angst ergriffen. Der Professor hatte eine weibliche Figur bei den Schultern gepackt, der Italiener Coppola bei den Füßen, die zerrten und zogen sie hin und her, streitend in voller Wut um den Besitz. Voll tiefen Entsetzens prallte Nathanael zurück, als er die Figur für Olimpia erkannte; aufflammend in wildem Zorn wollte er den Wütenden die Geliebte entreißen, aber in dem Augenblick wand Coppola, sich mit Riesenkraft drehend, die Figur dem Professor aus den Händen [...] und rannte mit fürchterlich gellendem Gelächter rasch fort die Treppe herab, so daß die häßlich herunterhängenden Füße der Figur auf den Stufen hölzern klapperten und dröhnten. – Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpias toderbleichstes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen; sie war eine leblose Puppe (Hoffmann III, S. 44-45).

Diese Szene fand leicht modifiziert in *Hoffmanns Erzählungen* Eingang:

HOFFMANN (*richtet sich auf*). Olympia!
 (*Spalanzani will gerade losrennen, als man hinter der Bühne ein Geräusch von laut zerbrechenden Federn hört.*)
 SPALANZANI. Beim Himmel, meine feinen Räder!
 HOFFMANN. Die Räder?
 COPPELIUS (*kommt von rechts, unter schallendem Gelächter*).
 Die Augen mir und dir die Feder!
 (*[...] Spalanzani und Coppelius stürzen aufeinander los und packen sich am Kragen.*)
 SPALANZANI. Du Schuft!
 COPPELIUS. Du Dieb!
 SPALANZANI. Du Lump!
 COPPELIUS. Brigand! Verrat!
 SPALANZANI. Pirat! Psychopath!
 COPPELIUS. Das büßt du! [...]
 HOFFMANN (*erscheint bleich und erschrocken*).
 Ein Automat! Es war ein Automat! (HE, S. 91)

²⁰⁶ Ich beziehe mich hierbei terminologisch auf Hans-Thies Lehmann. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main ⁴ 2008.

Es zeigt sich, dass bereits Hoffmanns Prosa eine ausgesprochen bildhafte, detaillierte und belebte Schilderung des Geschehens bietet. Es finden sich genaue Angaben zu Personal, Verortung, herrschender Atmosphäre, Geräuschen, sowie zu Handlungen, Aussagen, Befindlichkeiten und Temperament der Figuren, die das Libretto vorstrukturieren und leicht in die Dramatisierung übernommen werden können.

An vergleichbaren Passagen lässt sich zudem auch ein Wechsel der Fokalisierung feststellen. Von einer aus der Distanz nacherzählenden Position wird in den zentralen Szenen in einen gleichsam präsentischen Modus des Erlebens gewechselt. Die perspektivische Struktur verändert sich so, dass es wirkt, als träte man näher an das Geschehen heran. Dies drückt sich auch in einer Belebung der Sprache aus. Eine Passage, in welcher der Akt des Sehens zusätzlich betont wird, findet sich im *Sandmann*. Nathanael erblickt Olimpia durch das Taschenperspektiv des Wetterglashändlers Coppola:

Er ergriff ein kleines, sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte. Unwillkürlich sah er hinein in Spalanzanis Zimmer; Olimpia saß, wie gewöhnlich, vor dem kleinen Tisch, die Ärmel darauf gelegt, die Hände gefaltet. – Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke Nathanael lag wie festgezaubert im Fenster, immer fort und fort die himmlisch-schöne Olimpia betrachtend. Ein Räuspern und Scharren weckte ihn wie aus tiefem Traum. Coppola stand hinter ihm: „Tre Zechini – drei Dukat“ (Hoffmann III, S. 36).

Das Heranrücken des Blickes an das Geschehen und die gleichzeitige Belebung des Bildes wurde detailliert in das Libretto überführt:

COPPELIUS. ... nach Wunsch verklärt es [das Perspektiv], das Objekt, das Objekt.
[...] (*bietet ihm [Hoffmann] ein Lorgnon an*). So seht!
[...]
HOFFMANN (*hebt die Portiere und blickt durch das Lorgnon*).
Großer Gott! Unerhört, engelgleiches Antlitz du!
COPPELIUS. Drei Dukaten!
HOFFMANN. O Bild! An Anmut reiches!
[...]
HOFFMANN. Herrliches Kind! Engelsgesicht!
Wie deine Augen mich entflammen.
Im Traum sah ich so schön dich nicht!
Du mußt vom höchsten Himmel stammen!
Herrliches Kind! Engelsgesicht!
COPPELIUS (*lässt die Portiere herunterfallen*). Drei Dukaten! (HE, S. 63-65)

Zahlreiche weitere Beispiele für ähnlich gelagerte Verhältnisse des Transfers ließen sich anführen, doch soll sich im Anschluss lediglich im Überblick darauf verwiesen werden, welche Themen, Motive und Figuren aus dem Werk Hoffmanns in die einzelnen Akte von *Hoffmanns Erzählungen* Eingang fanden.

Für die Rahmenhandlung (Akte I und V) ist festzuhalten, dass darin weniger die literarischen Texte Hoffmanns, als vielmehr die Aufzeichnungen Hitzigs durchschimmern. Beide Akte handeln in Lutters Weinstube, jenem Weinhaus, von dem Hitzig behauptet, dass Hoffmann dort zuletzt „seinen Wohnsitz aufgeschlagen“ hatte (HI, S. 338). Der Fokus Barbiers und Carrés liegt also auf den letzten Lebensjahren Hoffmanns in Berlin. Die Verselbstständigung des Hoffmann-Bildes ist an den *Contes* deutlich nachzuvollziehen. Sie zeigen im Wesentlichen die Geschichte von „Hoffmanns Versinken“ (HI, S. 316) in der „liederlich[en]“ Lebensart (HI, S. 161). Zweifellos war dies ein Teil des Lebens des historischen Hoffmann, allerdings gilt es zu bedenken, dass sein Bild keineswegs so einseitig gezeichnet werden kann. Hitzig, der ebenfalls ein „wüste[s] Weinhausleben“ (HI, S. 321) feststellt, fügt dem nämlich ergänzend hinzu, dass Hoffman dem „unausgesetzte[n] Nachtschwärmen“ zum Trotz dennoch „mit seinen Dienstarbeiten nie im Rückstande blieb und Bücher über Bücher schrieb“ (HI, S. 320). Im Vergleich dazu wird er in den *Contes* als *Poète maudit* gezeichnet, welcher der arrivierten Welt mit „ein[em] gewisse[n] Zynismus“ (HI, S. 320) gegenübersteht. Dies erklärt, ergänzend zur Konkurrenz in Fragen der Liebe, die starke Opposition zwischen Hoffmann und Lindorf. Lediglich unter Gleichgesinnten, den zechenden Studenten, die ebenfalls rücksichtslos den „Lockung[en] der Welteitelkeit“ (HI, S. 315) folgen, ist Hoffmann zuletzt noch aufgehoben. Insofern erscheint auch der unversöhnliche Schluss, im Zuge dessen Hoffmann seine Beziehung zu Stella endgültig beendet, im Vergleich mit der Apotheose des Dichters als der glaubwürdigere. Die Situation, die gezeichnet wird, ist die Aporie des modernen Künstlers, der nach dem Zerschlagen aller Sicherheit bietenden Systeme letztlich „wieder so ganz ohne allen äußern Halt dast[eht], als nur jemals früher“ (HI, S. 299).²⁰⁷

Für die Mittelakte (II-IV) griffen Barbier und Carré hauptsächlich auf Hoffmanns Prosa zurück. Besonders die Erzählungen *Der Sandmann*, *Rat Krespel* und *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* bilden jenes Gerüst, das Handlung und Figurenkonstellationen vorgibt. Darüber hinaus spielen noch weitere Erzählungen Hoffmanns, etwa *Der goldene Topf*, *Der Magnetiseur*, *Don*

²⁰⁷ vgl. dazu auch Irmgard Egger: Das Bildnis des Künstlers.

Juan oder *Die Fermate* in diese Akte hinein, indem bestimmte Motive oder Figuren daraus in die Handlung der drei Haupterzählungen eingelegt wurden.

Im Zentrum des zweiten Aktes steht der Ball im Hause des „Mechanicus und Automat-Fabrikanten Spalanzani“ (Hoffmann III, S. 46), im Zuge dessen seine „Tochter“ Olympia, ein Automat, präsentiert werden soll. In den ersten beiden Szenen dieses Aktes wird der Konflikt zwischen den beiden Herstellern der Puppe, Coppelius und Spalanzani, exponiert. Hierin wird sich einerseits auf den *Sandmann* und andererseits unumgänglich auf die darin verarbeiteten historischen Ereignisse und Figuren bezogen.²⁰⁸ Darauf folgt das Aufmerksamwerden Hoffmanns auf Olympia (Szenen II.4 und II.6.) und die Vorführung der Puppe vor der versammelten Ballgesellschaft (Szenen II.7. bis II.12.). Hoffmann nähert sich dem Automaten, erliegt seiner verzerrten Wahrnehmung und ist angesichts der am Ende stehenden Peripetie schmerzvoll ernüchtert. Bis auf einige geringfügige Adaptionen, die den Ausgang oder die Reihung der Szenen betreffen, wird im Libretto – teils wörtlich – auf den *Sandmann* Bezug genommen. Als Beispiel dafür können die Beschreibungen des Gesanges und des Bewegungsduktus der Olympia/Olimpia herangezogen werden:

Olimpia spielte den Flügel mit großer Fertigkeit und trug ebenso eine Bravour-Arie mit heller, beinahe schneidender Glasglockenstimme vor. Nathanael war ganz entzückt. [...] Die künstlichen Rouladen schienen dem Nathanael das Himmelsjauchzen des in Liebe verklärten Gemüts und als nun endlich nach der Kadenz der lange Trillo recht schmetternd durch den Saal gellte, konnte er wie von glühenden Armen plötzlich erfaßt sich nicht mehr halten (Hoffmann III, S. 38).

