



Christine Lubkoll / Harald Neumeyer (Hrsg.)

E.T.A. Hoffmann Handbuch

Leben – Werk – Wirkung



J.B. METZLER



J.B. METZLER

E. T. A. Hoffmann

Handbuch

Leben – Werk – Wirkung

Christine Lubkoll /
Harald Neumeyer (Hg.)

Verlag J. B. Metzler

Die Herausgeber/in

Christine Lubkoll und Harald Neumeyer sind Professor/innen
für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der Universität Erlangen-Nürnberg.

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

ISBN 978-3-476-02523-4
ISBN 978-3-476-05371-8 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-05371-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler Verlag GmbH 2015
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhalt

Vorwort.	IX	2	<i>Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1815/16)</i>	39
Hinweise und Siglen	X		Claudia Barnickel	
I. Leben	1			
Claudia Lieb		3	<i>Nachtstücke. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier (1616/17).</i>	46
II. Werke	9			
1 <i>Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul (1814/15) . .</i>	9			
1.1 Einführung	9	3.1	Einführung.	46
Christine Lubkoll			Harald Neumeyer	
1.2 <i>Jaques Callot (1814).</i>	11	3.2	<i>Der Sandmann (1816).</i>	48
Peter Schnyder			Britta Herrmann	
1.3 <i>Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809 (1809)</i>	14	3.3	<i>Ignaz Denner (1816)</i>	53
Eva Knöferl			Matthias Klestil	
1.4 <i>Kreisleriana Nro. 1–6 (1810–14)</i>	16	3.4	<i>Die Jesuiterkirche in G. (1816)</i>	56
Nicola Gess			Sabine Schneider	
1.5 <i>Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen (1813)</i>	20	3.5	<i>Das Sanctus (1816)</i>	59
Sigrid Nieberle			Eva Knöferl	
1.6 <i>Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza (1814).</i>	22	3.6	<i>Das öde Haus (1817)</i>	61
Roland Borgards			Rupert Gaderer	
1.7 <i>Der Magnetiseur. Eine Familienbegebenheit (1814)</i>	25	3.7	<i>Das Majorat (1817)</i>	64
Marc Klesse			Christian Begemann	
1.8 <i>Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit (1814) . . .</i>	27	3.8	<i>Das Gelübde (1817)</i>	66
Marion Schmaus			Julia Hunger	
1.9 <i>Die Abenteuer der Sylvester-Nacht (1815) . .</i>	32	3.9	<i>Das steinerne Herz (1817)</i>	68
Josef Guggenberger			Philipp Böttcher	
1.10 <i>Kreisleriana (1814/15)</i>	35	4	<i>Klein Zaches genannt Zinnober. Ein Märchen (1819)</i>	71
Nicola Gess			Volker C. Dörr	
		5	<i>Die Serapions-Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen (1819–21)</i>	75
		5.1	Einführung.	75
			Christine Lubkoll	
		5.2	»Der Einsiedler Serapion« (1819)	78
			Julia Hunger	
		5.3	»Rat Krespel« (1818/19)	82
			Sigrid Nieberle	

5.4	<i>Die Fermate</i> (1816)	85	5.21	<i>Spieler-Glück</i> (1819)	130
	Bettina Brandl-Risi			Peter Schnyder	
5.5	<i>Der Dichter und der Komponist</i> (1813)	89	5.22	»Der Baron von B.« (1819)	133
	Eva Knöferl			Alexandra Böhm	
5.6	<i>Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde</i> (1818)	91	5.23	<i>Signor Formica. Eine Novelle</i> (1819)	134
	Philipp Böttcher			Armin Schäfer	
5.7	<i>Der Artushof</i> (1816)	93	5.24	»Zacharias Werner« (1821)	137
	Christian Begemann			Alexandra Böhm	
5.8	<i>Die Bergwerke zu Falun</i> (1819)	96	5.25	<i>Erscheinungen</i> (1817)	138
	Peter Schnyder			Klaus Wiehl	
5.9	<i>Nußknacker und Mausekönig. Ein Weihnachtsabend</i> (1816)	100	5.26	<i>Der Zusammenhang der Dinge</i> (1820)	140
	Marion Schmaus			Alexander Kling	
5.10	<i>Der Kampf der Sängler</i> (1818)	104	5.27	»Vampyrismus« (1821)	143
	Marc Klesse			Claudia Barnickel	
5.11	»Eine Spukgeschichte« (1819)	106	5.28	»Die ästhetische Teegesellschaft« (1819/21)	145
	Julia Hunger			Christine Lubkoll	
5.12	<i>Die Automate</i> (1814)	107	5.29	<i>Die Königsbraut. Ein nach der Natur entworfenes Märchen</i> (1821)	147
	Claudia Liebrand			Günter Oesterle	
5.13	<i>Doge und Dogaresse</i> (1818)	110	6	<i>Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulatur- blättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann</i> (1819/21)	152
	Ruth Neubauer-Petzoldt			Monika Schmitz-Emans	
5.14	»Alte und neue Kirchenmusik« (1814/19)	112	7	<i>Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot</i> (1820)	160
	Eva Knöferl			Ricarda Schmidt	
5.15	<i>Meister Martin der Kürfner und seine Gesellen</i> (1818)	114	8	<i>Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde</i> (1822)	166
	Ruth Neubauer-Petzoldt			Aura Heydenreich	
5.16	<i>Das fremde Kind</i> (1817)	117	9	Weitere Werke	172
	Agnes Bidmon				
5.17	»Aus dem Leben eines bekannten Mannes« (1819)	119	9.1	<i>Die Kunstverwandten</i> (1817). <i>Seltene Leiden eines Theater-Direktors. Aus münd- licher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier</i> (1818)	172
	Alexandra Böhm			Bettina Brandl-Risi	
5.18	<i>Die Brautwahl. Eine Geschichte, in der mehrere ganz unwahrscheinliche Abenteuer vorkommen</i> (1819)	120	9.2	<i>Haimatochare</i> (1819)	175
	Harald Neumeyer			Roland Borgards	
5.19	<i>Der unheimliche Gast</i> (1819)	123	9.3	<i>Die Marquise de la Pivardiere (Nach Richer's Causes Célèbres)</i> (1820)	177
	Antonia Eder			Johannes F. Lehmann	
5.20	<i>Das Fräulein von Scuderi. Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten</i> (1819)	126			
	Maximilian Bergengruen/Antonia Eder				

9.4	<i>Die Irrungen. Fragment aus dem Leben eines Fantasten</i> (1820). <i>Die Geheimnisse. Fortsetzung des Fragments aus dem Leben eines Fantasten: die Irrungen</i> (1821)	180
	Kristina Jobst	
9.5	<i>Der Elementargeist. Eine Erzählung</i> (1821)	185
	Harald Neumeyer	
9.6	<i>Die Doppeltgänger. Erzählung</i> (1821)	188
	Annemarie Opp	
9.7	<i>Des Vettlers Eckfenster</i> (1822)	191
	Claudia Liebrand	
9.8	<i>Die Genesung</i> (postum 1822)	194
	Daniel Hilpert	
9.9	<i>Der Feind. Eine Erzählung</i> (postum 1823) . .	195
	Manuel Illi	
9.10	Weitere Werke 1803–1817	197
	Klaus Wiehl	
9.11	Weitere Werke 1818–1822	201
	Harald Neumeyer	
9.12	Weitere nach dem Tod publizierte Werke . .	204
	Dagmar Wahl	
10	Juristische Schriften	208
	Michael Niehaus	
11	Musikalische Schriften	212
11.1	Theoretisch-ästhetische Schriften	212
	Stefan Willer	
11.2	Rezensionen	217
	Stefan Willer	
11.3	Libretti	220
	Stefan Willer	
12	Briefe	223
	Hartmut Steinecke	
13	Tagebücher	228
	Hartmut Steinecke	
14	Hoffmann als Zeichner	231
	Volkmar Rummel	
15	Hoffmann als Komponist	233
	Werner Keil	

III. Kultur und Wissenschaft	237	
1	Arkanwissenschaften	237
	Harald Neumeyer	
2	Automaten/Künstliche Menschen	242
	Claudia Liebrand	
3	Berlin	247
	Susanna Brogi	
4	Doppeltgänger	250
	Annemarie Opp	
5	Elektrizität	253
	Rupert Gaderer	
6	Geld	258
	Harald Neumeyer	
7	Geschlecht/Sexualität/Liebe	261
	Dirk Kretzschmar	
8	Gespenster/Gespenstisches/Wiedergänger	267
	Christian Begemann	
9	Gesundheit/Diätetik. Krankheit/Therapie	273
	Barbara Thums	
10	Hexen/Teufel/Aberglaube	277
	Dorothee Kimmich	
11	Künstlerische Geselligkeit/Bürgerliche Alltagskultur	282
	Christine Lubkoll	
12	Kindheit/Familie	287
	Marc Klesse	
13	Magnetismus/Mesmerismus	292
	Maximilian Bergengruen/Daniel Hilpert	
14	Optik/Optische Geräte	297
	Aura Heydenreich	
15	Physiognomik	302
	Stephan Pabst	
16	Recht/Gerichtsverfahren	305
	Michael Niehaus	
17	Tiere	311
	Roland Borgards	
18	Verbrechen/Verbrecher	316
	Harald Neumeyer	
19	Wahnsinn	321
	Maximilian Bergengruen	

IV. Ästhetik und Poetik	327	V. Rezeption	409
1 Aisthesis/Wahrnehmung	327	1 Rezeption und Wirkung in der deutsch- sprachigen Literatur	409
Sabine Schneider		1.1 Romantik, Vormärz und Realismus	409
2 Ammenmärchen/Märchen/ Kunstmärchen	334	Kristina Jobst	
Marion Schmaus		1.2 Moderne	411
3 Arabeske/Groteske/Karikatur	339	Claudia Lieb	
Günter Oesterle		1.3 Nach 1945.	414
4 Architekturen/Topographien	346	Kristina Jobst	
Hans-Georg von Arburg		2 Internationale literarische Rezeption und Wirkung	417
5 Ästhetik des Schreckens/ Das Unheimliche.	351	Dirk Kretzschmar	
Ruth Neubauer-Petzoldt		3 Rezeption in der Musik	424
6 Bild/Gemälde/Zeichnung	356	Werner Keil	
Bettina Brandl-Risi		4 Rezeption in der Bildenden Kunst	427
7 Erzählen	363	Anna Hampel	
Christine Lubkoll		5 Rezeption im Film.	429
8 Geheimnisse/Rätsel	369	Ruth Neubauer-Petzoldt	
Varun F. Ort		6 E. T. A. Hoffmann-Editionen.	430
9 Intermedialität	373	Renate Kellner	
Ricarda Schmidt		7 E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft	433
10 Humor/Ironie/Komik.	379	Bernhard Schemmel	
Johannes F. Lehmann		8 E. T. A. Hoffmann in der Schule	435
11 Das Phantastische/ Das Wunderbare	384	Renate Kellner	
Hans Richard Brittnacher		VI. Anhang	437
12 Rahmen/Rahmung	390	1 Auswahlbibliographie.	437
Marc Klesse		2 Die Autorinnen und Autoren	443
13 Serapiontisches Prinzip/Prinzip der Duplizität	395	3 Personenregister	445
Claudia Barnickel		4 Werkregister.	451
14 Stimme/Instrument/Instrumentalmusik . .	400		
Sigrid Nieberle			
15 Zeichen/Schrift/Partitur.	404		
Sigrid Nieberle			

Vorwort

Die literatur- und kulturgeschichtliche Bedeutung E. T. A. Hoffmanns verdankt sich wohl vor allem vier Aspekten. Erstens wird in Hoffmanns Literatur die Romantik selbstreflexiv, indem sie sich auf ihre eigenen Voraussetzungen besinnt: So verhandeln eine Vielzahl seiner Texte zentrale Motive und Themen, aber auch formale Verfahren und programmatische Positionen der literarischen Frühromantik. Zweitens steht Hoffmanns Literatur an der Schnittstelle unterschiedlicher Diskurse: Fragestellungen aus Medizin und Mesmerismus werden ebenso aufgerufen wie Problemlagen der Psychiatrie und Jurisprudenz. Drittens enthält sie eine intermediale Komponente: Zahlreiche Texte beziehen sich auf die Ästhetiken der Bildenden Kunst und der Musik, verfahren komparatistisch, um dadurch auch die darstellungstechnischen Eigenheiten und Grenzen der Literatur zu bestimmen. Viertens schließlich liefert sein Werk einen innovativen Beitrag zu einer Kulturgeschichte des Erzählens, insofern es die Position des Erzählens zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auslotet und moderne Erzählgattungen wie Romankonzeptionen entwirft, die in einer internationalen Rezeption zahlreiche Autoren bis in die Gegenwart inspiriert. Das *E. T. A. Hoffmann-Handbuch* möchte diese herausragende literatur- wie kulturgeschichtliche Bedeutung des Œuvres in ihrer ganzen Breite entfalten, indem es den Einzeltextanalysen einen kulturwissenschaftlichen und/oder komparatistischen Fokus zugrunde legt und in ergänzenden Kapiteln die kultur- wie wissenshistorischen, die literatur- wie medienästhetischen und die rezeptionsgeschichtlichen Dimensionen des Werks erörtert.