Nathanaels Freund Siegmund, in *Hoffmanns Erzählungen* in der Figur des Niklaus verkörpert, warnt: „Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine und ebenso ist ihr Tanz. Uns ist diese Olimpia ganz unheimlich geworden“ (Hoffmann III, S. 42). Parallel dazu stehen in den *Contes* die Koloraturarie der Olympia, in der sie ebenjene „künstlichen Rouladen“ und Triller tatsächlich vorführt, und der Tanz Hoffmanns mit Olympia, angesichts dessen der Chor bemerkt: „Gut im Takte / Setzt exakte / Schritte sie schnell / Im Ritournell“ (HE, S. 87).

Der dritte Akt (Antonia), bezieht sich nicht allein auf *Rat Krespel*, sondern nimmt ebenso ausführliche Anleihen bei Hoffmanns *Magnetiseur*. Die bei Hoffmann stark fragmentierte Geschichte rund um Krespel, seine Tochter Antonie und deren Geliebten B... wird zusammengeführt auf die Liebe

²⁰⁸ Es sind dies zum einen der Streit zwischen den niederländischen Physikern Antony van Leeuwenhoek (1623-1723) und Jan Swammerdam (1637-1680) und zum anderen der namentliche Verweis auf den Physiker Lazzarro Spalanzani. Vgl. Jan Swammerdam. Informationsportal. <http://www.janswammerdam.net/> (10.11.2010), Antony van Leeuwenhoek. Informationsportal. <http://lensonleeuwenhoek.net/index.html> (10.11.2010), Lazzarro Spalanzani. Informationsportal. <http://www.merke.ch/biografien/biologen/spallanzani.php> (10.11.2010).

Hoffmanns zu Antonia, an deren Ende der Tod der Sängerin steht. Ort der Handlung ist das Heim Krespels; Antonia ist es verboten, zu singen; in der ersten Szene sitzt sie am Cembalo und klagt singend ihr Leid. Sie weiß nicht, warum Krespel mit ihr floh und sie seither von allen äußeren Einflüssen abgeschottet wird. Der Grund dafür ist, dass ihre Gesundheit durch ihre vollkommene Hingabe an den Gesang gefährdet ist. Hoffmann, der seine Geliebte aufspürt - und in noch höherem Maß Doktor Mirakel - haben Anteil daran, dass Antonia zuletzt erneut der Macht des Gesanges anheimfällt und daran verstirbt. Folgende Handlungsbestandteile dieses Aktes finden sich in Hoffmanns *Rat Krespel*: die groteske Ausstattung des Hauses Krespels (vgl. Hoffmann IV, S. 40-41 sowie HE, S. 95); der Konflikt zwischen Kunst und Leben (vgl. Hoffmann IV, S. 60-62 sowie HE, S. 97, 101, 111-113) und die Flucht vor dem Liebhaber, der Antonie/Antonia unwissend zum Singen antreibt (vgl. Hoffmann IV, S. 61 sowie HE, S. 105 und 117). Mit dem *Magnetiseur* korrespondiert die Szene der Beschwörung Antonias durch Mirakel. Mirakel nimmt in diesem Fall die Position Albans ein, der über die somnambule Marie verfügt und ihr dadurch den Tod beschert (vgl. Hoffmann II/1, S. 201-202 sowie HE, S. 121-123 und 131-137). All die genannten Passagen sind solche, die sich bereits im Original durch ein hohes Maß an Theatralität auszeichnen. Besonders in der Beschwörungsszene wird der Transfer von der literarischen Vorlage hin zum Libretto deutlich. Im *Magnetiseur* fällt Marie in Ohnmacht und es wird, aller Skepsis zum Trotz, nach dem vermeintlichen Arzt Alban gerufen:

Sie lag totenbleich da, jede Spur des Lebens war auf dem krampfhaft verzogenen Gesichte verschwunden. „Sie ist tot, sie ist tot!“ schrie der Baron. – „Nein“, rief Ottmar, „sie soll leben, sie muß leben. Alban wird helfen.“ – „Alban! Alban! kann der Tote erwecken?“ schrie Bickert auf; in dem Augenblick öffnete sich die Tür, und Alban trat herein. Mit dem ihm eignen imponierenden Wesen trat er schweigend vor die Ohnmächtige. Der Baron sah ihm mit zornglühendem Gesichte ins Auge – keiner vermochte zu sprechen. Alban schien nur Marien zu gewahren; er heftete seinen Blick auf sie; „Maria, was ist Ihnen?“ sprach er mit feierlichem Ton, und es zuckte durch ihre Nerven. Jetzt faßte er ihre Hand. Ohne sich von ihr wegzuwenden, sagte er: „Warum dieses Erschrecken, meine Herren? [...]“ [...] Ein seltsames, furchtbares Lächeln durchflog Albans Gesicht; der Baron fuhr auf, er schien etwas mit Heftigkeit sagen zu wollen. Alban faßte ihn scharf ins Auge, und mit einem Tone, in dem, des Ernstes unerachtet, eine gewisse höhnende Ironie lag, sprach er: „Ruhig, Herr Baron! die Kleine ist etwas ungeduldig, aber erwacht sie aus ihrem wohlthätigen Schlafe, welches genau morgens um sechs Uhr geschehen wird, so gebe man ihr zwölf von diesen Tropfen, und alles ist vergessen.“ – Er reichte Ottmar das Fläschchen, das er aus der Tasche gezogen, und verließ langsamen Schrittes den Saal“ (Hoffmann II/1, S. 201-202).

Diese Zitatstelle umfasst wesentliche Elemente des Antonia-Aktes. Erstens die Skepsis des Vaters gegenüber dem Arzt. In *Hoffmanns Erzählungen* heißt es über Mirakel: „KRESPEL. Ein Arzt? Nein! ... Dein Doktor Mirakel ist ein Mörder, ein Totengräber, ein Leichenbitter, kein Arzt!“ (HE, S. 117). Zweitens wird das rätselhafte Erscheinen und Ehrfurcht gebietende Verhalten Albans auf Mirakel

übertragen. Zum Dritten ist die Hörigkeit der Somnambulen gegenüber ihrem Meister ähnlich zu jener Antonias gegenüber Mirakel. Antonia fragt sich verunsichert: „Ruft diese Stimme [jene des unsichtbaren Mirakel] mich zur Sünde oder Pflicht? Ob so die Hölle lockt? Ob so mein Gewissen spricht?“ (HE, S. 131). Sogar die kastagnettengleich klimpernden, „entsetzliche[n] Fläschchen“ (HE, S. 117) Mirakels wurden in das Libretto eingearbeitet.

Auch im letzten der Binnenakte, dem Giulietta-Akt, ist die Methodik der Dramatisierung ähnlich. Gegenstand dieses Aktes ist die *Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*. Hoffmann tritt dabei an die Stelle Erasmus Spikhers, der aus fanatischer Liebe zur Kurtisane Giulietta sein Spiegelbild verliert und zum Mörder wird. Anstatt weiterer Beispiele für die Überführung von Figurenrede oder Handlungen von der Vorlage in das Libretto folgen Beispiele für die Übernahme von Stimmungen, Stimmfächern und Gesangsstilen. Jene schwülstige Atmosphäre, in der die Barcarole angesiedelt ist, findet sich bereits in den *Abenteuern*:

In dem schönen Florenz fand Erasmus einige Landsleute, die voll Lebenslust und jugendlichen Muts in den üppigen Genüssen, wie sie das herrliche Land reichlich darbot, schwelgten. [...] es wurden allerlei ergötzliche Gelage veranstaltet. [...] So kam es denn, daß die jungen Leute [...] einmal zur Nachtzeit in eines herrlichen, duftenden Gartens erleuchtetem Boskett ein gar fröhliches Fest begingen. [...] Die Frauen waren in bunten leuchtenden Gewändern, jede auf andere Art, ganz phantastisch gekleidet, so daß sie erschienen wie liebliche wandelnde Blumen. Hatte diese oder jene zu dem Saitengelispel der Mandolinen ein italienisches Liebeslied gesungen, so stimmten die Männer unter dem lustigen Geklingel der mit Syrakuser gefüllten Gläser einen kräftigen deutschen Rundgesang an. – Ist ja doch Italien das Land der Liebe. Der Abendwind säuselte wie in sehnsüchtigen Seufzern, wie Liebeslaute durchwallten die Orange- und Jasmindüfte das Boskett, sich mischend in das lose neckhafte Spiel, das die holden Frauenbilder, all die kleinen zarten Buffonerien, wie sie nur den italienischen Weibern eigen, anbietend, begonnen hatten. Immer reger und lauter wurde die Lust (Hoffmann II/1, S. 342-343).

Die Schilderung dieser Stimmung hat sich nur begrenzt auf den Text Barbiers niedergeschlagen, aber in jedem Fall ihre Spuren in der Komposition Offenbachs hinterlassen (vgl. HE/Klavierauszug, S. 245-251). Ein zweites Beispiel für eine solche Übernahme literarischen Textes in die Komposition findet sich in den Beschreibungen von Stimmen. Giuliettas Gesang, in *Hoffmanns Erzählungen* eine Partie für dramatischen Sopran, wird anders beschrieben, als jener von Olympia oder Antonia. Dies scheint Offenbach im Zuge der Vertonung berücksichtigen zu haben, da den Charakterisierungen der Stimmen der drei Sängerinnen weitgehend entsprochen wird. Dass Olympia eine Partie für eine Koloratursopranistin ist, geht aus dem oben angeführten Zitat hervor. Ihrem barock-manieristischen Gesangsstil diametral entgegen steht der lyrische Sopran Antonias, die im Gesang Zugriff auf das Göttliche erlangt und der romantischen

Musikästhetik, die auf den vollkommenen Ausdruck des Gefühls ausgelegt ist, gänzlich entspricht:

„[I]ch muß Ihnen gestehen, daß gegen die Stimme, gegen den ganz eigenen, tief in das Innerste dringenden Vortrag der Unbekannten mir der Gesang der berühmtesten Sängerinnen, die ich gehört, matt und ausdruckslos schien. Nie hatte ich eine Ahnung von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesen Nachtigallwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellauten, von diesem Sinken bis zum leisesten Hauch. Nicht einer war, den der süßeste Zauber nicht umfing, und nur leise Seufzer gingen in der tiefen Stille auf, wenn die Sängerin schwieg“ (Hoffmann IV, S. 46).

Hingegen schreibt die Rolle Giuliettas als dämonischer Verführerin wiederum einen anderen Gesangsstil vor. Auch diese Differenz ist in der Beschreibung der Stimme durch Hoffmann angelegt:

Wenn Giulietta sang, war es, als gingen aus tiefster Brust Himmelstöne hervor, nie gekannte, nur geahnte Lust in allen entzündend. Ihre volle wunderbare Kristallstimme trug eine geheimnisvolle Glut in sich, die jedes Gemüt ganz und gar befiel. Fester hielt jeder Jüngling seine Donna umschlungen, und feuriger strahlte Aug' in Auge. (Hoffmann II/1, S. 345).

Es ist unter diesem Abschnitt angesichts der dargestellten Funktionsweise des Transfers von Prosa hin zum Theatertext festzustellen, dass Barbier und Carré in Hoffmanns Texten eine für die Dramatisierung besonders gut geeignete Vorlage gewählt haben. Wie gezeigt wurde, verfügen bereits die Originale über ein hohes Maß an Theatralität. Für den Prosatext ist damit eine ästhetische Gestaltungsweise gemeint, die in vielen Punkten mit jener von Theatertexten korreliert. Besonders der hohe Anteil direkter Figurenrede, der große Detailreichtum, sowie die präzisen Angaben zu Vorgängen, Stimmungen, Raum und Zeit sind es, die sich für eine Überführung in Haupt- und Nebentext anbieten.

Mit Polyperspektivik hat dieses Verhältnis des medialen Transfers insofern zu tun, als der Zusammenhang zwischen den beiden Textebenen (Prosa und Dramatik) deutlich nachvollziehbar bleibt und dabei dennoch die Selbstständigkeit des Librettos nicht in Zweifel zu ziehen ist. Barbier und Carré vollziehen an den Texten Hoffmanns in Form ihrer *Contes d'Hoffmann* eine Komplexitätssteigerung, indem sie die zuvor getrennt stehenden Quellen collagieren, umarrangieren und die zwischen ihnen bestehenden intertextuellen und interdiskursiven Bezüge weiter ausbauen. Das Resultat ist ein Hybrid aus Biografik, öffentlichen Meinungen und Literatur, das seinen ästhetischen und inhaltlichen Bezugspunkt nicht verleugnen kann.

3.4.2. Die Geburt Hoffmanns aus dem Geist der Sprache

Die Erzähltätigkeit spielt in E.T.A. Hoffmanns literarischen Texten wie auch in *Hoffmanns Erzählungen* eine wesentliche Rolle. Das Erzählen erfüllt vielfach eine geradezu schöpferische/performative Funktion, wie sich mehrfach an den Rahmenkonstruktionen der literarischen Texte Hoffmanns nachvollziehen lässt. Der zumeist auktoriale Erzähler wird der ursprünglichen Bedeutung des Wortes „auctor“ (lat. = Urheber, Schöpfer, Autor, Erzähler) vollkommen gerecht, wenn man bedenkt, dass sich der Inhalt zahlreicher Erzählungen dem Publikum nur durch seine Vermittlungsleistung erschließt. Dieses Dasein zwischen leblosem Text und lauschendem Publikum wird vom Erzähler des *Sandmanns* angesprochen. Wie bei Fichtes schöpferischem Subjekt geht die Handlung erst aus ihm hervor, er trägt sie „in sich“ und überführt sie ins Leben, indem er ihr „mehr und mehr Farbe“ (Hoffmann III, S. 26-27) verleiht:

Du weißt ja aber wohl, daß ich zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre, denen, tragen sie etwas so in sich [eine Geschichte], [...] so zu Mute wird, als frage jeder, der in ihre Nähe kommt und nebenher auch wohl noch die ganze Welt: „Was ist es denn? Erzählen sie Liebster? – So trieb es mich denn gar gewaltig, von Nathanaels verhängnisvollem Leben zu dir zu sprechen. Das Wunderbare, Seltsame davon erfüllte meine ganze Seele [...]. Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mit gütigst mitteilte, für den Umriß des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde[...], daß es dir ist, als hättest du die Person[en] recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen (Hoffmann III, S. 26-27).

Wer nun in *Hoffmanns Erzählungen* „das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern“ (Hoffmann III, S. 26) nach außen projiziert, ist Hoffmann selbst. Er erzählt die Geschichten, als deren Autor er ausgegeben wird (E.T.A. Hoffmanns Erzählungen) und zugleich sich selbst, also das Bild des historischen E.T.A. Hoffmann. Die Sprache wird dem erzählenden Hoffmann zur Grundlage von Selbst- und Welterfahrung im Sinne des Subjektiven Idealismus und der späteren Sprechakttheorie. Was gesetzt ist, *ist*. Die Sprache des fiktiven Hoffmann ist keiner Skepsis unterworfen. Sie schafft nicht allein Behauptungen - nein, sie erschafft Tatsachen, ganze Episoden. Sie ist performativ insofern, als die Erzähltätigkeit Hoffmanns ihn und seine Weinhauskollegen *volens volens* in die Realität der Mittelakte überführt. Die Verhältnisse sind bei Barbier/Carré ähnlich klar gelagert wie bei Fichte:

[D]as Setzen des Ich durch sich selbst ist die reine Tätigkeit desselben. – Das Ich *setzt sich selbst*, und *es ist*, vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: Das Ich *ist*, und *es setzt* sein Sein, vermöge seines bloßen Seins. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung; das Tätige, und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird [...]
Das Ich ist schlechthin gesetzt. [...] Das *Ich* sei, *weil* es sich gesetzt habe.
[...]

Es ist ursprünglich nichts gesetzt, als das Ich; und dieses nur ist schlechthin gesetzt [...]. Demnach kann nur dem Ich schlechthin entgegengesetzt werden. Aber das dem Ich Entgegengesetzte ist = *Nicht-Ich*.²⁰⁹

Die Sprache spielt für die Tätigkeit des „Setzens“ eine wesentliche Rolle. Im Modus des Sich-Erzählens wird sie zum einen für die Herausbildung eines Gefühls von Ich-Identität benötigt (vgl. 2.1.) und zum anderen bezieht man durch sprachliche Vermittlungsleistungen Position innerhalb eines sozialen Gefüges. Hitzigs Aufzeichnungen zeigen Hoffmann mehrfach als erzählendes Zentrum eines „größere[n], lebendige[n] und in sich höchst zufriedenen Zirkel[s] (HI, S. 304-305): „[W]ar er einmal montiert, wie er es nannte, in exotischer Stimmung [...], so gab es nichts Interessanteres als das Feuerwerk von Witz und Glut der Fantasie, das er dann unaufhaltsam [...] aufsteigen ließ“ (HI, S. 318). Dass dem Alkohol beim kreativen Erzählen (lat. *creator* = Schöpfer) die Rolle eines Katalysators zukommt, wird in *Hoffmanns Erzählungen* ausführlich betont. Doch findet sich diese Feststellung auch schon bei Hitzig, der behauptet, dass „wirklich die Rede zu allen Zeiten am besten floß, wenn er durch Wein aufgeregt war“ (HI, S. 442).

Vor und nach den Binnenakten der *Contes* fließt der Wein reichlich und so kann mit Hitzig davon ausgegangen werden, dass auch die Erzähltätigkeit Hoffmanns höchste Wirkung entfaltet. Umklammert sind die Akte II bis IV von deutlichen Markierungen des Beginns und Endes des Erzählvorganges. Vor dem Abgleiten in den Olympia-Akt fragt Hoffmann, angesprochen auf seine Liebe zu Stella: „Meine Geliebte? O nein! Besser sagt: Drei Geliebte! [...] / Ein Stoff für drei Geschichten ... Seid Ihr drauf gespannt?“ (HE, S. 47) Die um Hoffmann versammelten Weinhauskumpanen fordern: „CHOR. Stille jetzt! Lasst uns Hoffmann lauschen / Und am Punsch langsam uns berauschen“ (HE, S. 47). Mit den Worten Hoffmanns: „Die erste dieser Frauen, sie hieß Olympia...“ endet der erste Akt (HE, S. 47). Es folgen die Hervorbringungen des schöpferischen Subjekts Hoffmann und sofort nach ihrem Abschluss sind die ersten Worte des fünften Aktes wiederum der Erzähltätigkeit gewidmet; Hoffmann spricht: „Das, Freunde, war's: Die Geschichte meiner dreifachen Liebe“ (HE, S. 187). Der performative Akt, die Schöpfung der Mittelakte aus der Sprache, ist gelungen. Diese produktive Kraft des Erzählens ist es auch, die Stella anspricht, wenn sie Hoffmann gegenüber meint: „Magst als Idol du mich erzählen“ (HE, 207).

Im Hinblick auf die Konzepte von Performanz und Mimesis sind anhand der schöpfenden Erzähltätigkeit Hoffmanns drei Feststellungen zu treffen. Erstens:

²⁰⁹ Johann Gottlieb Fichte: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, S. 16 und 24.