Das Kapitel I. beschäftigt sich mit der Biographie des Autors, die selbst schon, insofern Hoffmann als Regierungsrat und Kammergerichtsmitglied, Dirigent und Kapellmeister, Bühnenarchitekt und Kulissenmaler arbeitete, von einer Existenz zwischen heterogenen Diskursfeldern zeugt.

Das Kapitel II. widmet sich dem Werk Hoffmanns. Dabei werden alle literarischen Texte in chronologischer Reihenfolge vorgestellt, indem die Entstehungsgeschichte und die Quellenmaterialien ebenso wie die prominentesten Deutungsansätze berücksichtigt werden und neben einem kurzen Aufriss des Inhalts eine kulturwissenschaftlich und/oder komparatistisch ausgerichtete Textanalyse vorgelegt wird. Die juristischen und musikalischen Schriften sowie die Briefe und Tagebücher Hoffmanns werden im Anschluss an das literarische Werk in einem je-

weils eigenen Artikel besprochen. Abgerundet wird das Kapitel mit Beiträgen zu Hoffmanns Tätigkeit als Zeichner und als Komponist.

Die beiden anschließenden Kapitel sind nach systematischen Gesichtspunkten gegliedert. Das Kapitel III. setzt sich, ausgehend von Schlagworten, ausführlich mit der zeitgenössischen »Kultur und Wissenschaft« auseinander. Ziel dabei ist es, in interpretatorischen Querschnitten durch Hoffmanns Gesamtwerk übergreifende und gesamtulturell relevante Themenfelder und Problemkomplexe zu erörtern, um so die vielfältigen Beziehungen zwischen den literarischen Texten und den kulturellen wie wissenschaftlichen Kontexten herauszuarbeiten.

Das Kapitel IV. stellt, gleichfalls ausgehend von Schlagworten, überlieferte Debatten und zeitgenössisch aktuelle Tendenzen aus dem Bereich »Ästhetik und Poetik« vor. Literatur- und medienästhetische Fragestellungen rücken dabei in den Fokus, um die spezifische Position der Hoffmannschen Literatur zwischen den verschiedenen Künsten und innerhalb der literaturhistorischen Konstellation »Klassizismus/Romantik« zu bestimmen.

Das Kapitel V. wendet sich der Rezeptionsgeschichte in der deutschsprachigen und internationalen Literatur, in Bildender Kunst, Musik und Film zu. Dabei werden zum einen die sich wiederholenden Schwerpunkte und Argumentationsmuster, zum anderen die epochen-, aber auch medienspezifisch bedingten Modifikationen in der Beurteilung des Hoffmannschen Werks nachgezeichnet.

Ein Anhang mit einer Auswahlbiographie, dem Verzeichnis der Autor/innen, einem Werk- und einem Personenregister schließt das Handbuch ab.

Unser Dank gilt der Lektorin des Metzler-Verlags, Frau Ute Hechtfisher, für ihre engagierte Betreuung des Handbuchs. Darüber hinaus danken wir dem Universitätsbund der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg für die finanzielle Unterstützung des Projekts. Schließlich gilt unser Dank den wissenschaftlichen Hilfskräften Anna Hampel und Kristina Jobst für ihre sorgfältige Arbeit an den Manuskripten und nicht zuletzt allen Autoren/innen, ohne deren Begeisterung für Hoffmanns Werk dieser Band nicht zustande gekommen wäre.

Christine Lubkoll/Harald Neumeyer

Hinweise und Siglen

Das *E. T. A. Hoffmann-Handbuch* arbeitet nicht mit Fußnoten, sondern mit Kurzverweisen in Klammern im Text (Name des Verfassers bzw. Herausgebers, Jahr, ggf. Seitenzahl), die in den jeweils den Beiträgen angefügten Literaturverzeichnissen aufgeschlüsselt werden. Über die einzelnen Beiträge hinausgehende Forschungsliteratur findet sich in der Auswahlbibliographie im Anhang.

Einige Texte in Hoffmanns *Serapions-Brüdern* tragen Titel, die dort nicht als solche markiert sind. Um dies anzuzeigen, werden die entsprechenden Titel neben ihrer Kursivierung auch in Anführungszeichen gesetzt: »*Der Einsiedler Serapion*«, »*Rat Krespel*«, »*Eine Spukgeschichte*«, »*Alte und neue Kirchenmusik*«, »*Aus dem Leben eines bekannten Mannes*«, »*Der Baron von B.*«, »*Zacharias Werner*«, »*Vampirismus*«, »*Die ästhetische Teegesellschaft*«. Auch weitere Titel, die nicht von Hoffmann stammen, werden in dieser Weise markiert.

Hoffmanns Werke werden nach folgender Ausgabe zitiert (weitere Ausgaben sind der Auswahlbibliographie vorangestellt), indem zur Sigle der Ausgabe die Bandzahl in römischer Ziffer und die Seitenzahl hinzugefügt werden:

DKV *E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden.* Hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M. 1985 ff.

Bei direkt aufeinanderfolgenden Zitaten aus dem gleichen Band wird die Sigle nicht mehr wiederholt, sondern nur noch die Seitenzahl angegeben.

Neben der Sigle ›DKV‹ für die Ausgabe von Hoffmanns Werken werden die folgenden Fachzeitschriften und Jahrbücher gleichfalls mit Siglen wiedergegeben:

DVjs	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
EG	Etudes Germaniques
Euphorion	Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte
Hoffmann-Jb.	E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
IASL	Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur
LiLi	Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik
MHG	Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft
Schiller-Jb.	Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft
WB	Weimarer Beiträge
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie

I. Leben

Kindheit, Jugend und Studium der Rechte in Königsberg (1776–1796)

Hoffmann wurde am 24. Januar 1776 im ostpreussischen Königsberg geboren und rund eine Woche später auf den Namen Ernst Theodor Wilhelm getauft. Aus Bewunderung für Wolfgang Amadeus Mozart und mit ironischen Seitenblicken auf die eigene Musikalität begann er mit 28 Jahren, den Namen »Ernst Theodor Amadeus« zu führen. Hoffmann war der dritte Sohn von Christoph Ludwig Hoffmann und Lovisa Albertina Hoffmann, geborene Doerffer. Die Ehe der Eltern scheiterte bald nach seiner Geburt. 1778 verließ der Vater gemeinsam mit dem ältesten Sohn die Familie und zog nach Insterburg, während Hoffmanns Mutter mit ihm in ihr Königsberger Elternhaus zurückkehrte; der zweitgeborene Sohn starb noch als Kind. Im Haus der verwitweten Großmutter Lovisa Sophia Doerffer wuchs Hoffmann unter deren strengem Regiment auf. Selbst die ebenfalls dort lebenden unverheirateten Geschwister der Mutter – ein Onkel Hoffmanns, Otto Wilhelm Doerffer, sowie zwei Tanten, Johanna Sophia Doerffer und Charlotte Wilhelmine Doerffer – wagten es nicht, sich gegen die dominante Großmutter zu behaupten. Weder zu ihr noch zu Vater, Mutter und Bruder hatte Hoffmann eine engere Bindung. Rückblickend wird er von der »bizarren Einsamkeit« (DKV I, 134) seiner Kinder- und Jugendjahre sprechen.

Hoffmann entstammte einer Juristenfamilie: Sein Großvater Johann Jacob Doerffer und sein Vater waren Hofgerichtsadvokaten. Demgemäß bezog Hoffmann nach Besuch der reformierten Burgschule 1792 die Universität in Königsberg und studierte Jura, jedoch ohne Leidenschaft (»ich muss mich zwingen ein Jurist zu werden«, DKV I, 33). Er begeisterte sich hingegen, so ist es in den Briefen an seinen Schulfreund Theodor Gottlieb von Hippel zu lesen, für die Kunst, besonders für die Musik, aber auch für Malerei und Literatur. In diesen Künsten war er rege tätig (vgl. Steinecke 2012, 3). Im Juli 1795 bestand er das erste juristische Examen und wurde Auskultor am Königsberger Obergericht.

Während seines Studiums begann Hoffmann bereits, Musikunterricht zu geben. Dies bescherte ihm einen ersten Skandal, denn seine Affäre mit einer Schülerin, der zehn Jahre älteren, verheirateten Dora Hatt, wurde publik. Daraufhin musste Hoffmann

sich gefallen lassen, im Juni 1796 an die Oberamtsregierung im schlesischen Glogau versetzt zu werden.

Vom Auskultor zum Regierungsrat: Glogau, Berlin, Posen, Plock (1796–1804)

Im provinziellen Glogau bereitete Hoffmann sich als Auskultor auf sein zweites Staatsexamen vor. Währenddessen logierte er bei seinem Patenonkel, dem Regierungsrat Johann Ludwig Doerffer. Hoffmann befreundete sich mit dem Maler Aloys Molinary und half diesem, die Glogauer Jesuitenkirche auszumalen. Insgesamt aber umgab ihn »engstirnige Kleinbürgerlichkeit« (Kremer 1998, 13), Hippel gegenüber beklagte er »tötende Langeweile« (DKV I, 101). Etwas Abwechslung mag Hoffmanns Verlobung mit Doerffers Tochter Sophie Wilhelmine Konstantina Doerffer, genannt Minna, gebracht haben; sie ist datiert auf Januar 1798. Dass die kunstliebende Familie Doerffer seine musikalischen Neigungen unterstützte, spielte dabei womöglich eine Rolle. Wenig später, im Juni, bestand er sein zweites Staatsexamen mit der Note »ausnehmend gut« (Hoffmann 1990, 26). Sein hervorragender Abschluss ermöglichte ihm, dass er sein Referendariat sofort und am Ort seiner Wahl antreten konnte: in Berlin. Im August 1798 wurde er Referendarius am Berliner Kammergericht. Mit ihm siedelten sein Patenonkel und Minna nach Berlin über, weshalb er weiter mit ihnen unter einem Dach wohnte.

In Berlin (s. Kap. III.3) begann für Hoffmann ein neues Leben: Das kulturelle Angebot, besonders Theater und Oper, nahm er mit großem Enthusiasmus wahr. Überhaupt beschäftigte er sich verstärkt mit der Kunst: Er nahm Kompositionsunterricht bei Johann Friedrich Reichardt, besuchte Ausstellungen, Konzerte, hatte am literarischen Leben teil, komponierte ein Singspiel mit dem Titel *Die Maske* und lernte den Musiker und Schauspieler Franz von Holbein kennen. So verwundert es nicht, dass er für sein drittes juristisches Examen, das zum höheren Richteramt nötig war, mehr als anderthalb Jahre brauchte. Er bestand die Prüfung im März 1800, wieder mit gutem Ergebnis. Darauf wurde er im Mai Assessor in Posen.

Das polnische Posen war 1793 von Preußen annektiert worden. Für die polnische Bevölkerung erschienen die Preußen als »Besatzerregime« (Saf-ranski 1984, 136), weshalb das deutsche Militär und

Beamtenamt unter sich blieb. Als Richter fiel Hoffmann die undankbare Aufgabe zu, Verstöße gegen das Besatzerrecht zu ahnden. Außerdem absolvierte er seine juristische Promotion, woraufhin er zum Regierungsrat ernannt wurde.

Als Hoffmann mit 24 Jahren in Posen ankam, war er zum ersten Mal frei von den Banden seiner Familie und führte ein ausgelassenes, feuchtfröhliches Leben – rückblickend schwärmte er von den »Ausschweifungen«, die er »aus Grundsatz« begangen habe (DKV I, 130). Durch »Geselligkeit, Exzentricität und Kunstbegeisterung« (Kremer 1998, 16) kompensierte er den Staatsdienst. Er vertonte Johann Wolfgang von Goethes Singspiel *Scherz, List und Rache* und brachte es erfolgreich auf die Bühne. Außerdem komponierte er Sonaten, ein Oratorium, eine Messe und andere Musikstücke.

Im Frühjahr 1802 kam es während der Karnevalszeit zu einem Skandal: Hoffmann hatte Karikaturen auf ranghohe Persönlichkeiten der preußischen Gesellschaft in Posen angefertigt und sie auf dem Faschingsball verteilt. Der Vorfall schlug Wellen bis nach Berlin. Zur Strafe wurde Hoffmann seines Amtes als Regierungsrat enthoben und in eine Kleinstadt an der Weichsel versetzt, ca. hundert Kilometer westlich von Warschau: nach Plock.

Ebenfalls 1802 löste Hoffmann sein Verlöbnis mit Minna und heiratete im Juli die Polin Marianne Thekla Michaelina Rorer-Trzcynska, genannt »Mischa«, die ihn bis zu seinem Tod begleiten sollte. Einstweilen zogen sie im Sommer desselben Jahres nach Plock. Hippel gegenüber schilderte Hoffmann die Stadt als trüben Ort, »wo jede Freude erstirbt, wo ich lebendig begraben bin« (DKV I, 131). Seine desolante Lage besserte sich erst im Frühjahr 1804, als er mithilfe einiger Freunde, allen voran Hippels, wieder zu Amt und Würden gelangte und mit seiner Frau nach Warschau umsiedelte.