Was im Falle der *Contes* durch die Aufnahme biografischer Aufzeichnungen ins Libretto geschah, war die Überführung der historischen *Person* E.T.A. Hoffmann in die *Figur* des Protagonisten von Offenbachs Oper. Es handelte sich dabei um eine Bewegung von einer *performativ* sich selbst nach ihrem Selbstbild schöpfenden Person (vgl. Kap. 2.) hin zu einer von den Hoffmann-Darstellern *mimetisch* nachzuahmenden Figur. Eine weitere Feststellung bezieht sich auf die Ebene der Fiktion: Die fiktive und lediglich mimetisch dargestellte Figur des Hoffmann nimmt für sich in Anspruch, zugleich Schöpfer und Protagonist ihrer eigenen Erzählungen zu sein. Sie ist, wie es bei Fichte heißt „das Handelnde, und das Produkt der Handlung; das Tätige, und das, was durch die Tätigkeit hervorgebracht wird“. Das zentrale Paradoxon der Subjektphilosophie, die Frage nach der „Legitimation des sich im Erzählakt selbst begründenden Ich[s]“²¹⁰, tritt dabei verstörend hervor. Auf welcher Basis das moderne Subjekt Hoffmann seine eigene Identität gründet und verwaltet – und auch wer es dazu befugt hat, bleibt unklar. Gerhard Neumanns These, dass Hoffmanns Erzählakt nicht so sehr der Unterhaltung der Studenten, sondern vielmehr der Selbstvergewisserung dient, ist durchaus in Betracht zu ziehen.²¹¹ Der dritte Aspekt im Konnex Performanz-Mimesis liegt in der theoretischen Kritik des Mimesis-Begriffes. Selbst die mimetische Nachstellung Hoffmanns auf der Bühne ist ihr zufolge als ein performativer Akt der Einschreibung in das Hoffmann-Bild zu werten. Berücksichtigt man die heute über Hoffmann kursierenden Vorstellungen über Hoffmann, so ist dieser These durchaus Glaube zu schenken. Auch die Darstellungen Hoffmanns auf der Bühne haben in das Bild, das die Nachwelt von ihm hat, Eingang gefunden.

Von Hoffmanns Standpunkt aus ergibt sich ein zwangsläufig subjektives Bild der Handlung. Als Autor, Erzähler und Protagonist der Geschichte gerät er zur Instanz der Vermittlung seiner individuellen Wahrnehmung. Das daraus generierte Bild gleicht in seinen Eigenschaften einer zentralperspektivischen Darstellung - diese erweckt den Schein der realitätsgetreuen Abbildung, ist aber lediglich aus einem einzigen, zumal unteilbaren, Standpunkt bezogen. Nicht allein den Blick *eines* Auges, sondern den *zweier* Augen braucht es, um ein zutreffendes Bild der Situation zu schaffen. Das zweite Auge ist das Publikum

²¹⁰ Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 61

²¹¹ vgl. Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 53-54, 61 und 72. Neumann behauptet, dass die Engführung von Struktur und Inhalt in Bezug auf den Erzählakt die markanteste Leistung der beiden Autoren Carré/Barbier gewesen sei: „Es gehört zu den großartigsten Erfindungen der beiden Autoren [...], daß sie dieser thematischen Struktur des im Erzählen sich selbst als erzähltes stiftenden Subjekts auch die angemessene Form geben“. Lediglich in der Verschränkung von erzählter Realität und erzählter Fiktion sei „die Identität eines Lebens als Identität der Autorschaft darstellbar“ (S. 53-54).

selbst. Es muss eine eigenständige Position beziehen und die Leerstellen und Widersprüche der Schilderung Hoffmanns selbsttätig füllen und harmonisieren.

Zieht man das eingangs angeführte Zitat des Chores heran, das angesichts der drei Erzählungen Hoffmanns ausruft: „Phantast, / Du hast / Dich selbst zerteilt!“, so ist nach diesen Ausführungen resümierend festzuhalten, dass der Schein der Fragmentiertheit Hoffmanns trügt. Er, der als vollkommen aufgelöste Figur präsentiert wird, ist es erst, der Kohärenz und Einheit zwischen den heterogenen Teilen des Stückes herstellt. Seine Erzähltätigkeit spielt dabei eine wesentliche, strukturierende Rolle. Ihm zur Seite erfüllt die Muse eine ähnlich bindende Funktion. Während aber die Muse sich als Niklaus verkleiden muss, um Hoffmann überhaupt folgen zu können, kann Hoffmann als einzige Figur über alle fünf Akte hinweg eine Einheit von persönlicher und sozialer Identität repräsentieren – dass er dabei von der Meta-Ebene der Rahmenakte in die Position der Protagonisten seiner eigenen Erzählungen und wieder zurück wechselt, ist umso bemerkenswerter. Die Polyperspektivik ist daher weniger in der Figurenzeichnung Hoffmanns zu suchen, sondern im narrativen Manöver der Einbettung der Mittelakte in den Rahmen, im Zuge derer alle anderen Figuren in aktweise wechselnde Facetten ihrer Identität zerfallen. Gerhard Neumann greift in seinem Ansatz zur Erklärung dieser Aufsplitterung und Zusammenführung der Figuren auf den Terminus des Blickes zurück. Er stellt fest: „Es ist der Blick des Dichters [Hoffmann], der ‚Lindorf‘, ‚Stella‘ und den ‚Diener‘ in typische Figurationen ihrer Rolle ‚zerlegt‘.“²¹² Hoffmann wird dabei als Ausgangspunkt und durch seinen Blick das Geschehen ordnendes Zentrum des Stückes verstanden. Er ist „mit sich selbst eins“, während „die drei anderen ‚Protagonisten‘ des Dramas [...] der (beliebigen) Vervielfältigung“²¹³ unterliegen.

3.4.3. Überblendungen: Vier Stimmen wohnen in einer Brust

Unterzieht man Hoffmanns literarische Texte einem Vergleich mit Barbiers Libretto, so wird klar, woraus der Librettist jenes „Reflexbündel“,²¹⁴ als welches Lindorf und Stella präsentiert werden, geschnürt hat. Wie im vorhergehenden Abschnitt gezeigt werden konnte, muss nicht so sehr Hoffmann selbst „durch ein Vervielfältigungsglas“ (Tagebucheintrag vom 6.11.1809. BR I, S. 311) gedacht werden, sondern die zwei anderen Hauptfiguren der Offenbachschen Oper. In ihnen laufen zahlreiche indirekte und direkte Verweise auf Erzählungen E.T.A.

²¹² Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 74.

²¹³ Gerhard Neumann: Der Erzählakt als Oper, S. 73.

²¹⁴ Helmut Dubiel: Identität, Ich-Identität, Sp. 149. Dort heißt es: „Die personale Identität ist so oft nicht mehr – das ist die Straussche Metapher – als ein Reflexbündel in einem Mehrfachspiegel.“

Hoffmanns zusammen. Diese Einflüsse herauszuarbeiten und ihre Funktion im Hinblick auf die Polyperspektivik der *Contes* zu bestimmen, ist das Ziel des folgenden Abschnittes.

Bereits die flüchtige Betrachtung des Personenverzeichnisses von *Hoffmanns Erzählungen* führt auf ein Spezifikum dieser Oper hin: die Mehrfachbesetzungen. Dass eine Sängerin/ein Sänger bis zu vier unterschiedliche Figuren verkörpern soll, stellt nicht nur eine an der Grenze des Leistbaren liegende Herausforderung an die Stimme dar, sondern zeugt auch von einem bewussten Spiel des Librettisten mit der Aufmerksamkeit und

Kombinationsgabe des Publikums. Wer zwischen den Figurationen Stellas und Lindorfs eine Synthese herstellen und sie zu ihren Prototypen in Bezug setzen kann, erfasst ein weiteres Kohärenz stiftendes Element dieser Oper. Der Schlüssel zu dieser Zusammenführung liegt einerseits in der Kenntnis der literarischen Vorlagen und andererseits in einem Wissen um die Beschaffenheit der Wahrnehmung der Hoffmann-Figur.

Im Falle Stellas liegt es nahe, in ihr anstatt eines tatsächlichen Charakters eine „Phantasmagorie“ (HE, S. 39) Hoffmanns zu sehen. Die Bilder diverser Sängerinnen aus Hoffmanns Texten akkumulieren sich in ihr. Eindeutige Bezüge zur Donna Anna aus *Don Juan*, zu Lauretta und Teresina aus *Die Fermate* und zu Julia aus dem *Murr-/Kreisler-Roman* lassen sich herstellen. Aus dieser Zusammenführung der Sängerinnenfiguren ergibt sich allerdings nicht nur eine vielschichtige, sondern auch eine schlichtweg nicht einzulösende Vision der absoluten Künstlerin und im weiteren Sinne der absoluten Kunst selbst. Was Stella in den Rahmenakten an Stimme fehlt, wird ihr in den Binnenakten umso

Personen		
OLYMPIA	}	(Hoher) Sopran
ANTONIA		
GIULIETTA		
STELLA		
DIE MUSE	}	Mezzo-Sopran
NIKLAUS		
DAS PHANTOM		Mezzo-Sopran/Alt
HOFFMANN		Tenor
LINDORF	}	Bariton / Bass
COPPELIUS		
MIRAKEL		
DAPERTUTTO		
ANDRES	}	Tenor
COCHENILLE		
FRANZ		
PITICHINACCIO		
LUTTER		Bariton oder Bass
NATHANAEL		Tenor
HERMANN		Bariton oder Bass
WILHELM		Bariton oder Bass
SPALANZANI		Tenor
KRESPEL		Bariton oder Bass
SCHLEMIHL		Bariton oder Bass
KAPITÄN DER SBIRREN		Tenor
GEISTER DES BIERES UND DES WEINS, STUDENTEN, GÄSTE BEI SPALANZANI UND GIULIETTA	}	.. Chor
KELLNER, LAKAIEN, SBIRREN		
		Statisten

Uraufführung am 10. Februar 1881 in der Pariser Opéra-Comique; erste deutsche Aufführung im Wiener Ring-theater am 7. Dezember 1881.

Abbildung 10, Verzeichnis der Figuren

stärker mitgegeben. In Form ihrer Wiedergängerinnen (Olympia, Antonia, Giulietta) wird der Bogen über mehrere Stimmfächer gespannt, sodass diese Partie in der Theaterpraxis meist nicht von einer Sängerin alleine bewältigt werden kann. Bereits aus Gründen der Umsetzung zerfällt sie somit in ihre einzelnen Facetten.

Um Stella in Konkurrenz mit der Vision des vollkommenen Gesanges zu legitimieren, wurde sie von Barbier/Carré/Offenbach in die stumme und unbelebte Bildhaftigkeit überführt. Die für ihre Darbietung der Donna Anna als „Königin der Künste“ (HE, S. 21) bejubelte Sängerin hat keine einzige Nummer, in der sie das Publikum an ihrem Können teilhaben ließe.²¹⁵ Ohne Stimme und in der Rahmenhandlung eher marginal positioniert, ist es statt ihrer selbst nur die allen vorschwebende Vision ihres Gesanges, die die Hauptrolle einnimmt. Stellas Name wird zum offenen Gefäß für die Zuschreibungen der anderen, deren Wahrnehmung für die Konstituierung Stellas wichtiger ist, als ihre eigenen Handlungen und Aussagen. An ihrer Position wurde eine Leerstelle gesetzt, gleich einer leeren Leinwand, auf der jeder für sich das Bild der vollkommenen Sängerin entwerfen kann. Die häufig zu findende Titulierung Stellas als „Bild“ und ihr rätselhaftes Schweigen entsprechen dieser Annahme. Eine ähnliche Strategie ist auch in *Rat Krespel* zu finden. Der Enthusiast ist vom nie Gehörten vollkommen berückt und weist dabei seine Fantasie als eigentlichen Ursprung seiner Begeisterung aus: „Antoniens Gesang, den ich nie gehört, leuchtete oft in mein tiefstes Gemüt hinein“ (Hoffmann IV, S. 51).

Wiederum ein anderer Enthusiast, jener aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*, behauptet angesichts des Zusammentreffens mit Peter Schlemihl: „[E]s war mir, als habe ich den Fremden nicht sowohl oft *gesehen* als oft *gedacht*“ (Hoffmann II/1, S. 334). Der passive Akt des Sehens wird also durch die aktive Tätigkeit des Denkens ersetzt. Das Denken ist dabei durchaus als schöpferische Tätigkeit zu verstehen. Auch Stella wird mehr *gedacht*, als nur *gesehen* und besteht hauptsächlich in der Wahrnehmung der anderen. Sie bemerkt dies und spricht es auch Hoffmann gegenüber kritisch an: „Magst als Idol du mich erzählen“ (HE, S. 207), so die Sängerin. Genau das wiederfährt ihr. Die Muse bezeichnet sie abschätzig als „eitles Bild“ (HE, S. 19) und Lindorf spricht davon, Hoffmann sein „Idol“ (HE, S. 209) mit Juwelen streitig zu machen. Parallel zu dieser Überführung einer Figur ins Bildhafte finden sich in E.T.A. Hoffmanns

²¹⁵ Meist ist die Rolle der Stella lediglich eine Sprechrolle. Dem entgegen gibt es aber auch Fassungen, in denen sie abschließend in den Chor einstimmt. Es sind dies jene Fassungen mit abschließender Apotheose, etwa die Ausgabe Oesers. (vgl. HE/Klavierauszug, S. 372-379). Auch Heinzlmann führt bei Oeser verwendeten Textquellen im Anhang an (vgl. HE, S. 215).

Textvorlagen ähnliche Aussagen über Stellas Figurationen: Giulietta wird als „wunderherrliches Frauenbild“ (Hoffmann II/1, S. 344) präsentiert, „Olimpias Gestalt“ schwebt Nathanael fortwährend vor Augen und verdrängt „Claras Bild“ zuletzt „ganz aus seinem Innern“ (Hoffmann III, S. 37) und Antonie firmiert als „Licht und Sternbild alles Gesanges“ (Hoffmann IV, S. 43) in den Köpfen der Dorfgemeinschaft. Ergänzt man dies noch um die biografischen Aufzeichnungen Hoffmanns, so wird der Konnex von Bildhaftigkeit und Wahrnehmung in diesem Zusammenhang endgültig klar. Julia Mark, E.T.A. Hoffmanns große und unerfüllte Liebe, bezeichnete der Autor rückblickend ebenfalls als „ein großes Fantasma“ und räumte seiner Fantasie großen Anteil an seiner Verzweiflung ein: „è già passato ed io credo che l'immaginazione fa molto“²¹⁶ (Tagebucheinträge vom 11. und 13. 8. 1812. BR I, S. 378).

Niklaus, der die Verhältnisse deutlich sieht, klärt, in welche Facetten das Bild der Stella zerfällt - in jene des „Automaten“ Olympia, der „Spieluhr“ Antonia und der „Wolke aus Parfüm“, Giulietta (HE, S. 149). An anderer Stelle beschreibt er dies mit den Termini des chemischen Experimentes:

NIKLAUS: Nun, ihr Herren, Olympia, Antonia, Giulietta sind eine einzige Frau, oder besser gesagt, ein synthetischer Körper, von dem unser Freund als exzellenter Chemiker die einzelnen Elemente analysiert hat: Puppe, Sängerin und Kurtisane. Lasst sie wieder eine Verbindung eingehen, und Ihr erhaltet Stella, ein Musterprodukt“ (HE, S.189).

Die Ideen hinter der analytischen Aufspaltung und nachträglichen Synthetisierung Stellas sind folgende:

Erstens: Das Bild der perfekten Sängerin muss aufgelöst werden, weil es nicht einlösbar ist – weder wenn man die Musikpraxis, noch wenn man die Literaturgeschichte der Frühromantik bedenkt. In diversen frühromantischen Texten kann die absolute Kunst mit dem Anspruch auf ein Leben außerhalb der Kunst nicht harmonisiert werden. In den *Abenteuern der Sylvester-Nacht* ruft der Enthusiast aus: „[I]n dem einzigen Namen, Julia!, wollte ich alle Himmelsseligkeit aussprechen“ (Hoffmann II/1, S. 329), doch gelingt es ihm nicht. Die Figur zerfällt im Laufe der Geschichte in ihre Facetten: Julia wird abwechselnd als Jule, Julie und Giulietta bezeichnet. Der im Vergleich zum Protagonisten etwas prosaischere Erasmus Spikher spricht deshalb zuletzt salomonisch: „Julia – Giulietta – Nun sei es wie es wolle“ (Hoffmann II/1, S. 339).

Zweitens: Das fragmentierte, polyperspektivische Bild Stellas kann im Rückblick dennoch zu einem zentralperspektivischen Eindruck zusammengeführt

²¹⁶ Hitzig übersetzt: „Es ist schon vorüber, und ich glaube, die Einbildung hat viel getan“ (HI, S. 260).

werden – wobei allerdings klar sein muss, dass es sich in ihm um eine überhöhte Darstellung des tatsächlich Existierenden handelt. Sein Ursprung liegt im schöpferischen Geist des Erzählers Hoffmann. Sänge Stella auch nur ein einziges Mal, so wäre die Leerstelle besetzt und es fänden sich mit Sicherheit auch weniger von Liebe und Alkohol erhitzte Gemüter, die ihr Bild auf das menschenmögliche Maß an Kunst herunterkorrigieren würden. So aber bleibt der Assoziationsraum offen.

Auch der Charakter des Geheimen Rats Lindorf speist sich wie jener Stellas aus unterschiedlichen Quellen. In den Augen Hoffmanns ist er das prototypische und absolute Böse, das „böse Prinzip“ (Hoffmann III, S. 29). Von der Warte des Publikums aus zeichnet sich hingegen ein differenzierteres Bild. Lindorf ist zweifellos eine Bösewicht-Figur und beschreibt sich auch selbst als „satanisch“ (HE, S. 25). Es ist jedoch klar, dass ein Teil seiner Dämonie lediglich aus den Zuschreibungen Hoffmanns hervorgeht und sich auf ein simples Konkurrenzverhältnis reduzieren lässt. „Gibt es eine Dunkle macht, die so recht feindlich und verräterisch einen Faden in unser Inneres legt [...] so muß sie in uns sich, wie wir selbst gestalten, ja unser Selbst werden“ (Hoffmann III, S. 22) - so beschwichtigt Clara Nathanael, der im Wetterglashändler Coppola den verhassten Coppelius wähnt. Ähnliches kann für Hoffmanns Wahrnehmung Lindorfs in Anschlag gebracht werden. Lindorf bzw. eine seiner Figurationen (Coppelius, Mirakel, Dapertutto) werden mehrfach *expressis verbis* mit dem Teufel gleichgesetzt.

HOFFMANN (*dreht sich zu Lindorf um*).
[...]
Kaum erwähn ich den Teufel,
Seh ich seine Hörner! [...]
Sagt, wie seid ihr erschienen [...] , bester Unglücksprophet? [...]
Urheber meiner Qual? (HE, S. 41)

Kurz darauf:

HOFFMANN. Pah! Ich habe keine Angst, auch vor dem Teufel nicht.
[...]
DAPERTUTTO [...]. Nur zu! du hast keine Angst vor mir?! [...] So wahr ich Teufel bin ... und Kapitän ..., bald bist auch du so verhext wie der [Schlemihl]! (HE, S. 149-151)

Der „Teufel“ ist, ebenso wie die Rolle der absoluten Künstlerin, eine Zuschreibung. Er wird in *einer* Person verortet, doch erweist er sich als Sammelbegriff für sämtliche Widrigkeiten denen sich Hoffmann ausgesetzt sieht. So beschreibt es auch der Protagonist der *Sylvester-Nachts*-Erzählung, der sich vom Unglück verfolgt glaubt: „Für den Sylvester-Abend spart mir der Teufel

jedesmal ein ganz besonderes Fest und Dornenstück auf. [...] Hülfe findet er überall“ (Hoffmann II/1, S. 326).

Die Vorlagen zu dieser Figur des prototypischen Bösewichtes liegen in vier Figuren aus Erzählungen E.T.A. Hoffmanns: Coppelius/Coppola aus dem *Sandmann*, den Arzt aus *Rat Krespel*, Alban aus dem *Magnetiseur* sowie zuletzt den Arzt Dapertutto aus den *Abenteuern der Sylvester-Nacht*. Die Namensgebung, Lindorf, beruht darüber hinaus auf einem Assonanzverhältnis zum Archivarius Lindhorst aus Hoffmanns *Goldenen Topf*. Dieser Bezug wird eindeutig belegt, wenn Hoffmann Lindorf fragt, ob er ihn „wohl wie einst Anselmus / Lebendig in die Flasche sperren“ (HE, S. 40) wolle.