Regierungsrat und Dirigent in Warschau, Arbeitsloser in Berlin (1804–1808)

Warschau, die von Preußen besetzte ehemalige Hauptstadt Polens, nun Regierungssitz der Provinz Südpreußen, bot Hoffmann ein kulturelles Leben, das er in Plock schmerzlich vermisst hatte. Während er vormittags am Obergericht der Provinz Südpreußen arbeitete (vgl. Kleßmann 1988, 115), widmete er den Rest des Tages der Kunst, vor allem der Musik: Er hatte Auftritte als Dirigent und Sänger und komponierte eine Fülle von Musikstücken. Dazu zählt die Musik zu einem Singspiel von Clemens Brentano,

Die lustigen Musikanten, das 1805 in Warschau Premiere feierte, sowie zu dem Drama *Das Kreuz an der Ostsee* von Friedrich Ludwig Zacharias Werner. Hoffmann arbeitete ferner an einer Oper, einer Symphonie, einer Messe und einer ganzen Reihe kleinerer Kompositionen. Außerdem war er stark beschäftigt mit der Musikalischen Gesellschaft, deren Mitbegründer er war. In kurzer Zeit wurde diese zu einem Mittelpunkt der musikalischen Szene im besetzten Warschau; bei der Organisation von Konzerten und Aufführungen erwies sich Hoffmann als eine der treibenden Kräfte. 1803 wurde seine erste Schrift publiziert, nämlich der dramentheoretische Aufsatz *Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt*.

Im Juli 1805 wurde Hoffmann Vater einer Tochter, die er nach der Heiligen der Musik auf den Namen Cäcilia Hoffmann taufen ließ. Zu diesem privaten Glück traten Bekannt- und Freundschaften aus der Warschauer Zeit. Zeitlebens freundschaftlich verbunden war er mit Julius Eduard Itzig, einem jungen Assessor, der aus einer der bekanntesten jüdischen Familien Berlins stammte und zu diesem Zeitpunkt an demselben Gericht arbeitete wie Hoffmann. Itzig, der sich nach seinem Übertritt zum Christentum Hitzig nannte, führte Hoffmann in die zeitgenössische Literatur der Romantik ein. Kurioserweise kannte Hoffmann, der selbst zu einem Star der Romantik werden sollte, diese Gegenwartsliteratur vorher offenbar nicht. Hitzig wurde außerdem Hoffmanns erster Biograph: Ein Jahr nach dessen Tod veröffentlichte er *Aus Hoffmanns Leben und Nachlass* (1823).

Die glücklichen Warschauer Jahre fanden 1806 ein jähes Ende, als Napoleon nach seinem rauschenden Sieg über Preußen in der Schlacht bei Jena und Auerstedt erst in Berlin und kurz darauf in Warschau einfiel. Hoffmanns Wohnung wurde von den französischen Besatzern beschlagnahmt, die preußische Verwaltung aufgelöst. Frau und Kind schickte Hoffmann zur Verwandtschaft nach Posen, wo seine kleine Tochter wenig später starb. Er selbst bezog eine Dachkammer im Haus der Musikalischen Gesellschaft, erkrankte jedoch schwer an Typhus und musste von Kollegen gepflegt werden. Diese flüchteten allerdings nach und nach in Richtung Berlin. Da Hoffmann keinen Eid auf Napoleon leisten wollte, war auch er gezwungen, Warschau zu verlassen. Seinen anfangs gefassten Plan, nach Wien zu gehen, verwarf er mangels Geld und Visum und entschied sich schließlich ebenfalls für Berlin, wo sein Freund Hitzig und dessen Frau mittlerweile eine Buchhand-

lung führten. Im Frühsommer 1807 brach Hoffmann auf und kam am 18. Juni in der preußischen Hauptstadt an.

Das von Frankreich besetzte Berlin hielt für Hoffmann Hunger, finanzielle Not und Arbeitslosigkeit bereit. Er gehörte zu der großen Zahl stellungsloser preußischer Beamter, die keinerlei staatliche Zuwendungen erhielten. In einem Bittschreiben an Großkanzler Heinrich Julius von Goldbeck bekennt er seine bittere Armut (»ich sehe dem drückendsten Mangel entgegen und dies nötigt mich Ew. Exzellenz meine Not zu klagen«, DKV I, 171). Dies zeitigt aber nicht den gewünschten Erfolg einer finanziellen Unterstützung. Weil angesichts der katastrophalen Versorgung der Bevölkerung kein Geld mit Kompositionen oder Zeichnungen zu machen war, gab Hoffmann Anfang 1808, nach einem von Hunger und Krankheit überschatteten Winter, ein Stellengesuch auf: Er bot sich als Musikdirektor eines Theaters an. Es war der Bamberger Theaterdirektor Julius Graf von Soden, der Hoffmann aus seinem Elend erlöste und in ihm die Hoffnung weckte, seine Berufung zum Musiker dauerhaft in den Mittelpunkt seines Lebens zu stellen.

Musikdirektor und Musiklehrer in Bamberg (1808–1813)

Nachdem er Berlin im Juni verlassen und seine Frau in Posen abgeholt hatte, trat Hoffmann am 1. September 1808 seine Stelle als Kapellmeister an. Sie stand unter keinem guten Stern: »Hoffmanns Karriere als ›Musikdirektor‹ war faktisch zu Ende, noch ehe sie begonnen hatte« (Steinecke 2012, 6). Das lag daran, dass Soden die Leitung des Bamberger Theaters niedergelegt hatte, bevor Hoffmann dort ankam. Der neue Theaterdirektor war offenbar nicht qualifiziert und fügte seinem Haus großen Schaden zu. Wenn Hoffmann erwartet hatte, ein routiniertes Ensemble vorzufinden, so täuschte er sich: Ein solches musste per Annonce zusammengesucht werden, erst danach konnte Hoffmann zu proben beginnen. Dabei hatte er zum einen mit intriganten Eingriffen seines Vorgängers zu kämpfen, des zum Konzertmeister degradierten Anton Dittmeyer, zum anderen damit, dass seine Art des Dirigierens nicht akzeptiert wurde: Statt mit der Geige den Takt anzugeben, leitete Hoffmann das Orchester vom Flügel aus (vgl. Kleßmann 1988, 140). Weiterhin misslang sein Debüt als Dirigent bei der ersten Operaufführung am 16. Oktober. Das führte dazu, dass Hoffmann die Leitung des Orchesters schnell aufgab und sich fortan als Gele-

genheitskomponist für das Theater und für Festlichkeiten des Hofes durchschlug. Wider Willen arbeitete er auch als Klavier- und Gesangslehrer für die höheren Töchter der Bamberger Gesellschaft, um sein spärliches Gehalt aufzustocken. Seine Lage besserte sich erst, als ein Freund aus der Zeit seines ersten Berliner Aufenthaltes von 1810 bis 1812 Theaterdirektor wurde, nämlich Holbein. Er konnte Hoffmann zwar kein offizielles Amt verschaffen, aber vielfältige Aufgaben am Theater: Hoffmann arbeitete nun als Kapellmeister, Theatermaler und -architekt und weiterhin als Komponist.

Schließlich wurde er zum ersten Mal als Schriftsteller aktiv, indem er die Musik und seine Theatererfahrungen als Ausgangspunkte literarischen Schreibens nutzte. In seinem Tagebuch vermerkte Hoffmann am 27. Januar 1809: »Mei[ne] litterarische Karriere scheint beginnen zu wollen« (DKV I, 355). Kurz davor hatte er seinen ersten literarischen Text beendet, die kurze Erzählung *Ritter Gluck*. Während sie thematisch um einen geisterhaften Komponisten und Musiker kreist, verweist schon der Titel auf den Opernkomponisten Christoph Willibald Ritter von Gluck. Hoffmann bot seine Erzählung Friedrich Rochlitz, dem Herausgeber der damals wichtigsten Musikzeitschrift *Allgemeine Musikalische Zeitung* an. Außerdem empfahl er sich als Rezensent der Zeitschrift. Beide Projekte wurden zu Erfolgen: Nicht nur erschien *Ritter Gluck* am 15. Februar 1809 in der *AMZ*, überdies begann Hoffmanns Mitarbeit dort und verbesserte sein Auskommen. Berühmt werden sollte seine Rezension von Ludwig van Beethovens 5. Symphonie vom 4. und 11. Juli 1810. Sie bildet die Grundlage für den späteren musikästhetischen Essay *Beethovens Instrumental-Musik* (s. Kap. IV.14), der 1814 in den ersten Band der *Fantasiestücke in Callot's Manier* einging. Als einer der ersten Zeitgenossen pries Hoffmann Beethoven und erklärte ihn zum romantischen Genie.

Nachdem er sich als Rezensent einen Namen gemacht hatte, konnte Hoffmann weitere literarische Texte in der *AMZ* unterbringen, so eine Serie von Erzählungen über den Kapellmeister Johannes Kreisler. Der Titel des Auftakts ist Programm: *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (1810). Aus der Bamberger Zeit stammen die meisten *Kreisleriana* sowie andere Künstlerfiguren und -erzählungen aus den *Fantasiestücken* und späteren Sammlungen. Dazu zählt die Erzählung *Don Juan*, in der eine Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* im Zentrum steht. Hoffmanns Liebingsoper war in Bamberg 1810 und 1811 gleich fünfmal gespielt worden, mit Hol-

bein in der Titelrolle und der Sängerin Elisabeth Röckel als Donna Anna. Am 19. September 1812 begann Hoffmann mit der Niederschrift, am 24. September beendete er *Don Juan*. Der Text erschien am 31. März 1813 in der *AMZ*. Kurz zuvor, am 17. Februar, hatte Hoffmann bereits eine neue Erzählung angefangen: *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*. Seine Produktivität mag damit zusammenhängen, dass der Bamberger Weinhändler Carl Friedrich Kunz 1813 einen Verlag gründete und Hoffmann als Autor verpflichten wollte und konnte: Kunz »will durchaus Manuskripte drucken«, so Hoffmann (DKV I, 447). Im März 1813 unterschrieb er den Verlagsvertrag über die *Fantasiestücke*.

In diesen Kontext fügt sich gut, dass Hoffmann in Bamberg literarische Texte las. Zu seiner Lektüre gehörten etwa Achim von Arnims Drama *Halle und Jerusalem* und Jean Pauls *Doktor Katzenbergers Bade-reise*; begeistert zeigte er sich über die Erzählungen und Dramen Heinrich von Kleists, dessen Selbstmord im November 1811 großes Aufsehen erregt hatte (vgl. Kleßmann 1988, 179). Neben der Lektüre literarischer Texte wandte Hoffmann sich den Wissenschaften zu. Er las August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, aber auch Werke der zeitgenössischen Medizin (s. Kap. III.9), der Seelenheilkunde (s. Kap. III.19) und des damit verbundenen Magnetismus und Mesmerismus (s. Kap. III.13). Das daraus stammende Wissen ist in Erzählungen wie *Der Sandmann*, *Das öde Haus* und *Der Magnetiseur* eingeflossen, Kunst und Heilkunst ergänzen sich gegenseitig. Mit ihren vorbildlichen Lehr-, Kranken- und Fürsorgeanstalten galt die Stadt Bamberg als Zentrum medizinischer Lehre und Forschung auch im Bereich der Geisteskrankheiten. Daher beschäftigte sich Hoffmann mit den wissenschaftlichen Texten etlicher Ärzte wie Johann Christian Reil, Franz Anton Mesmer, Ernst Daniel August Bartels, Johann Georg Zimmermann, Carl Alexander Ferdinand Kluge und Gotthilf Heinrich Schubert (vgl. Segebrecht 1978). Persönliche Kontakte pflegte Hoffmann mit den Ärzten Adalbert Friedrich Marcus und Friedrich Speyer. Marcus leitete das Haus für Gemütskranke, das auf Hoffmann tiefen Eindruck gemacht hat: »N[ach] M[ittag] zum erstenmal im Hospital eine Sonnambule gesehen – Zweifel!«, notierte er 1812 in sein Tagebuch (DKV I, 440).

Um diese Zeit geriet Hoffmann in ernste Schwierigkeiten. Als Holbein im Herbst 1812 seine Stelle als Theaterdirektor kündigte, wurde Hoffmann entlassen, was seine ohnehin heftigen Geldsorgen noch verstärkte. Überdies hatte er erneut einen Skandal

provoziert, nachdem er sich in seine jugendliche Gesangsschülerin Julia Mark verliebt hatte. »Hoffmann idealisierte die kleine Gesangsschülerin zur Muse, die er in seinem Tagebuch mit Kleists Kätchen von Heilbronn identifizierte, rückte sie damit in unnahbare Ferne und zelebrierte die hoffnungslose Liebe als narzißtische Praktik am Schreibtisch und im Tagebuch« (Kremer 1998, 27). Als Julia Mitte 1812 mit dem wohlhabenden Hamburger Kaufmann Johann Graepel verlobt wurde, kam es zum Eklat: Nach einem gemeinsamen Saufgelage ließ Hoffmann es sich nicht nehmen, den Verlobten in aller Öffentlichkeit wüst zu beschimpfen. Julius Mutter verbot Hoffmann daraufhin ihr Haus. War er seit seinem Eintreffen in dem fränkischen Städtchen als Außenseiter wahrgenommen worden, so hatte er sich nun endgültig in Bamberg unmöglich gemacht. Er verließ die Stadt im Frühjahr 1813, um nach Sachsen zu gehen.