Resümierend bleibt festzuhalten, dass sich an Stella und Lindorf ein Prinzip der Figurenkonstituierung herausarbeiten lässt, das jenem der Hoffmann-Figur einerseits ähnelt und ihm andererseits diametral gegenübersteht. Ähnlichkeit liegt insofern vor, als alle drei Figuren aus mehreren Textgrundlagen collagiert werden. Die Differenz zwischen Hoffmann und den beiden anderen liegt allerdings in der Präsentation dieser Figuren. In Hoffmann sind die zahlreichen Anleihen, die bei biografischen und literarischen Texten genommen wurden, zu einem organischen Ganzen verschmolzen, das über die fünf Akte hinweg durch seine Konstanz Offenbachs Oper zusammenhält. Gleichzeitig repräsentiert Hoffmann in dieser Fähigkeit zur Harmonisierung der in ihm zusammenlaufenden, disparaten Einflüsse ein modernes Identitätsverständnis, welches Stella und Lindorf gänzlich fehlt. Nur Hoffmann zeichnet sich durch eine „wahrnehmbare Sich-Selbstgleichheit und Kontinuität der Person in der Zeit“²¹⁷ aus. Wie sich zeigte, sind es nicht allein theaterpraktische Gründe, die den Zerfall Stellas und Lindorfs in ihre Teile befördern, sondern auch Gründe der Logik. Gemeint ist damit die Logik hinter ihrer stereotypen Anlage, die entweder das Bild des „bösen Prinzips“ oder der „Königin der Künste“ zitiert. Eine solchermaßen absolute und starre Figurenzeichnung widerspricht jeglichem menschlichen Charakter. Um diese Typen nicht dem Vergleich mit der Realität aussetzen zu müssen, werden sie in Facetten ihrer Identität zerlegt. So können sie, durch ihren Erzähler Hoffmann legitimiert, die Mittelakte überstehen. Doch sobald Hoffmann die Einheit der kaleidoskopisch zerlegten Figuren abschließend von Niklaus nochmals vor Augen geführt wird, steht als logische Konsequenz die Zurückweisung des überhöhten Bildes. Die bislang stumme Stella spricht zu ihm und wird daraufhin nur mit den Namen ihrer Figurationen, nicht aber mit ihrem eigentlichen, von Hoffmann erkannt. Er weist sie irritiert von sich: „HOFFMANN (mit wachsender Verwirrung zu Stella). Was Willst du? Wie heißt du? Olympia?

²¹⁷ Helmut Dubiel: Identität. Ich-Identität, Sp. 148.

Die ist zerbrochen... Antonia? Gestorben! Giulietta ... die ging (*zeigt auf Lindorf*) – seht nur! – zum Teufel!“ (HE, S. 191). Das nunmehr zum Leben erwachte Bild kann nicht mit der ihm eingeschriebenen Vision zur Deckung gebracht werden und wird von seinem Schöpfer zurückgewiesen.

Im Hinblick auf die intertextuelle Kompositionsweise ist anhand der Figuren Hoffmann, Stella und Lindorf zweifellos von Polyperspektivik zu sprechen. Nicht nur die letzten beiden, sondern auch Hoffmann repräsentiert bei aller individuellen Zeichnung einen überindividuellen Typus: jenen des Enthusiasten, von welchem insbesondere der offene und schöpferische Modus der Wahrnehmung in *Hoffmanns Erzählungen* übernommen wurde. Hinsichtlich der Präsentation der Figuren ist die Frage nach der Polyperspektivik im Gegensatz zur Kompositionsweise schwieriger zu beantworten. Zweifellos scheint es zunächst so, als wären gerade Stella und Lindorf, die von Akt zu Akt eine Metamorphose durchleben, Musterbeispiele polyperspektivischer Gestaltung. Doch kann man dem ebenso entgegenhalten, dass es allein Hoffmann ist, der sie auffächert. Er, der durch die Doppelfunktion von Protagonist und schöpferischem Erzähler (*auctor*) in einer sehr machtvollen Position steht, ist Ursprung und Endpunkt der prismatischen Aufspaltung. Der Schein der vollkommenen Fragmentiertheit Stellas und Lindorfs trägt folglich, da alles wieder in Hoffmann zusammenläuft. Wie im Fall des fiktiven Herausgebers der Erzählungen Hoffmanns (Kap. 1.3.3.) festgestellt wurde, ist es die in besonderem Maße geforderte Tätigkeit des Publikums, die Polyperspektivik auch auf Ebene der Figurendarstellung erzeugt. Nachdem jeglicher Anspruch einer möglichst objektiven Darstellung der Figuren vonseiten Hoffmanns hinter sich gelassen wird, muss das Publikum bisweilen seiner Wahrnehmung gezielt entgegenarbeiten - nur so können die zerstreuten, zueinander in einem Spannungsverhältnis stehenden Informationen zuletzt miteinander in Bezug gesetzt und in Einklang gebracht werden. Um eine einigermaßen zutreffende Einschätzung der Figuren zu erreichen, muss also der starken Position Hoffmanns jene des Publikums korrigierend überlagert werden.

4. ÜBERBLICK, AUSBLICK

Folgerichtig wäre die Untersuchung von *Hoffmanns Erzählungen* um eine Analyse der musikalischen und szenischen Umsetzungen erweitern. Es würden sich auch auf diesen Ebenen zweifelsohne Merkmale der Polyperspektivik feststellen lassen. Im Rahmen dieser Arbeit kann dies nicht mehr geschehen, doch wurde bereits unter 3.2. nachvollziehbar, dass auch der Weg der Komposition der *Contes* ein stationenhafter und durch den Tod Offenbachs auf mehrere Etappen verteilter war.

Widmet man sich der Inszenierungs- und Aufführungsgeschichte, so ist die Frage nach der Polyperspektivik ebenso berechtigt: denn auf formaler Ebene lässt sich am Libretto zu *Hoffmanns Erzählungen* nur wenig feststellen, das die Ende des 19. Jahrhunderts üblichen Formschemata sprengen würde. Das Stück ist in klarer Dramenform gehalten. Was ist also neben diesen gängigen Kriterien des Textes für eine Inszenierung der *Contes d'Hoffmann* relevant? Der Schlüssel liegt in der Berücksichtigung der Prä-Texte dieser Oper und gestalterischen Zugriffe auf sie. Herauszuarbeiten wäre, in welcher Form diesen beiden Faktoren in einer Inszenierung Rechnung getragen wird, wie sehr sie mitschwingen und inwiefern sie die Ausrichtung, Positionierung und Ästhetik einer szenischen Umsetzung beeinflussen. Fest steht, dass sie berücksichtigt werden müssen, wenn eine Inszenierung der wechsellvollen Geschichte dieser Oper gerecht werden will. Ein kritischer Blick auf die nachträglichen Einwirkungen auf das Stück kann davor bewahren, eine weitere Zitation des Klischees vom „Säuferpoeten“ Hoffmann, der von seiner rauschhaft-belebten Fantasie übermann wird, zu erzeugen.

Dass in *Hoffmanns Erzählungen* die Begriffe des Fragments und des Originals gleichermaßen an ihre Grenze geführt werden, könnte ebenfalls vertiefend untersucht werden. Denn letztlich ist eine Abgrenzung zwischen Original- und Fremdzutat im Fall dieser Oper nicht mehr möglich bzw. müßig, da das Werk sich mitsamt seinen Einschreibungen erfolgreich im Repertoire positioniert hat. Die „Fremdzutaten“ hatten daran oft wesentlichen Anteil, man denke nur an die sogenannte „Spiegelarie“ oder das Septett. Diese Hybridisierung der Beimengungen ist es auch, die die *Contes* von anderen fragmentarischen Werken, etwa Alban Bergs *Lulu* abgrenzen. Üblicherweise werden Fragmente entweder unvollendet belassen oder aber durch eine autorisierte Instanz vervollständigt. Im Falle von *Hoffmanns Erzählungen*

hingegen liegt ein oft nicht autorisiertes und kaum zu entwirrendes Kollektiv von Autoren und Manipulatoren vor.

Die breit gestreuten Verhältnisse produktiver Rezeption Hoffmanns im Bereich des Musiktheaters, die unter 3.1. kursorisch angesprochen wurden, wären ein weiterer zu untersuchender Aspekt. Auch hierbei wäre zu fragen, ob mit dem Inhalt auch eine bestimmte Ästhetik übernommen wurde und als Gestaltungsprinzip des neuen Werkes erkennbar ist.

Zuletzt böte sich als Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung noch an, die immer wieder deutlich hervortretenden Bezüge Hoffmanns zur ästhetischen Moderne deutlicher herauszuarbeiten. Denn es bestätigt sich dabei immer wieder auf frappierende Weise die These Silvio Viettas, der zufolge der Beginn der Moderne in der Romantik zu verorten ist.

QUELLEN- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

TEXTGRUNDLAGEN

- Barbier, Jules: Les Contes d'Hoffmann (Hoffmanns Erzählungen). Phantastische Oper in fünf Akten. Nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Zweisprachiges Textbuch nach der quellenkritischen Neuauflage von Fritz Oeser. Neue wortgetreue Übersetzung von Angelus Seipt. In: Csampai, Attila (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 41 – 193.
- Hoffmann, E.T.A.: Briefe und Tagebücher. Teil I und II. In: Hoffmann, E.T.A.: Dichtungen und Schriften. Hg. und mit Nachwort versehen von Walther Harich. Bd. XIV und XV. Weimar 1924.
- Hoffmann, E.T.A.: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Hg. mit Anhang und Nachwort von Hartmut Steinecke. Bibliografisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 2000. (RUB 153)
- Hoffmann, E.T.A.: Rat Krespel. Die Fermate. Don Juan. Hg. und mit einem Nachwort von Josef Kunz. Stuttgart 1964. (RUB 7254)
- Hoffmann, E.T.A.: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen, Friedhelm Auhuber u. a. Frankfurt am Main 1985-2004. (DKV-Ausgabe)
- Offenbach, Jacques: Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch/Deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt aus dem Französischen und hg. von Josef Heinzelmann. Stuttgart 2005. (RUB 18329)
- Offenbach, Jaques: Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Opéra-fantastique in drei Akten mit einem Prolog und einem Epilog nach der Fassung von Fritz Oeser. Programmheft. Hg. von der Oper Frankfurt. Frankfurt/Main 2010.

WEITERE PRIMÄRLITERATUR UND QUELLEN:

- Aristoteles: Poetik. Hg. und erläutert von Arbogast Schmitt. Berlin 2008.
- Barthes, Roland: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied? Aus dem Französischen von Peter Geble. Berlin 1979.
- Bernhard, Thomas: Der Untergeher. München 2004. (Süddeutsche Zeitung Bibliothek 5)

- Brentano, Clemens: Werke. Hg. von Wolfgang Frühwald und Friedhelm Kemp. Bd. 2. Godwi. Erzählungen. Abhandlungen. Hg. von Friedhelm Kemp. München 1963.
- Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre. Als Handschrift für seine Zuhörer (1794). Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs. Hamburg ⁴ 1997. (Philosophische Bibliothek, Bd. 246)
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt ³ 1988. (STW 356)
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg und Stephan Günzel (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Stuttgart 2006, S. 317-329. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1800)
- Goethe, Johann Wolfgang : Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. DKV-Ausgabe in vierzig Bänden. Frankfurt am Main 1985-1999.
- Goethe, Johann Wolfgang. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang aufgrund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann erg. und hg. von Wolfgang Herwig. Zürich, Stuttgart u. a. 1965-1987.
- Goethe, Johann Wolfgang: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. von Erich Trunz. München 1950-2002.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Selbstdarstellung im Alltag. Vorwort von Ralf Dahrendorf. Aus dem Amerikanischen von Peter Weber-Schäfer. München ⁴ 2006.
- Heine, Heinrich: Die romantische Schule. Frankfurt am Main 1987.
- Hitzig, Julius Eduard: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit dem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt am Main 1986. (Insel Taschenbuch 755)
- Klassika. Die deutschsprachigen Klassikseiten: E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Werke sortiert nach AV (Verzeichnis nach Gerhard Allroggen, 1970). http://www.klassika.info/Komponisten/Hoffmann/wv_wvz1.html (24.08.2010).
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The extensions of man. Vollzugriff unter <http://www.scribd.com/doc/19843732/Marshall-McLuhan-Understanding-Media> (07.07.2010).
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980.
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden. Hg. von Paul Kluckhohn. Band 2. Das philosophische Werk I. Hg. von

- Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960.
- Österreichisches Urheberrechtsgesetz. Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte, StF: BGBl. Nr. 111/1936 i. d. F. BGBl. I Nr. 32/2003, 22/2006 und 81/2006. http://www.internet4jurists.at/gesetze/bg_urhg3a.htm (08.10.2010).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Werke. Historisch-kritische Ausgabe hg. von Hans Michael Baumgartner, Wilhelm G. Jacobs u. a. Bd. 6. Von der Weltseele. Eine Hypothese der höhern Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus. Hg. von Jörg Jantzen unter Mitwirkung von Thomas Kisser. Stuttgart 2000.
- Schlegel, August Wilhelm von und Friedrich Schlegel (Hg.): Athenäum (1798-1800). Repr. d. Ausg. Berlin: Vieweg 1798, Berlin 1799-1800. Fotomechanischer Nachdruck mit einem Nachwort von Ernst Behler. Stuttgart 1960.
- Schlegel, Friedrich: Fragmente. In: Herbert Uerlings (Hg.): Theorie der Romantik. Stuttgart 2000, S. 135-136.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe in 35 Bänden. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, fortgeführt von Andreas Arndt. München, Paderborn u. a. 1958-2009.
- Sulzer, Johann Georg: Begeisterung. In: Allgemeine Theorie der schönen Künste. <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/A/Begeisterung> (27.07.2010). Diese Quelle gibt den Lexikoneintrag gemäß der Ausgabe Leipzig 1771 wieder, dort Bd. 1, S. 136 – 142.

SEKUNDÄRLITERATUR:

- Bloch, Ernst: Über Hoffmanns Erzählungen. Klemperers Kroll-Oper, Berlin 1930. In: Csampai, Attila (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 246-252.
- Brandstetter, Gabriele (Hg.): Jaques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Konzeption. Rezeption. Dokumentation. Laaber 1988, darin:
- Didion, Robert: A la recherche des *Contes perdus*. Zur Quellenproblematik von Offenbachs Oper, S. 131-292.
- Heinzelmann, Josef: Offenbachs Hoffmann. Dokumente anstatt von Erzählungen, S. 421-438.
- Neumann, Gerhard: Der Erzählakt als Oper. Jules Barbier – Michel Carré: Drama und Libretto *Les Contes d'Hoffmann*, S. 39-114.

- Pourvoyeur, Robert: „Les Contes d'Hoffmann“. Bruch oder Kontinuität im Schaffen Hoffmanns, S. 329-340.
- Voss, Egon: *Les Contes d'Hoffmann* nach 1881. Ein Beitrag zur aufführungs-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte, S. 341-362.
- Woitas, Monika: „Anmut im Rhythmus und Dichtung als Spiel“. E.T.A. Hoffmann und das Ballett, S. 389-420.
- Brockhaus Enzyklopädie online: Arabeske. Zugriff über Berechtigung der Universität Wien unter https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php (20.07.2010).
- Brockhaus Enzyklopädie online: Kaleidoskop. Zugriff über Berechtigung der Universität Wien unter https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+d0756767633A2F2F6A6A6A2E6F65627078756E68662D72616D6C787962636E727176722E7172++/be21_article.php (29.07.2010).
- Bunia, Remigius: Die Stimme der Typographie. Überlegungen zu den Begriffen ‚Erzähler‘ und ‚Paratext‘, angestoßen durch die Lebens-Ansichten des Katers Murr von E.T.A. Hoffmann. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 37 (2005), S. 373 – 392.
- Butler, Judith. Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Dritter Druck der Originalausgabe. Frankfurt am Main 2002, S. 301-320. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1575)
- Cesare, D. di: Stimme. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 10. Darmstadt 1976, Sp. 159 - 170.
- Cramer, Thomas: Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann. München 1966. (Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 4)
- Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Ewald, François und Bernhard Waldenfels (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt/Main 1991, S. 153-162. (Edition Suhrkamp 1640)
- Dubiel, Helmut: Identität, Ich-Identität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 148 – 151.

- Egger, Irmgard: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München, Paderborn 2006.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004. (Edition Suhrkamp 2373)
- Frizot, Michel: Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung. In: Frizot, Michel (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1998, S. 15 – 31.
- Gebauer, Gunter: Konzept der Mimesis zwischen Platon und Derrida. In: Zeitschrift für Semiotik 15 (1993), S. 333-344.
- Hanslick, Eduard: „Hoffmanns Erzählungen“. Phantastische Oper von Offenbach. Erste Aufführung in Wien 1881. In: Csampai, Attila (Hg.): Hoffmanns Erzählungen. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg 1984, S. 238-245.
- Herrmann, Max: Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag vom 27.6.1920. In: Helmar Klier (Hg.): Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Darmstadt 1981, S. 19.
- Jaiser, Gerhard: Konstruktion als Prozeß. Leserführung als Formprinzip in E.T.A. Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 5 (1997), S. 19 – 36.
- Karoli, Christa: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik. Bonn 1968. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 58)
- Kittler, Friedrich: Die Laterna magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 219 – 237.
- Klein, Ute: Die produktive Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich. Frankfurt/Main, Berlin u. a. 2000. (Kölner Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 12)
- Kremer, Detlef (Hg.): E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. Berlin und New York 2009, darin:
- Allroggen, Gerhard: Musikalische Schriften und Rezensionen, S. 413-424.
- Auhuber, Friedhelm: Hoffmanns Briefe und Tagebücher, S. 449-466.
- Dierkes, Hans: Philosophie der Romantik, S. 427 – 476.
- Keil, Werner: E.T.A. Hoffmann als Komponist, S. 425-448.
- Lieb, Claudia: Groteske und Pathos, S. 496-499.
- Loquai, Franz: Hoffmanns literarische Traditionen, S. 38-46.
- Mangold, Hartmut: E.T.A. Hoffmann als Jurist, S. 467 – 480.

- Schäfer, Bettina: Arabeske, S. 481-484.
- Schäfer, Bettina: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, S. 131-136.
- Steinecke, Hartmut: Hoffmanns Leben, S. 1-17.
- Stockinger, Claudia: *Fantasiestücke in Callot's Manier* (1814/15), S. 87-100.
- Stockinger, Claudia: Poetik des Konjunktivs / Leseransprache, S.529-535.
- Uhlmann, Dirk: Identität/Ich-Auflösung, S. 499-501.
- Wirth, Uwe: Herausgeberfiktion, S. 491-493.
- Küpper, Achim: Aufbruch und Sturz des heilen Textes. Ludwig Tiecks *Liebeszauber* und E.T.A. Hoffmanns *Sandmann*: zwei „Märchen aus der neuen Zeit“. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 13 (2005), S. 7-28.
- Kupfer, Alexander: Die künstlichen Paradiese. Rausch und Realität seit der Romantik. Ein Handbuch. Stuttgart, Weimar 1996.
- Kupfer, Alexander: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart, Weimar 1996.
- Leeuwenhoek, Antony van. Informationsportal.
<http://lensonleeuwenhoek.net/index.html> (10.11.2010).
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main ⁴ 2008.
- Lewald, August: In die Szene setzen. In: Allgemeine Theater-Revue 3 (1837), S. 251-257.
- Milovanovic, Marko: „Die Muse entsteigt einem Fass“. Säuferpoet oder Poet und Säufer? Was E.T.A. Hoffmann tatsächlich in Berliner Kneipen trieb. In: Kritische Ausgabe 1 (2005), S. 17-19. <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/rausch/milovanovic1.pdf> (21.08.2010).
- Muck, O.: Identität. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 144.
- Müller, Hans von: Gesammelte Aufsätze über E.T.A. Hoffmann. Hg. von Friedrich Schnapp. Hildesheim 1974.
- Oesterle, Ingrid: Arabeske Umschrift, poetische Polemik und Mythos der Kunst. Spätromantisches Erzählen in Ludwig Tiecks Märchen-Novelle *Das alte Buch und die Reise ins Blaue* hinein. In: Neumann, Gerhard, Alexander von Bormann u. a. (Hg.): Romantisches Erzählen. Würzburg 1995, S. 167 – 194.
- Oesterreich, Peter L.: Ironie, S. 351 – 365.
- Orosz, Magdolna: „Das verworrene Gemisch fremdartiger Stoffe“. Intertextualität und Authentizität bei E.T.A. Hoffmann. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft 9 (2001), S. 91 – 124.