Musikdirektor und Schriftsteller in Dresden und Leipzig (1813–1814)

Hoffmann folgte dem Ruf des Schauspieldirektors Joseph Seconda, der ihm angeboten hatte, Musikdirektor bei dessen in Dresden und Leipzig wirkender Truppe zu werden. Sachsen strebte damals dem blutigen Höhepunkt im Krieg gegen Napoleon zu. Nach einem Waffenstillstand im Sommer konzentrierten sich die Befreiungskämpfe der preußisch-alliierten Offensive gegen die Franzosen auf Dresden und Leipzig. Am 26. und 27. August wurde die Schlacht bei Dresden geschlagen. Mit über 40.000 Toten und Verletzten brachte sie Napoleon den letzten großen Sieg in deutschen Landen. Hoffmann selbst hat diese Zeit im Tagebuch und separat unter dem Titel *Drei verhängnisvolle Monate!* dokumentiert. »Zwischen 4 und 5 Uhr donnerten die Kanonen am heftigsten – Schlag auf Schlag – man konnte die Kugeln sausen hören«, heißt es dort; »gleich darauf stürzte aber in einer Entfernung von höchstens 25 Schritt eine Feuermauer von einer Kugel getroffen ein, und nun war es wohl klar, daß Geschütz auf die Stadt gerichtet worden« (DKV I, 805). Am Konzept der Augenzeugenschaft orientiert, berichtet er von der verheerenden Zerstörungswut und etlichen zu Tode Getroffenen. Nach der Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis zum 19. Oktober 1813, der bis dahin wohl größten Schlacht der Geschichte, wird die von Franzosen besetzte Stadt Dresden durch alliierte Truppen eingeschlossen. Es sollte noch bis Anfang November dauern, bis die Stadt an die Alliierten übergeben wurde, die französische Armee abzog und die Kriegsaktivi-

täten endeten. Zwei Wochen später fing Hoffmann an, den *Goldenen Topf* aufzusetzen und arbeitete parallel dazu an seiner wohl bekanntesten Oper *Undine*. Der Plan, eine Oper nach der gleichnamigen Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué zu schaffen, stammte noch aus der Bamberger Zeit. Fouqué hatte selber das Libretto verfasst und Hoffmann vertonte es.

Zwischen Mai und Dezember 1813 war Hoffmann künstlerisch sehr aktiv. Er dirigierte mehr als 30 verschiedene Stücke, einige mehrmals, darunter Opern von Mozart und Gluck, von Antonio Salieri, Luigi Cherubini und Giovanni Paisiello. Hinzu kamen Musikrezensionen, aber auch neue literarische Texte für die geplante Sammlung *Fantasiestücke*, die bald bei Kunz erscheinen sollte. Im Mai begann Hoffmann die Erzählung *Der Magnetiseur*, im August erhielt Kunz den fertigen Text. Im Fahrwasser der zeitgenössischen Pamphlete und Spottlieder auf Napoleon entstand die Erzählung *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden*. Sie wurde von Kunz 1814 separat publiziert. Im Januar 1814 schrieb Hoffmann seine Erzählung *Die Automate*, nachdem er drei Monate zuvor in Dresden eine Automatenausstellung besucht und die musikalischen Maschinen von Johann Gottfried und Friedrich Kaufmann besichtigt hatte. Er verkaufte den Text an die AMZ, wo er vier Wochen später erschien. Ebenfalls vom Januar datiert die *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, im Februar wurde der *Goldene Topf* fertig, und im März nahm Hoffmann die Arbeit an den *Elixieren des Teufels* auf, seinem ersten Roman. Zu dieser Zeit war er bereits wieder stellenlos. Er nahm es als Katastrophe wahr, dass Seconda ihn Ende Februar des Jahres 1814 aus der Theatertruppe warf: »Aufkündigung!! Heute hat mir Seconda die Stelle aufgekündigt – consterniert – ich mußte Abends in die Probe von *Camilla* mit unbeschreiblichen Gefühlen – m[e]i[n]e ganze Carriere ändert sich abermals!! Den Mut ganz sink[en] lassen«, gibt das Tagebuch preis (DKV VI, 254).

Bereits im Sommer hatte sich abgezeichnet, dass Hoffmanns Zusammenarbeit mit Seconda nicht sonderlich gut verlief: Er notierte im Juni, dass der Schauspieldirektor ein »grober Esel« sei und er selbst sich »fort in die Welt« wünsche (DKV I, 465). Dieses Ziel schien ein Jahr später in erreichbare Nähe zu rücken, als sein Jugendfreund Hippel überraschend in Leipzig auftauchte und sich bereit erklärte, Hoffmanns Rückkehr in den preußischen Staatsdienst zu unterstützen. Sein Leben als freier Künstler aufzugeben, dürfte Hoffmann nicht leichtgefallen sein, doch

die immer größer werdende finanzielle Not ließ kaum eine andere Entscheidung zu. Noch im September 1814 hielt das Ehepaar Hoffmann Einzug in Berlin.

Strafrichter und Erfolgsautor in Berlin (1814–1822)

Am 1. Oktober nahm Hoffmann seine Tätigkeit am Kammergericht Berlin auf. Er hatte sich auf ein Angebot des Justizministeriums eingelassen, das sechs Monate Arbeitszeit ohne Gehalt, danach jedoch die Ernennung zum Kammergerichtsrat vorsah. Dementsprechend arbeitete Hoffmann anfangs nur mit beratender Stimme. In diesem beruflichen Umfeld traf er seinen alten Freund Hitzig wieder, der ebenfalls in den Staatsdienst zurückzukehren wünschte. Nach acht Jahren waren sie nun, wie damals in Warschau, Kollegen, und beider Engagement wurde belohnt. Im Dezember 1814 schickte der Vizepräsident des Kammergerichts, Friedrich von Trützschler, an Justizminister Friedrich Leopold von Kircheisen eine sehr wohlwollende Beurteilung: »Die beyden Hülfсарbeiter Hoffmann und Hitzig habe ich oben schon mit verdienter Anerkennung ihres Fleißes erwöhnt. Es liegt mir indeß ob, mich auch über ihre sonstige Qualifikation auszusprechen, und auch in dieser Beziehung kann mein Urtheil nicht anders als überaus günstig für sie ausfallen« (Hoffmann 1973, 61). Trützschler lobte beide als geschickte und wissenschaftlich gebildete Beamte, die zwar nicht mehr auf dem neuesten Stand der Gesetzgebung seien, diese Lücke jedoch bald auszufüllen versprochen. Er empfahl, ihnen das *votum decisivum* beizulegen: die Devisivstimme, die im Gegensatz zur lediglich beratenden Stimme bei Entscheidungen mitgezählt wird. Hoffmann erhielt sie am 7. Januar 1815 nebst einer Entschädigung von 200 Reichstalern (vgl. Hoffmann 1967–69, III, 110). Trotzdem sorgte er sich wegen der ausbleibenden Besoldung. Er befürchtete zudem, erneut nach Polen versetzt zu werden, und wandte sich hilfesuchend an Hippel. Dieser verwendete sich für Hoffmann, so dass es bei der Stelle in Berlin blieb.

Im April 1816 wurde Hoffmann zum Kammergerichtsrat bestellt und in dieser Funktion zum Wirklichen Mitglied des kammergerichtlichen Kriminalsenats berufen. Er bezog fortan ein Jahresgehalt von 1000 Reichstalern, das bis 1820 auf 1600 Reichstaler stieg. Dass dies als stattliches Gehalt anzusehen ist, mag ein Blick auf Hoffmanns Mietkosten zeigen: Er zog am 1. Juli 1815 mit seiner Frau in eine Etagenwohnung in der Taubenstraße 31 am Gendarmen-

markt, wo er bis zu seinem Lebensende wohnen sollte. Die Jahresmiete für dieses neue, großbürgerliche Domizil mit sechs großen Räumen in bester Lage belief sich auf 152 Reichstaler und 16 Groschen (vgl. Kleßmann 1988, 346). Vor Beginn seiner Besoldung wird Hoffmann sie aus den ansehnlichen Honoraren bestritten haben, die er als bekannter Schriftsteller bekam.

Bei Gericht arbeitete Hoffmann als Strafrichter. Dem Kriminalsenat oblagen zentrale Aufgaben in der Strafrechtspflege, deren rechtliche Grundlage die 1805 erlassene Kriminalordnung für die preußischen Staaten war. Bei geringfügigen Straftaten konnten Untergerichte selbstständig die Untersuchung führen und urteilen; das Kammergericht Berlin war jedoch ein Obergericht und konnte deshalb in allen Kriminalsachen die Untersuchung leiten und das Urteil fällen (vgl. Käfer 2010, 68). Um ein Urteil überhaupt fällen zu können, waren mehrere Richter vonnöten, doch war »die richterliche Unabhängigkeit [...] nicht in vollem Umfang gewährleistet« (ebd., 69). Nicht zuletzt hatte der König das Recht, ein Urteil zu mildern oder zu verschärfen.

Aus Hoffmanns Zeit als Strafrichter sind verschiedene Urteilsentwürfe überliefert, die seine Arbeit illustrieren. Der sogenannte »Fall Schmolling« datiert aus dem Jahr 1817, als der Tabakspinnergeselle Daniel Schmolling seine schwangere Geliebte erstach. Im Lauf der gerichtlichen Untersuchung legte er ein umfängliches Geständnis ab. Da aber kein Motiv für die Tat ausgemacht werden konnte, wurde der Mediziner Johann Friedrich Alexander Merzdorff beauftragt, ein Gutachten zu erstellen. Er kam zu dem Schluss, dass Schmolling zum Tatzeitpunkt wahnsinnig und folglich nicht zurechnungsfähig war, ansonsten aber psychisch gesund sei. Hoffmanns Urteilsentwurf konzentrierte sich nun auf die Frage nach der Schuld- und Zurechnungsfähigkeit. Er folgte dem medizinischen Gutachten nicht und urteilte eigenständig: Da keine objektivierbaren Zeichen für eine die Schuld ausschließende Geisteskrankheit vorlägen, sei Schmolling sehr wohl zurechnungsfähig, also schuldig gewesen und daher als Mörder mit dem Tod zu bestrafen. Hoffmanns Votum wurde in erster Instanz vom Oberappellationssenat bestätigt, der König aber minderte die Strafe zu lebenslänglicher Haft – was Schmolling die Gelegenheit gab, im Gefängnis einen zweiten Mord zu begehen.

1819 wurde Hoffmann zum Mitglied eines Sondergerichts ernannt, nämlich der Immediat-Untersuchungs-Kommission zur Ermittlung hochverräterischer Verbindungen und anderer gefährlicher Um-

triebe. Nach heutigem Verständnis handelte es sich um ein unzulässiges Ausnahmegericht – das heißt: um ein »juristisches Deckmäntelchen für politische Willkür« (Mangold 2012, 475; vgl. auch Käfer 2010, 111). Es wurde eingesetzt, weil die konservativen Regierungen von Preußen, Österreich und Russland in den Karlsbader Beschlüssen festgelegt hatten, die Anhänger von liberalen und freiheitlichen Gesinnungen zu verfolgen. Dies bedeutete für Hoffmann eine schwierige Situation, die ihn in seinen letzten Lebensjahren zunehmend belasten sollte, weil er die Bestrafung von Gesinnungen ablehnte. Als es zu einer Welle von Verhaftungen kam – die Studenten Carl Ulrich und Franz Lieber, der Arzt Carl Bader, der »Turnvater« Friedrich Ludwig Jahn, der Jurist Ludwig von Mühlens u. a. fielen ihr zum Opfer –, trat Hoffmann couragiert für diese seiner Meinung nach unrechtmäßig Inhaftierten ein und votierte für deren Freilassung. Deshalb kam es zu schweren Konflikten mit dem Polizeidirektor Karl-Albert von Kamptz, mit dem Minister des Inneren und der Polizei Friedrich von Schuckmann und mit Friedrich Leopold von Kirchheim, dem Justizminister. Sie sorgten dafür, dass der unliebsame Kritiker Hoffmann Ende 1821 in den Oberappellationssenat des Kammergerichts versetzt wurde.

Zu dieser Zeit schrieb Hoffmann an dem Märchen *Meister Floh*. Offenbar machte er den Fehler, in seinem Lieblingsweinkel von Lutter & Wegner durchblicken zu lassen, dass er in seinem neuen Text die Demagogen-Verfolgung der preußischen Behörden aufs Korn nehme (vgl. Deterding 2008, 77 f.). In der Tat fand Hoffmanns Abscheu dagegen in *Meister Floh* ihren leicht zu entschlüsselnden Niederschlag: Der hohle, aber intrigante Hofrat Knarrpanti ist als Anagramm für »Narr Kamptz« angelegt. Was diesem die willkommene Gelegenheit bot, sich für Hoffmanns energisches Gegenhalten in den Prozessen Bader, Jahn usw. zu rächen. Es kam zu einem Zensurverfahren gegen das Märchen, das 1822 ohne die Knarrpanti-Episode erschien, sowie zu einem Disziplinarverfahren gegen dessen Verfasser, u. a. wegen Beamtenverleumdung. In seiner Verteidigungsschrift (*Erklärung zu »Meister Floh«*, DKV VI, 517 ff.) wehrt sich Hoffmann mit einem Plädoyer für die poetische Freiheit. Ehe das Verfahren entschieden werden konnte, starb er jedoch nach schwerer Krankheit am 25. Juni 1822.