- Orosz, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz. Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt/Main, Berlin u. a. 2001. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 1)
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. Erweiterter und bibliografisch aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage. München ¹¹ 2001. (UTB für Wissenschaft, Bd. 580)
- Pollheim, Karl Konrad: Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik. München, Paderborn u. a. 1966.
- Posselt, Gerald: Iterabilität. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36> (19.10.2010).
- Risi, Clemens: Die Opernbühne als Experimentalraum der Affekte. Überlegungen zum Affektbegriff bei Athanasius Kircher und Claudio Monteverdi. In: Schramm, Helmar, Ludger Schwarte u. a. (Hg.): Kunstkammer, Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, S. 147-160. (Theatrum scientiarum, Bd. 1)
- Rosen, Robert S.: E.T.A. Hoffmanns ‚Kater Murr‘. Aufbauformen und Erzählsituationen. Bonn 1970. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 81)
- Schäfer, Bettina: Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman ‚Lebens-Ansichten des Katers Murr‘. Bielefeld 2001.
- Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. Stuttgart 1994, darin:
- Schnapp, Friedrich (Hg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974.
- Scott, Walter: On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffman[n]. In: The Foreign Quarterly Review 1 (1827), S. 60-98.
- Spallanzani, Lazzaro. Informationsportal. <http://www.merke.ch/biografien/biologen/spallanzani.php> (10.11.2010).
- Stegemann, Bernd: Einleitung. In: Bernd Stegemann (Hg.): Dramaturgie. Berlin 2009, S. 9-41. (Lektionen, Bd. 1)
- Swammerdam, Jan. Informationsportal. <http://www.janswammerdam.net/> (10.11.2010).
- Vietta, Silvio: Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild. München 2001.
- Waldenfels, Bernhard: Das Lautwerden der Stimme. In: Kolesch, Doris und Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 191-210.

- Willems, Herbert und Martin Jurga (Hg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen, Wiesbaden 1997, darin:
- Alefeld, Yvonne-Patricia: Raoul Hausmann – Pose Poesie Performance. S. 117-139.
- Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung und Theatralität, S. 81-90.
- Hahn, Alois und Herbert Willems: Zivilisation, Modernität, Theatralität: Identitäten und Identitätsdarstellungen, S. 193-213.
- Knoblauch, Hubert: Pragmatische Ästhetik: Inszenierung, Performance und die Kunstfertigkeit alltäglichen kommunikativen Handelns. S. 305-324.
- Willems, Herbert: Inszenierungsgesellschaft? Zum Theater als Modell, zur Theatralität von Praxis. In:, S. 23-79.

UNVERÖFFENTLICHTE QUELLEN:

- Egger, Irmgard: Aisthesis. Wahrnehmung und Imagination von Fichte bis Rilke. Vorlesung: Universität Wien, Wintersemester 2008.
- Egger, Irmgard: Das Bildnis des Künstlers. Kommunikations- und Medienskepsis von Wackenroder bis Bernhard. Vorlesung: Universität Wien, Sommersemester 2007.
- Döhring, Sieghart: Schriftliche Auskunft zu Fragen der Aufführungs- und Editions-geschichte von *Hoffmanns Erzählungen*. E-Mail vom 25. September 2010.
- Müller, Hendrik: Persönliches Gespräch. Frankfurt am Main, 11.10.2010.

ABBILDUNGEN:

- Abbildung 1. William Hogarth: The Enraged Musician. 1741. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Enraged_musician.jpg (17.11.2010). 44
- Abbildung 2. Jaques Callot: La Tentation de Saint Antoine. 1635. <http://www.jacquescallot.com/tentation.html> (21.07.2010). 45
- Abbildung 3, Abbildung 3, Joseph Faber bedient die Sprechmaschine Euphonia (1835). <http://www.sprechapparate.de/pic/geschichte/abb4.jpg> (01.08.2010). 73
- Abbildung 4, Selbstportrait Hoffmanns. In: Hitzig, Julius Eduard: Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit dem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt/Main 1986, S. 6. (Insel Taschenbuch 755) 87
- Abbildung 5. Kreisler im Wahnsinn, Hoffmann lehnt am Flügel. Federzeichnung Hoffmanns. In: Hitzig, Julius Eduard: Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit

dem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt/Main 1986, S. 271. (Insel Taschenbuch 755)	98
Abbildung 6. Glühweintasse mit aufsteigenden Punschgeistern. Federzeichnung Hoffmanns. In: Kupfer, Alexander: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart, Weimar 1996, S. 145. ...	104
Abbildung 7, Hoffmann und Devrient als Falstaff in Lutters Keller. In: Hitzig, Julius Eduard: Hoffmanns Leben und Nachlass. Mit dem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt/Main 1986, S. 317. (Insel Taschenbuch 755)	106
Abbildung 8, Jacques Offenbach. http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/jacques-offenbach/ (2.11.2010).	117
Abbildung 9, Jacques Offenbach zur Zeit der Arbeit an <i>Hoffmanns Erzählungen</i> . http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/compositores/jacques-offenbach/ (2.11.2010).	118
Abbildung 10, Verzeichnis der Figuren. In: Offenbach, Jacques: Les Contes d'Hoffmann. Hoffmanns Erzählungen. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch/Deutsch. Libretto nach dem gleichnamigen Drama von Jules Barbier und Michel Carré. Übersetzt aus dem Französischen und hg. von Josef Heinzelmann. Stuttgart 2005, S. 5. (RUB 18329)	145

ABSTRACT

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht das ästhetische Merkmal der Polyperspektivik. Im weiteren Sinne werden darunter Verfahren der Herstellung, Steigerung, Abbildung oder Verschleierung von Komplexität verstanden.

Diese Arbeit setzt an drei Schnittstellen an. Diese sind: E.T.A. Hoffmanns literarisches Werk, E.T.A. Hoffmanns Inszenierung und Stilisierung im sozialen Umfeld sowie die Zusammenführung von Werk und Biografie in Form von Barbiers/Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*.

Hoffmann und sein Werk sind an einem neuralgischen Punkt der Geschichte zu verorten. Besonders die Umwälzungen in den Bereichen der Kunsttheorie, Philosophie, Politik und Religion, die sich um 1800 vollzogen, schwingen im Werk und Leben E.T.A. Hoffmanns nach. Grundlegend für alle anderen Verschiebungen ist die Absolutsetzung des Subjekts durch Fichte, die den Menschen in ein gänzlich neues Verhältnis zur Welt setzt. Einem Ich, das nicht nur der Endpunkt, sondern auch der Ausgangspunkt jeglicher Wahrnehmung ist, stehen gänzlich neue ästhetische Möglichkeiten offen. Dies spiegelt sich, deutlich auf die ästhetische Moderne verweisend, im Werk und der Person Hoffmanns wieder und wird nach einem Schritt der qualitativen Potenzierung auch in *Hoffmanns Erzählungen* weiter genützt.

Diese Arbeit nimmt zunächst eine Klärung und Einbettung des Begriffes „Polyperspektivik“ vor und fokussiert anschließend in Abschnitt 1.3. auf die mannigfaltigen Mittel zur Herstellung derselben. Es wird am Beispiel der literarischen Werke Hoffmanns ein Analyseraster entworfen, der auch in den folgenden Kapiteln zur Darstellung von Polyperspektivik herangezogen wird. Er umfasst vor allem Phänomene aus dem Bereich der Werkgenese sowie der Erzähl- und Wahrnehmungstheorie. Der Abschnitt zur Inszenierung und Stilisierung Hoffmanns als Person (Kapitel 2.) wird ergänzt um Fragen der Konstituierung von Identität und der Theatralität alltäglicher Situationen. Im Kapitel zu *Hoffmanns Erzählungen* (Kapitel 3.) wird zusätzlich zu den textimmanenten Kriterien der Polyperspektivik auch das Verhältnis der produktiven Rezeption in die Analyse mit einbezogen.

Zu jenen Schnittstellen, an denen diese Arbeit ansetzt, lässt sich je eine zentrale Frage stellen. Erstens: Wie inszeniert Hoffmann sein Werk/seine Figuren? Zweitens: Wie inszeniert Hoffmann sich selbst? Drittens: Wie werden Hoffmann und sein Werk inszeniert? Die Antwort auf diese Fragen lautet stets: polyperspektivisch und vielstimmig.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Vorname:	Alexander
Zuname:	Stockinger
Geburtsdatum:	26.03.1986

Ausbildung:

Juni 2005	Matura an der HTL1, Bau und Design, Linz
2006-2010	Studium: Deutsche Philologie sowie Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
Wintersemester 2009/10	Erasmus -Semester an der FU Berlin
seit Oktober 2010	Stipendiat der Deutsche Bank Stiftung „Akademie Musiktheater heute“, Frankfurt am Main

Berufserfahrung:

Seit Mai 2010:	Wiener Staatsoper Bildregie für <i>Oper live am Platz</i>
Okt. 2009 – Feb. 2010:	Staatsoper Unter den Linden, Berlin Hospitantz (Dramaturgie)
Februar - Juni 2009:	Wiener Staatsoper Hospitantz (Vorsingen und Kinderoper)
August - Oktober 2008:	Herbsttage Blindenmarkt Regieassistentz, Requisite, Abendspielleitung, Inspizienz
Mai - August 2008:	operklosterneuburg Hospitantz (Regie)
Juli und August 2007:	ImPulsTanz-Festival, Wien Abenddienst und Ausstellungsaufsicht
August 2003:	Europäischer Fachkräfteaustausch vierwöchiges Auslandspraktikum in Turku (Finnland)

Weiterbildung:

2009	Sommerakademie für Kulturmanagement des Instituts für Kulturkonzepte, Wien
2004	Cambridge Business English Certificate