Es ist frappierend, dass Hoffmann trotz seiner Arbeitsbelastung als Richter genug Zeit fand, um den Großteil seines literarischen Werks zu verfassen – und dies, obwohl (oder weil?) er seinen ohnehin

schon großen Alkoholmissbrauch in Berlin noch einmal zu steigern schien. Motivierend dürfte der Umstand gewirkt haben, dass die 1814/15 erschiene- nen *Fantasiestücke* Hoffmann in Berlin bekannt ge- macht hatten. Außerdem pflegte er hier Kontakte zu anderen Schriftstellern, etwa zu Fouqué, Tieck und Adelbert von Chamisso, was ebenfalls positiv auf seine Produktivität gewirkt haben mag. 1816 veröf- fentlichte er den zweiten Teil der *Elixire des Teufels* nebst dem ersten Band der *Nachtstücke*. Deren zwei- ter Band ließ nicht lange auf sich warten, er kam 1817 heraus. Im Jahr 1818 folgte eine Reihe von Erzählun- gen in Almanachen und Jahrestaschenbüchern. De- ren Herausgeber hatten begonnen, Hoffmann zu umwerben; er konnte seine Erzählungen gleich zwei- mal verwerten, indem er viele in die vierbändige Sammlung *Die Serapions-Brüder* (1819/21) inte- grierte. Separat erschienen 1819 auch *Klein Zaches genannt Zinnober*, »mein superwahnsinniges Buch«, so Hoffmann (DKV III, 1080), ferner der Publikums- liebbling *Das Fräulein von Scuderi* und nicht zuletzt der erste Band des Romans *Kater Murr*, dessen zwei- ter Band zwei Jahre später auf den Buchmarkt kam. Aus den Veröffentlichungen der Jahre 1820 bis 1822 seien die Erzählungen *Prinzessin Brambilla* und *Des Vettters Eckfenster* hervorgehoben. *Der Feind*, eine Erzählung über Albrecht Dürer und Hoffmanns letzter überlieferter Text, ist Fragment geblieben. Trotzdem wurde *Der Feind* postum im *Frauentaschenbuch für das Jahr 1824* veröffentlicht. Noch über seinen Tod hinaus erwies sich Hoffmann als Lieblingsautor vieler, besonders weiblicher Leser.

In seinen letzten Lebensjahren brachte ihm seine literarische Produktivität jährlich mehr Geld ein als sein Gehalt. Trotzdem hatte Hoffmann ständig Geldsorgen, da ihn sein bohémehafter Lebensstil weit mehr kostete als er einnahm. Nach seinem Tod nutz-

ten seine politischen Gegner diese finanzielle Misere als Gelegenheit zur Rache, die freilich nicht mehr Hoffmann, sondern dessen Witwe traf: Ihr wurde keine Pension zugestanden, so dass sie in Armut lebte, bis sie 1859 starb. Außer Schulden hinterließ ihr Mann ihr einen großen musikalischen Nachlass und ein literarisches Werk von Weltrang.

Literatur

- Deterding, Klaus: *E. T. A. Hoffmann. Die großen Erzählun- gen und Romane. Einführung in Leben und Werk*. Bd. 2. Würzburg 2008.
- Hoffmann, Alfred: *E. T. A. Hoffmann. Leben und Arbeit ei- nes preußischen Richters*. Baden-Baden 1990.
- Hoffmann, E. T. A.: *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. Gesam- melt und erläutert von Hans v. Müller u. Friedrich Schnapp*. Hg. von Friedrich Schnapp. 3 Bde. München 1967–69.
- : *Juristische Arbeiten*. Hg. von Friedrich Schnapp. Mün- chen 1973.
- Käfer, Margret: *Widerspiegelungen des Strafrechts im Leben und Werk des Richters und Poeten E. T. A. Hoffmann*. Ba- den-Baden 2010.
- Kleßmann, Eckart: *E. T. A. Hoffmann oder die Tiefe zwi- schen Stern und Erde: eine Biographie*. Stuttgart 1988.
- Kremer, Detlef: *E. T. A. Hoffmann zur Einführung*. Ham- burg 1998.
- Mangold, Hartmut: *E. T. A. Hoffmann als Jurist: Künstler vs. Konvention, Citoyen vs. Staatsmacht*. In: Detlef Kre- mer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston 2012, 467–480.
- Safranski, Rüdiger: *E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skep- tischen Phantasten*. München/Wien 1984.
- Segebrecht, Wulf: *Krankheit und Gesellschaft. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezeption der Bamberger Medizin*. In: Richard Brinkmann (Hg.): *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*. Stuttgart 1978, 267–290.
- Steinecke, Hartmut: *Hoffmanns Leben*. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Ber- lin/Boston 2012, 1–17.

Claudia Lieb

II. Werke

1 *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul (1814/15)*

1.1 Einführung

Entstehung

Die Sammlung der *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* erschien als erste große Buchpublikation E. T. A. Hoffmanns in vier Folgen im »Neue[n] Leseinstitut« von Carl Friedrich Kunz in Bamberg (1814: Bd. 1, 2 und 3; 1815: Bd. 4). Vier Erzählungen waren bereits vor der Konzeption des Bandes unter folgenden Titeln erschienen: *Ritter Gluck* (*Allgemeine musikalische Zeitung* 1809); *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* (AMZ 1810); *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik* (AMZ 1812) und *Don Juan* (AMZ 1813). Weitere Texte wurden zwar schon gezielt für die *Fantasiestücke* verfasst, aber zugleich separat publiziert: *Beethovens Instrumental-Musik* (*Zeitung für die elegante Welt* 1813, zuvor in Teilen in der AMZ 1810 und 1813); *Höchst zerstreute Gedanken* (*ZeW* 1814); *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, Der Musikfeind* sowie *Über einen Ausspruch Sachini's, und über den sogenannten Effect in der Musik* (alle AMZ 1814); *Brief des Baron Wallborn an den Kapellmeister Kreisler* und *Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn* (*Die Musen* 1814).

Hinzu kamen als Erstpublikation in den *Fantasiestücken* folgende Texte: *Jaques Callot; Ombra adorata!*; *Der vollkommene Maschinist*; *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*; *Der Magnetiseur*; *Der goldene Topf*; *Die Abenteurer der Sylvester-Nacht*; *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb*; *Johannes Kreislers Lehrbrief* (zur Entstehungsgeschichte vgl. Kommentar DKV II.1, 560 ff.). Alle den Kapellmeister Kreisler betreffenden Stücke wurden zu den sogenannten *Kreisleriana* zusammengefasst, wobei die *Kreisleriana Nro. 1–6* an dritter Stelle nach *Jaques Callot* und *Ritter Gluck* platziert sind; die rest-

lichen *Kreisleriana* bilden den Schluss des Bandes. Das in der ersten Auflage in *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* eingefügte Drama *Prinzessin Blandina* wurde in die 2. Auflage 1819 nicht mehr aufgenommen.

Zur Programmatik des Titels

Der Titel der Erzählsammlung enthält in verdichteter Form eine Aussage über die Konzeption bzw. das poetologische »Programm« des Bandes (Feldges/Stadler 1986, 52):

(1) Mit der Gattungsbezeichnung *Fantasiestücke* markiert der Verfasser zunächst seine doppelte Bezugnahme auf die Musik und die bildende Kunst als ästhetische Vorbilder für seine Schreibweise und damit für seine intermedial ausgerichtete Poetik (s. Kap. IV.9). Während in der Musikgeschichte seit dem 16. Jh. als ›Fantasie‹ bzw. ›Phantasie‹ (beide Varianten gebräuchlich) ein Instrumentalstück bezeichnet wird, das aus unmittelbaren Einfällen entsteht, meist aus dem Stegreif komponiert wird und so die besondere Individualität und die Freiheit der »musikalische[n] Einbildungskraft« belegt (Kommentar DKV II.1, 584), findet sich in der bildenden Kunst die entsprechende Charakterisierung eines Gemäldes als »Phantasiestück« erstmals zu Anfang des 19. Jh.s: Im *Morgenblatt für gebildete Stände* 1807 wird der Begriff auf den Maler Alexander Macco bezogen, der in einer Mannheimer Ausstellung »ein Phantasiestück, ›zwey Mädchen im Bad, aufgestellt« habe (Kommentar DKV II.1, 585). Fantasien im musikalischen Sinn werden im Erzählband vor allem in den *Kreisleriana* beschrieben; hinsichtlich der Analogie zur Bildenden Kunst kann generell die Machart der Texte in den *Fantasiestücken* als eine Art »literarische Ekphrasen« bezeichnet werden (Stockinger 2010, 94 ff.).

In einem weiteren Sinne verweist ›Phantasie‹ aber auch auf die Hochkonjunktur der schöpferischen Einbildungskraft in der Romantik, wie sie etwa in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, § 7: *Bildungskraft oder Phantasie* (1804) oder von Friedrich Schlegel stark gemacht wird. Dabei steht die Phantasie im Dienst einer ›progressiven Universalpoesie‹, der es, mittels einer permanenten Zusammenfügung heterogener Teile zu einem Ganzen, letztlich um die poetische Kreation von Totalität geht (vgl. Kommentar DKV II.1, 584). Hoffmann greift dieses frühromanti-

sche Programm in den *Fantasiestücken* vielfach auf, explizit in seinem ›ästhetischen Manifest‹ *Beethovens Instrumental-Musik*. Allerdings wird das Primat der ›Fantasie‹, die das ›innerste Gemüt entzündend‹ ins ›ferne Geisterreich des Unendlichen‹ führt (DKV II.1, 61), bei Hoffmann zwar einerseits emphatisch mit der Idee des Absoluten verbunden, andererseits aber auch als ein durchaus inhomogenes Produktionsmodell ins Werk gesetzt: *nach Callot's Manier*.

(2) Die Bezugnahme auf den französischen Maler Jacques Callot (1592–1635) im Titel der *Fantasiestücke* (vgl. Reher 1999; Bomhoff 1999) wird gleich im ersten Text der Sammlung ausführlich erläutert: *Jacques Callot* (diese Schreibweise ist zu Beginn des 19. Jh.s durchaus üblich). Es sind zwei Argumente, die die Vorbildfunktion des Malers begründen: das Strukturprinzip seiner Werke und die darin enthaltene ›Ironie‹ (DKV II.1, 18). Zunächst lobt der Verfasser die ›überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen‹ des ›kecke[n] Meister[s]‹ (17) und fährt fort: ›Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustraten, so daß das Einzelne als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet‹ (17). Mit dieser Beschreibung, die sich im Übrigen vor allem auf zwei Werke Callots bezieht (s. Kap. II.1.2), lehnt sich E. T. A. Hoffmann eng an die frühromantische Ästhetik an (vgl. Schmidt 2003, 85 ff.; Steinecke 2004, 136 ff.), zugleich tritt er dieser aber auch entgegen und unterläuft die harmonische Idee einer ›Universalpoesie‹ des ›Ganzen‹ (DKV II.1, 17), wenn er immer wieder einen scharfen Kontrast zwischen dem ›Gemeinsten aus dem Alltagsleben‹ und dem ›Schimmer einer gewissen romantischen Originalität‹ ausbuchstabiert (17). Es ist die permanente Konfrontation zwischen heterogenen Welten (einer idealisierten Welt der Kunst und der banalen bürgerlichen Lebensrealität), die die Erzählungen der *Fantasiestücke* bestimmt und in der Gesamtanlage zur wechselseitigen Relativierung beider Sphären führt. In diesem Sinne akzentuiert der Verfasser das von Callot entlehnte Ironie-Konzept: ›Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffne groteske Gestalten dem ernstesten tiefer eindringenden Beschauer, alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen‹ (18).

Die Idee einer ›Einheit des Mannigfaltigen‹ (Stockinger 2010, 90), die dem ästhetischen Ideal der Arabeske gleichkommt (s. Kap. IV.3), wird so bei Hoffmann unmittelbar mit dem Grotesken, mit Zerrbildern und monströsen Gestaltungsformen des Abwegigen, verbunden (vgl. Zhang 2007). Dieses Konzept ist modellbildend für das Gesamtwerk und weist zugleich auf die unversöhnlichen Bizarrerien der ästhetischen Moderne voraus.

(3) Auch der Untertitel – *Blätter eines reisenden Enthusiasten* – beinhaltet eine solche Janusköpfigkeit zwischen Romantik und Moderne. Denn einerseits ist der Begriff klar in der Ästhetik-Diskussion der Zeit verankert und hier auf eine Einheit von Genie und ›Besonnenheit‹ bezogen (Stockinger 2010, 98 f.). Andererseits verkörpert der reisende Enthusiast sowohl im Hinblick auf die Subjektkonzeption als auch narratologisch eine moderne Konstellation. Zu Recht weist Hartmut Steinecke darauf hin, dass der Begriff des Enthusiasmus ›durch Hoffmanns intensive Beschäftigung mit der zeitgenössischen Psychologie und Psychiatrie entscheidende Akzente‹ erhielt und ›als übersteigerte und krankhafte Erregung‹ gedeutet wird (Kommentar DKV II.1, 591). Er bezeichnet ›eine ganze Stufenleiter von Gemütszuständen [...] vom ›Phantastischen‹ über das Exzentrische, das Exaltierte, das Ekstatische bis zum Wahnsinn‹ (ebd.; s. Kap. III.19). In diesem Sinne spaltet sich auch die Erzählerfigur der *Fantasiestücke*: Einerseits präsentiert sich die Textinstanz immer wieder – extradiegetisch-homodiegetisch – als beschaulicher Betrachter und ästhetischer Kritiker, andererseits ist sie als intradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler selbst in den Wahnsinn involviert. Insbesondere manifestiert sich diese moderne Erzählweise (s. Kap. IV.7) in einer mehrfachen Aufsplitterung der Erzählinstanz, namentlich in der Übergabe der Erzählfunktion an den Kapellmeister Johannes Kreisler in den *Kreisleriana*, der dort buchstäblich als ein ›unhaltbares Subjekt‹ und selbst als eine Art ›Reisender Enthusiast‹ beschrieben wird: Man weiß nicht, wo er her ist (DKV II.1, 32); immer wieder ist er flüchtig und muss ›fort [...] auf irgend eine Weise‹ (418); ›auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum verschwunden‹ (33).

Auch die Bezeichnung ›Blätter‹ verweist auf diese Unordnung und Flüchtigkeit. Zunächst lediglich auf den Begriff aus der bildenden Kunst und die ›sonderbaren fantastischen Blätter‹ Callots bezogen (17), finden sich die ›größtenteils humoristischen Aufsätze‹ Johannes Kreislers ›auf den Rückseiten mehrerer weißer Notenblätter [...], in günstigen Augen-

blicken mit Bleistift schnell hingeworfen« (34). Es ist denkbar, dass E. T. A. Hoffmann mit der Genrebezeichnung »Blätter« gegen den »poetische[n] Optimismus« eines Jean Paul polemisierte, der in der *Vorschule der Ästhetik* schreibt: »Die Phantasie macht alle Teile zum Ganzen – statt daß die übrigen Kräfte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reißen« (Kommentar DKV II.1, 584).

So zeugt auch die den *Fantasiestücken* vorangestellte »Vorrede« Jean Pauls (DKV II.1, 11 ff.) nicht gerade von einer Übereinstimmung hinsichtlich der ästhetischen Konzeption. Durchaus süffisant mokiert sich der Verfasser, der – eigentlich gegen den Willen Hoffmanns – aus marktstrategischen Gründen vom Verleger Carl Friedrich Kunz um diesen Text gebeten wurde (vgl. Kommentar DKV II.1, 599), über den »poetischen Zerrbildner und romantischen Anagrammatiker« Callot und hätte es – wie Kunz – lieber gesehen, wenn der »prosaische Hogarth« als Leitmodell für die *Fantasiestücke* fungiert hätte (DKV II.1, 12). Entsprechend ordnet er den Text mit seinem »satirischen Feuerregen« (13) eher der Spätaufklärung als der Romantik zu. Dabei übersieht Jean Paul, dass gerade die im Sinne von »Callot's Manier« betriebene Strukturreflexion das Kompositionsprinzip der Sammlung ausmacht.

Struktur und Inhalt

Die Zusammenführung des Heterogenen im Sinne von »kontrapunktische[n] Verschlingungen« (57) macht in der Tat die Anlage der *Fantasiestücke* aus. So ist sowohl die Anordnung der Texte insgesamt als auch die Binnenstruktur einzelner Erzählungen von scharfen Kontrastierungen bestimmt: zwischen Kunstideal (namentlich der »herrlichen heiligen Musica«, 39) und Dilettantismus (»verdammtem Mißbrauch«, 39), zwischen Enthusiasmus und Banausentum, Künstler und Philister, aber auch zwischen Wahnsinn und biederer Normalität, überreizter Phantasie und Langeweile. Genau dies ist das Hauptthema, das sich durch den gesamten Erzählzyklus hindurchzieht: die Auslotung der Potentiale, aber auch der Gefahren eines unbedingten Kunstanspruchs in seiner Konfrontation mit gesellschaftlichen Grenzen, aber auch mit innerpsychischen Abgründen. Der Text ergreift dabei keinesfalls ungebroschen Partei für die romantische Kunstauffassung, sondern stellt diese – in einer wechselseitigen Bespiegelung von überspitztem Ideal und persiflierter Realität – auf den Prüfstand. Mit der Konzeption seines Textes in *Callot's Manier* nimmt Hoffmann eine

wegweisende Korrektur des frühromantischen Programms vor, was von den Zeitgenossen begeistert aufgenommen wurde. Die *Fantasiestücke*, die 1819 eine Neuauflage erfuhren, begründeten den Ruhm des Autors: »Ein derartig vielfältiges Echo haben in der klassisch-romantischen Literaturepoche nur sehr wenige Bücher – darunter [...] keine Erstlingswerke – erreicht« (Kommentar DKV II.1, 572).

Literatur

- Bomhoff, Katrin: *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E. T. A. Hoffmanns in der Kunst Jacques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg i. Br. 1999.
- Feldges, Brigitte/Stadler, Ulrich: *E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung*. München 1986.
- Reher, Stephan: *Leuchtende Finsternis. Erzählen in Callots Manier*. Köln u. a. 1997.
- Schmidt, Olaf: »*Callots fantastisch karikierte Blätter*«. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Berlin 2003.
- Steinecke, Hartmut: »Fantasiestücke in Callot's Manier« (1813–1814). *Kunst der Phantasie als Universalpoesie*. In: Ders.: *Die Kunst der Phantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt a. M. 2004, 136–230.
- Stockinger, Claudia: »Fantasiestücke in Callot's Manier« (1814/15). In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York ²2010, 87–100.
- Zhang, Xinyi: Das Groteske in E. T. A. Hoffmanns »Fantasiestücke in Callot's Manier«. In: *Literaturstraße* 8 (2007), 129–141.

Christine Lubkoll

1.2 Jaques Callot (1814)

Die Idee, die *Fantasiestücke* mit einer Vorrede von Jean Paul herauszugeben, geht auf Hoffmanns Verleger Kunz zurück. Hoffmann willigte zwar ein, war aber von der Idee nicht wirklich angetan, wie aus seinem Brief an Carl Friedrich Kunz vom 20. Juli 1813 hervorgeht. Für ihn hätte sein kurzer Text *Jaques Callot*, von dem er mit Emphase als »meinem Vorwort« (DKV I, 293) spricht, vollauf genügt. Und in der Tat wird hier im Sinne einer Einleitung in wenigen dichten Abschnitten das poetologische Programm entwickelt, das sich hinter dem Zusatz des Buchtitels – in *Callot's Manier* – verbirgt. Dabei handelt es sich freilich um ein recht eigenwilliges »Vorwort«, denn das »ich« (DKV II.1, 17), das sich hier zu Wort meldet, ist nicht das des als anonymen Herausgeber maskierten Autors, sondern das des »Enthusiasten«, der im Untertitel des Werks – *Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten* – als Verfasser der *Fantasie-*

stücke genannt wird. Das »Vorwort« ist mithin bereits das erste »Blatt« aus jenem fiktiven »Tagebuche«, und es erfüllt zudem die Gattungserwartungen nur partiell. So wendet sich der Enthusiast zunächst nicht etwa an den »geneigten Leser«, sondern direkt, und ohne ihn noch einmal mit seinem Namen anzusprechen, an den im Titel genannten »Jaques Callot« (dessen Vorname bis ins frühe 19. Jh. vereinzelt auch ohne »c« geschrieben wurde). Enthusiastisch spricht er von den »sonderbaren fantastischen Blättern« des lothringischen Zeichners und Kupferstechers aus dem frühen 17. Jh. und benennt erste Eigenheiten von dessen Œuvre: das Andeuten durch »ein paar kühne Striche«, die Heterogenität der Komposition und das überraschende Hervortreten von Figuren aus dem »tiefsten Hintergrunde« (17).

Diese Charakterisierung wird dann in einem zweiten Abschnitt fortgeführt, wobei Callot nun nicht mehr Adressat, sondern Objekt der Ausführungen ist: Niemand habe es so wie dieser »Meister« (17) verstanden, eine Fülle von Einzelheiten in ein Ganzes zu fügen. Zwar habe er dabei, nach der Meinung einiger »Kunstrichter«, zuweilen gegen die »Regeln der Malerei« verstoßen, doch diese Regeln, die sich auf die

Naturnachahmung beziehen, seien hier ohnehin nicht anzuwenden, denn »seine Zeichnungen« – auch diejenigen »mit aus dem Leben genommenen Darstellungen« – seien »nur Reflexe aller der fantastischen wunderlichen Erscheinungen, die der Zauber seiner überregen Fantasie hervorrief« (17). Sie sind Produkte eines verfremdenden Sehens, das noch die gewöhnlichste Alltagsszene »in einer gewissen romantischen Originalität« erscheinen lasse, wie im Fall des »Bauertanz[es] zu dem Musikanten aufspielen« (17; gemeint ist Jacques Callots Radierung *La foire de Gondreville*, 1621). Sie sind Reflexe idiosynkratischer Visionen, in denen auch »groteske« (18) Mensch-Tier-Gestalten voll »Ironie« (18) und tieferer Bedeutung sichtbar werden, wie der Enthusiast exemplifizierend ausführt, indem er drei besonders skurrile Gestalten aus Callots zweiter Fassung von *La tentation de Saint Antoine* (1635) (Abb. 1) hervorhebt – und damit zugleich ein konkretes Beispiel dafür gibt, wie aus den »tausend und tausend Figuren« von Callots »überreichen [...] Kompositionen« (17) unversehens einzelne hervortreten: So nennt er den Teufel, dessen »Nase zur Flinte« gewachsen ist (Abb. 2), den »lustige[n] Teufel Feuerwerker« (Abb. 4) so-



Abb. 1: Eine von Callots »überreichen Kompositionen« (DKV II.1, 17): Die zweite Fassung von *La tentation de Saint Antoine* (1635) (Bibliothèque Nationale).



Abb. 2: Der Teufel, dem »die Nase zur Flinte gewachsen« (18): Detail aus der *Tentation* (2. Fassung)

wie den »Klarinetist[en], der ein ganz besonderes Organ braucht, um seinem Instrumente den nötigen Atem zu geben« (Abb. 3) (18). Zwar finden sich auch in der ersten Fassung der *Tentation* von 1617 ein Teufel mit Flintennase – der im Kommentarteil von DKV II.1, Abb. 7, sowie bei Schmidt 2003, 267, wiedergegeben ist (vgl. Kommentar DKV II.1, Abb.7; Schmidt 2003, 267) – und ein »Hintern-Klarinetist, doch der »Feuerwerker« im Sinne eines Artillerie-Kanoniers ist nur in der zweiten Fassung zu sehen, und da sich alle drei Figuren nach den Ausführungen des Enthusiasten »auf demselben Blatte« [DKV II.1, 18] finden, muss diese gemeint sein.

Im dritten Abschnitt wechselt der Enthusiast dann von einem diskursiv-deskriptiven zu einem



Abb. 3: Der »Klarinetist« (18): Detail aus der *Tentation* (2. Fassung)

narrativen Modus und referiert ganz knapp die Anekdote, wonach der aus Nancy stammende Callot Richelieus Ansinnen, die Eroberung dieser Stadt zu gravieren, mit den Worten abgelehnt habe, eher würde er sich den Daumen abschneiden; eine Anekdote, die schon seit dem 17. Jh. mit König Louis XIII an Stelle Richelieus kursierte (vgl. Félibien 1685, 65 f.) und die um 1800 in der Richelieu-Variante bekannt war, wie sich nicht zuletzt an der Komödie *Calot à Nancy* zeigt, die – ohne dass damit ein unmittelbarer Einfluss suggeriert werden soll – in eben jenem Jahr 1813 in Paris erschien, in dem Hoffmann sein »Vorwort« geschrieben hat (vgl. Dumolard/Coster 1813).

Nach dieser Anekdote zu Callots Charakter, die im Kontext der napoleonischen Besetzung Deutschlands durchaus auch eine politische Note hat, wechselt der Enthusiast im vierten und letzten Abschnitt noch einmal in einen ganz anderen Modus und macht nun in einer an seine Leser gerichteten rhetorischen Frage die intermediale Wahlverwandtschaft zwischen seinen eigenen »Blättern« und denjenigen



Abb. 4: Der »lustige Teufel Feuerwerker« (18): Detail aus der *Tentation* (2. Fassung)

Callots explizit: Auch ihm geht es um jenes innere Sehen und um jene phantastische Überformung der Realität, und liegt da die Anknüpfung an das Schaffen des französischen Kupferstechers nicht nahe?

Das »Vorwort«, das Hoffmann in der Maske des Enthusiasten geschrieben hat, ist in der Forschung immer wieder gleichsam als Steinbruch für einzelne poetologische Aussagen gebraucht worden. Nur selten (vgl. Prawer 1981) wurde es als »Blatt« gelesen, das selbst auch performativ die Callotsche Manier demonstriert, von der es spricht; als Text, der schon auf der Ebene seiner Syntax diese Manier umsetzt, der in seinem heterogenen, von Abschnitt zu Abschnitt wechselnden Charakter eben jene Heterogenität in Szene setzt, die in ihm als Eigenheit der Callotschen Werke hervorgehoben wird, und der aufgrund der fiktiven Autorschaft des Enthusiasten vor allem selber als einer der »Reflexe« (DKV II.1, 17) eben jenes innerlich-subjektiven Sehens zu lesen ist, das dieser Enthusiast auch als zentral für seine eigene künstlerische Arbeit beschreibt. Nimmt man dieses Bekenntnis zu einem idiosynkratischen Sehen ernst, erübrigt sich auch die bereits von Jean Paul in seiner Vorrede (vgl. 12) angestoßene Diskussion darüber, ob die *Fantasiestücke* denn tatsächlich in Callotscher – und nicht vielleicht doch eher Hogarthischer oder einer anderen – Manier verfasst seien. Der Callot, von dem hier die Rede ist, ist der des Enthusiasten, nicht der einer allgemeinen Kunstkritik und Kunstgeschichte.

Literatur

- Dumolard, [Henri François]/C*** [Coster], [Auguste] Mario: *Callot à Nancy. Comédie anécdotique en un acte*. Paris 1813.
- Félibien, André: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes. Quatrième partie* [entretien VII]. Paris 1685.
- Prawer, Siegbert: Die Farben des Jacques Callot. E. T. A. Hoffmanns »Entschuldigung« seiner Kunst [1976]. In: Steven Paul Scher (Hg.): *Zu E. T. A. Hoffmann*. Stuttgart 1981, 22–29.
- Schmidt, Olaf: »Callots fantastisch karikierte Blätter«. *Intermediale Inszenierungen und romantische Kunsttheorie im Werk E. T. A. Hoffmanns*. Berlin 2003.
- Die Werke Callots sind am besten (mit Zoom-Funktion) zu konsultieren auf <http://gallica.bnf.fr> (20. 8. 2014).

Peter Schnyder

1.3 Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809 (1809)

Die kurze Erzählung *Ritter Gluck* ist Hoffmanns erste literarische Arbeit und damit auch der älteste Text, der in die *Fantasiestücke* aufgenommen wurde. Bevor sie 1814 mit wenigen Änderungen im ersten Band des Sammelwerks erschien, wurde sie bereits im Februar 1809 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlicht. Im Januar 1809 pries Hoffmann seinen Text in einem Brief an Friedrich Rochlitz mit einem Verweis auf dessen eigene Erzählung *Der Besuch im Irrenhause* (1804) an: Er habe in der AMZ schon »[ä]hnliche Sachen« gelesen, insbesondere »die höchst interessanten Nachrichten von einem Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Klavier zu fantasieren pflegte« (Kommentar DKV II.1, 610 f.). Im Gegensatz zu Rochlitz' Protagonist ist die Titelgestalt des *Ritter Gluck* jedoch nicht eindeutig als Wahnsinniger zu identifizieren.

Der Ich-Erzähler begegnet dem Fremden zum ersten Mal, während er an einem Spätherbsttag in Berlin vor einem Wirtshaus sitzt und sich seiner »Fantasie« (DKV II. 1, 19) überlässt. Erst als er sich über einen vermeintlichen Formfehler des Kaffeehausorchesters beklagt und darauf eine Antwort erhält, bemerkt er seinen Tischnachbarn, der sogleich »tiefen Eindruck« (20) auf ihn macht. Nach einem kurzen musiktheoretischen Gespräch instruiert der Fremde das Orchester, die Ouvertüre von Glucks *Iphigenia in Aulis* zu spielen, die er so gekonnt dirigiert, dass der Erzähler das ganze Stück im Geiste zu hören glaubt. Später am Abend gibt sich die rätselhafte Gestalt, die ihren Namen nicht nennen will, zumindest als »Komponist« (23) zu erkennen und vermittelt dem reisenden Enthusiasten einen bildreichen Einblick in den künstlerischen Schaffensprozess. Nachdem der Komponist fluchtartig das Kaffeehaus verlassen hat – was er rätselhafterweise darauf zurückführt, dass der »Euphon« (26) zu klingen begonnen habe –, begegnen sich beide am gleichen Abend noch einmal in der Stadt. Bevor der Fremde ein weiteres Mal verschwindet, übt er scharfe Kritik am Berliner Opernbetrieb (vgl. 27). So ist es auch nicht verwunderlich, dass er den »reisenden Enthusiasten« einige Monate später bei ihrer dritten Begegnung davon abhält, sich eine Aufführung von Glucks *Armida* im Theater anzusehen. Stattdessen führt er den Erzähler mit den Worten »Sie sollen jetzt Armida hören!« (29) in seine altertümlich eingerichtete Wohnung, um ihm die Oper am Klavier vorzuspielen. Zur Verwunderung des

Enthusiasten spielt er dabei von leeren rastrierten Blättern, als hätte er eine Niederschrift der Oper vor sich. Dennoch erklingt Glucks Musik »fast ganz dem Original getreu«, wobei der Vortragende sogar noch »viele neue geniale Wendungen« in seine Darbietung einfließen lässt (30). Als der Erzähler nach dieser Vorstellung nach der Identität des Komponisten fragt, gibt dieser sich schließlich zu erkennen: »*Ich bin der Ritter Gluck!*« (31).

Um diesen letzten Satz und damit um die Identität der Titelgestalt kreist auch das Forschungsinteresse am *Ritter Gluck*. Die Figur, die sich als der bereits 1787 verstorbene Reformkomponist Christoph Willibald Ritter von Gluck ausgibt, kann in unterschiedlicher Art und Weise interpretiert werden: Der Komponist erscheint entweder als partiell wahnsinniger Musiker (vgl. Lubkoll 1995; Schmidt 2006), als Fantasie des Erzählers (vgl. Neumann 1995) oder als Revenant bzw. als Geist der Gluckschen Musik (vgl. Deterding 2010; Schmidt 2006). Die Anhänger der ›Polyvalenz-These‹ gehen dagegen davon aus, dass die Figur des Ritter Gluck sich einer eindeutigen Festschreibung programmatisch entzieht und in ihrer schillernden Bedeutungsvielfalt nicht rational auflösbar ist (vgl. Liebrand 1996; Pfeffer 2000). Während Hoffmann selbst die ursprüngliche Fassung der Erzählung in die Nähe von Rochlitz' Bericht über einen wahnsinnigen Komponisten rückt, legt die Einbettung des Textes in die *Fantasiestücke* fünf Jahre später die offenere Lesart nahe: Die Übertragung der ›Callotschen Manier‹ auf das literarische Erzählen (s. Kap. IV.7) zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass der »Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen, [diese] in einem fremden wunderlichen Putze darstell« (DKV II.1, 18). So führen alle Versuche, die Identität der Titelgestalt eindeutig zu bestimmen, trotz der im Text angelegten Indizien letztlich ins Leere und die Konstruktion der verschiedenen Bedeutungsvarianten bleibt dem Leser überlassen (vgl. Liebrand 1996, 36).

Mit der Deutung der Titelgestalt gehen auch verschiedene interpretative Schwerpunkte hinsichtlich des musikästhetischen Gehalts der Erzählung einher, wobei der Erzählung als erstem literarischem Text Hoffmanns, der sich mit Musikproduktion und -rezeption auseinandersetzt, das besondere Interesse der Forschung gilt. Im *Ritter Gluck* sind zahlreiche Themen angelegt, die auch die nachfolgenden musikprogrammatischen Texte Hoffmanns prägen. So ist hier bereits die Figur des Künstlers vorgezeichnet, dessen Vision von der wahren Musik als »Berührung

mit dem Ewigen, Unaussprechlichen« (DKV II.1, 24) in scharfem Kontrast zum »kakophonischen Getöse« (19) des bürgerlichen Musikbetriebs steht, und dessen Produktivität demzufolge in die Nähe des Wahnsinns gerückt wird (vgl. Lubkoll 1995, 256; s. Kap. III.19). Mit dem reisenden Enthusiasten ist dem Protagonisten zugleich ein Rezipient entgegengestellt, der zunächst alle Klischees des gutbürgerlichen ›Musikkenners‹ zu erfüllen scheint: Seine Beschwerde gegen die vermeintlichen Oktavparallelen des Kaffeehausorchesters weist ihn als Anhänger einer am musikalischen Regelkanon ausgerichteten Kunstauffassung aus (vgl. DKV II.1, 20). Ritter Glucks ironischer Ausruf »schon wieder ein Oktavenjäger!« (20) und die anschließende Darbietung der ersten französischen Reformoper Glucks, die gerade das kritisierte Stilelement einsetzt, stellen den Erzähler schnell als musikalischen Dilettanten bloß (vgl. Pfeffer 2000, 81). Trotz dieser Ausgangslage steigert sich die Rezeptionshaltung des Enthusiasten im Laufe der Erzählung von Ergriffenheit bis zu emphatischem Mitempfinden der Musik (vgl. DKV II.1, 22, 23, 31) und scheint so »das Recht des Genies, sich über Regeln hinwegzusetzen« (Schmidt 2006, 37), zu bestätigen.

Im Zentrum der Erzählung steht darüber hinaus der Bericht des Ritters Gluck über den musikalischen Schaffensprozess, den er in einer synästhetischen Vision zu veranschaulichen versucht. Der Künstler komme »[d]urchs elfenbeinerne Tor [...] ins Reich der Träume«, das er allerdings durchschreiten müsse, um tatsächlich zur »Wahrheit« aufsteigen und ein Kunstwerk schaffen zu können (DKV II.1, 24). Diese platonische Metaphorik, die künstlerische Inspiration in Analogie zur Erkenntnis der höchsten Wahrheit setzt, kulminiert im Symbol der Sonne (bzw. später der Sonnenblume), mit der sich das künstlerische Subjekt mystisch vereinigt (vgl. 25). Die Problematik, die dieser existentiellen Kunstvision eingeschrieben ist, liegt dagegen nicht allein in der psychischen Labilität des Künstlers (veranschaulicht im klingenden »Euphon«, 26), sondern auch in der Schwierigkeit, musikalische Inspiration schriftlich zu fixieren. Ritter Gluck berichtet über seine Werke: »All dieses [...] habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verriet Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand faßte in dies glühend Herz!« (30). Es ist daher nur folgerichtig, dass er seine Oper von leeren rastrierten Blättern spielt (vgl. Stanley 2010) und das Original durch neue Einfälle anreichert. So bleibt zum einen die Authentizität der musikalischen Inspiration gewahrt, die sich in ro-

mantischer Progression stets fortentwickelt und sich der Abgeschlossenheit verweigert, und zum anderen verhindert das Spielen von leeren Blättern den Missbrauch der Musik durch den ›unheiligen‹ bürgerlichen Musikbetrieb, der Opern bisweilen »ohne Sinn und Verstand absprudelt« (DKV II.1, 27).

Ritter Gluck kann in vielerlei Hinsicht als ein »Mustertext« Hoffmanns gelesen werden (vgl. Liebrand 1996, 21): Er zeichnet trotz seiner Kürze nicht nur die zentralen musikästhetischen Anliegen Hoffmanns vor, die auch in seinen späteren Texten nicht an Relevanz verlieren, sondern praktiziert darüber hinaus den ›Einbruch des Phantastischen‹ (s. Kap. IV.11) in die alltägliche Lebenswelt als poetisches Verfahren, das den Leser in die Konstruktion des Textes einbindet.

Literatur

- Deterding, Klaus: *E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk. Überblick und Einführung*. Würzburg 2010.
- Liebrand, Claudia: *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns*. Freiburg i. Br. 1996.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg. i. Br. 1995.
- Neumann, Gerhard: E. T. A. Hoffmann: ›Ritter Gluck‹. Die Geburt der Literatur aus dem Geiste der Musik. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Ton-Sprache. Komponisten in der deutschen Literatur*. Bern u. a. 1995, 39–70.
- Pfeffer, Jörgen: Zum musikästhetischen Gehalt von E. T. A. Hoffmanns Erzählung ›Ritter Gluck‹. In: Werner Keil/Charis Goer (Hg.): »Seelenaccente« – »Ohrenphysiognomik«. *Zur Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns, Heinses und Wackenroders*. Hildesheim u. a. 2000, 62–101.
- Schmidt, Ricarda: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*. Göttingen 2006.
- Stanley, Miranda: »Rastrierte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben«. The Musical Sublime and Aporias of Inscription in Hoffmann's Ritter Gluck. In: *German Quarterly* 83/4 (2010), 412–430.

Eva Knöferl

1.4 Kreisleriana Nro. 1–6 (1810–14)

Entstehung und Wirkung

Die *Kreisleriana Nro. 1–6* erschienen als drittes Stück des ersten Bandes der *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten im Mai 1814. Einige der *Kreisleriana* hatte Hoffmann zuvor schon an anderer Stelle publiziert, so das *Kreislerianum* Nr. 1 als *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* 1810 in der *Allge-*

meinen Musikalischen Zeitung, das *Kreislerianum* Nr. 3 als *Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertation über den hohen Werth der Musik* 1812 ebenfalls in der *AMZ*, das *Kreislerianum* Nr. 4 als *Beethovens Instrumental-Musik* 1813 in der *Zeitung für die elegante Welt* (dafür wurden zwei bearbeitete Rezensionen zusammengefasst, die Hoffmann 1810 und 1813 bereits in der *AMZ* veröffentlicht hatte) und das *Kreislerianum* Nr. 5 als *Höchst zerstreute Gedanken* 1814 in der *ZeW*. Während die *Kreisleriana* Nr. 1 und Nr. 3 sowie die im *Kreislerianum* Nr. 4 zusammengefassten Rezensionen unabhängig vom Plan der *Kreisleriana*-Sammlung entstanden sind und abgedruckt wurden, handelt es sich bei den Erstdrucken der *Kreisleriana* Nr. 4 und Nr. 5 um Vorabdrucke von Texten, die Hoffmann bereits im Hinblick auf die *Kreisleriana*-Sammlung konzipiert hatte und für die ihm zum Zeitpunkt der beiden Erstdrucke auch bereits erste Drucke aus der *Kreisleriana*-Sammlung vorlagen. Die Vorrede, das *Kreislerianum* Nr. 2 und das *Kreislerianum* Nr. 6 wurden ebenfalls eigens für die *Kreisleriana*-Sammlung konzipiert und im Kontext der Sammlung auch erstmals gedruckt.

Mit den *Fantasiestücken*, dem Erstlingswerk eines bis dahin noch nicht in Erscheinung getretenen Schriftstellers, wurde Hoffmann schlagartig berühmt. Sieht man genauer hin, zeigt sich, dass diese starke Wirkung vor allem von den Musikerdichtungen der *Fantasiestücke* und hier insbesondere von den *Kreisleriana Nro. 1–6* ausging, die in den zeitgenössischen Rezensionen großen Raum einnehmen und auch in der späteren Wirkungsgeschichte Hoffmanns einen zentralen Stellenwert haben. Das liegt nicht zuletzt an der Attraktivität der Künstlerfigur Kreisler, mit der Hoffmann sich – obschon selbstverständlich eine Kunstfigur – wiederholt identifizierte und sicherlich auch dadurch zu ihrer Popularität sowie zu seiner eigenen Stilisierung zum prototypischen romantischen Künstler (ablesbar etwa in Offenbachs Oper *Les Contes d'Hoffmann*) beitrug. Hoffmann verwendete für seine *Kreisleriana* keine direkten Quellen, die Kreisler-Gestalt steht jedoch deutlich in der Tradition anderer romantischer Künstler- und Musikerfiguren, wie etwa Denis Diderots *Jacques le fataliste* oder des Kapellmeisters Joseph Berglinger in Wilhelm Heinrich Wackenroders Erzählung *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1796), dem Wackenroder und Ludwig Tieck im zweiten Teil der *Phantasien über die Kunst für die Freunde der Kunst* (1799) ebenfalls eine Reihe von Aufsätzen über die Musik zuschreiben.

Inhalt und poetologische Konzeption

Die *Kreisleriana* Nro. 1–6 versammeln sechs kurze Prosastücke, die durch die Vorrede eines fiktiven Herausgebers (der ›reisende Enthusiast‹ der *Fantasiestücke*) eingeleitet werden, in der dieser sie als »größtenteils humoristische Aufsätze« (DKV II.1, 34) seines Freundes, des Kapellmeisters Johannes Kreisler, bezeichnet und so einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen ihnen herstellt. Im Mittelpunkt der Aufsätze steht Kreislers kompromisslose Kunstauffassung, die um das Ideal einer ›absoluten‹, das Gemüt für das ›Unendliche‹ öffnenden Musik kreist und deren Unvereinbarkeit mit der bürgerlichen Welt der Philister, auf die der Musiker für seinen Brotverdienst gleichwohl angewiesen bleibt. Das erste Kreislerianum schildert die Qualen des Kapellmeisters bei einer bürgerlichen Tee-Gesellschaft (s. Kap. III.11). Die *Kreisleriana* Nr. 3 und Nr. 6 üben als Philister-Satiren Kritik an einem auf bloße Unterhaltung reduzierten Kunstbegriff. Die *Kreisleriana* Nr. 2, Nr. 4 und Nr. 5 versuchen anhand eines Konzerterlebnisses, einer Rezension der Instrumentalmusik Beethovens und zerstreuter Gedanken über die Musik Kreislers eigene enthusiastische Musikauffassung und -erfahrung in Worte zu fassen, auch wenn bzw. indem die sprachliche Darstellung dabei immer wieder als unzulänglich ausgewiesen wird (vgl. zu den *Kreisleriana* Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 6 auch Kap. I.10).

Die *Kreisleriana* sind in mehrfacher Hinsicht direkt auf das Gesamtkonzept der *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten*, d. h. auf das Verfahren »in Callot's Manier«, sowie auf die Begriffe des Enthusiasmus und der Fantasie bezogen. Handelt es sich bei der Manier Callots, wie der Enthusiast im Stück *Jaques Callot* ausführt, um ein »[Z]usammen[drängen]« »heterogenste[r] Elemente« zu einem »Ganzen« (DKV II.1, 17), so prägt das Kreislerianum Nr. 4 für dieses Verfahren den Begriff der »Besonnenheit«, mit der die schöpferische Fantasie des Genies immer schon gepaart sei (55). Als Vorbild für das besonnene Vorgehen nennt es Beethoven, der Instrumentalwerke schaffe, die dem oberflächlichen Hörer als ein Sammelurium unzusammenhängender Gedanken erscheinen, der tieferen Betrachtung aber ein verborgenes Ganzes offenbaren würden: »Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier wieder zum Ganzen« (57). Diese prozessual-ara-beske Form (s. Kap. IV.3) kann zugleich als Nukleus des Textverfahrens der *Kreisleriana* im Kleinen und der *Fantasiestücke* im Großen verstanden werden, die

eine »Poetologie der Abschweifung« (Stockinger 2010, 90) in der Aneinanderreihung heterogener Einzelstücke ausbilden, dabei aber auf eine sowohl motivisch wie formal begründete Einheit zielen.

Herausgegeben von einem Enthusiasten, ist es insbesondere der Enthusiasmus selbst, d. h. die Fähigkeit zur Begeisterung, gepaart mit einer gesteigerten, auf das Außergewöhnliche ausgerichteten Geistestätigkeit, der über die assoziative Verknüpfung von Ideen zu einer angemessenen, d. h. die Einheit in der Mannigfaltigkeit nachvollziehenden Rezeption solcher Kunstformen ebenso befähigt wie zu deren Produktion. Zugleich ist mit Kreislers Ausführungen zu Beethoven ein Link der *Kreisleriana* zum Begriff der Fantasie gegeben, wurde doch Beethovens Instrumentalmusik (s. Kap. IV.14) in ihrer frühen Rezeption aufgrund ihrer vermeintlichen Regellosigkeit häufig als »fantastisch« beschrieben und so in die Nähe der musikalischen Gattung der Freien Fantasie gerückt, deren Merkmale in weitgehender Taktfreiheit, raschen Affektwechseln, Freiheit von harmonischen Normen und von einer klaren, generisch orientierten Formanordnung bestehen. Carl Philipp Emanuel Bach, berühmter Vertreter dieser Gattung, versteht in seinem *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* die Freie Fantasie dabei sowohl als Ausdruck des überraschenden Wechsels von einem Affekt zum anderen als auch als Ausdruck einer ungehinderten Phantasietätigkeit als solcher, d. h. ihrer Dynamik, ihrer Wechselhaftigkeit und Vielfalt.

In den *Kreisleriana* findet sich diese Freie Fantasie zum einen im Musizieren Kreislers wieder, wenn dieser sich zum Beispiel im späteren Kreislerianum *Kreislers musikalisch-poetischer Clubb* durch eine irreguläre Folge von rasch wechselnden Tonarten und Affekten fantasiert. Im Kreislerianum Nr. 1 wechselt Kreislers Fantasieren zum anderen das Ausdrucksmedium, geht vom musikalischen Fantasieren ins literarische Fantasieren über: »Hab' ich doch während des Spielens meinen Bleistift hervorgezogen und [...] ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notiert mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Töne fortarbeitet. Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust [...] notiere ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Tees« (DKV II.1, 34f.). Nach dem Modell des Kreislerianum Nr. 1 handelt es sich somit bei den *Kreisleriana* um musikalisch inspirierte Freie Fantasien im Medium der Literatur.

Dabei thematisieren die *Kreisleriana* wiederholt den schmalen Grat, auf dem die rege Fantasietätigkeit

keit zwischen künstlerischer Schöpferkraft und Wahnsinn (s. Kap. III.19) verortet ist. So muss Kreislers Fantasieren im zuerst genannten Beispiel abrupt von einem seiner Freunde unterbrochen werden, weil er sich – wie viele Kritiker es auch Carl Philipp Emanuel Bach zuschrieben – im Wahnsinn zu verlieren droht. Kreisler scheint es – allerdings nur in seinem *musikalischen* Fantasieren – an eben der Besonnenheit zu fehlen, die er dem von ihm bewunderten Beethoven zuschreibt. Die Natur habe, so beurteilt der Enthusiast, »seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Fantasie zu wenig Pflagma beige-mischt und so das Gleichgewicht zerstört [...], das dem Künstler durchaus nötig sei [...]. Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen [...] dahin – dorthin getrieben und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag« (32 f.).

Ganz der Flüchtigkeit des Fantasierens und seiner Produkte verschrieben, vermag Kreisler zudem nicht, seine musikalischen Fantasien dauerhaft aufs Papier zu bannen; seine Kompositionen zerstört er stets selbst. Seine literarischen Fantasien hingegen überdauern in der Schrift. Insofern motivieren die *Kreisleriana* einen doppelten Zweifel am vermeintlichen Wahnsinn Kreislers. Zum einen wird, etwa durch Philister-Satiren wie die *Gedanken über den hohen Wert der Musik*, nahegelegt, dass es sich beim Wahnsinn um eine Pathologisierung der künstlerischen Fantasietätigkeit durch den bürgerlichen Kunstbanausen handelt (vgl. dazu auch die *Äußerungen des Hundes Berganza über den Wahnsinn*, 125). Zum anderen sind die *Kreisleriana* selbst Ausweis einer geglätteten, d. h. niedergeschriebenen, und Manigfaltigkeit in der Einheit realisierenden literarischen Freien Fantasie.

Forschungsansätze

Die Forschungsliteratur zu den *Kreisleriana Nro. 1–6* hat sich intensiv mit der Figur Kreislers (vgl. Thewalt 1990; Becker-Adden 2006; Hörmann 2008), mit dem Konflikt von Künstler- und Bürgertum (vgl. Lubkoll 1995; Rüdiger 1989), mit dem Diskurs des Wahnsinns (vgl. Lubkoll 1995; s. Kap. III.19), mit der in den *Kreisleriana* vertretenen Musik- und Kunstauffassung (z. B. zur These der »absoluten Musik«, vgl. Dahlhaus 1978) sowie auch mit formalen Fragen beschäftigt und dabei etwa den Bezug auf das Formprinzip der Arabeske (s. Kap. IV.3) oder auf Ostinato und Kontrapunkt herausgearbeitet (vgl. Kolb 1977;

Lubkoll 1995; Becker-Adden 2006). Ebenso gründlich wurden das Verhältnis von Musik und Sprache bzw. der Topos der Unsagbarkeit und die Rolle der Instrumentalmusik als Vorbild für eine utopische, weil unbegriffliche, unmittelbare und auf das Absolute ausgerichtete Sprache diskutiert.

In Bezug auf die Frage nach dem Verhältnis von Musik und Sprache interessiert auch, wie in den *Kreisleriana Nro. 1–6* selbst über Musik gesprochen wird. Einen möglichen Hinweis dafür bietet die Referenz auf den Zeichner Jacques Callot bzw. auf dessen »Manier«, die die *Fantasiestücke* und mit ihnen auch die *Kreisleriana* auszeichnet. Sie legt es nahe, nach der Rolle der Ekphrasis, mit Heffernan verstanden als »verbal representation of visual representation« (1993, 3), in diesen Texten zu fragen. Wie Claudia Stockinger (2010, 95 ff.) ausgeführt hat, lässt sich etwa der Erzähleinsatz des *Ritter Gluck*, der auf *Jacques Callot* folgend an zweiter Stelle der *Fantasiestücke* steht, als Ekphrasis eines Stichs à la Callot lesen, indem hier zunächst eine realistische Szenerie geboten wird, vor deren Hintergrund sich dann der Blick auf eine groteske Figur fokussiert, über die das Wunderbare ins Alltägliche eingelassen bzw. dieses durch jenes neu perspektiviert wird. Die *Kreisleriana Nro. 1–6* werfen die Frage nach der Ekphrasis jedoch noch einmal in anderer Hinsicht auf. Zwar fehlt hier eine direkte Bezugnahme auf Werke der bildenden Kunst. Die Übernahme eines Verfahrens der bildenden Kunst (»Callot's Manier«) in die literarische Darstellung spielt dagegen eine zentrale Rolle, es wird jedoch zugleich nicht mehr als bildnerisches, sondern als musikalisches Verfahren beschrieben. Analog rückt an die Stelle der fehlenden Bildbeschreibungen die Beschreibung musikalischer Werke. Diese als »Ekphrasen« zu verstehen, impliziert zwar einen allgemeineren Begriff der Ekphrasis, der die literarische Beschreibung jedes, nicht nur des visuellen Kunstwerkes oder sogar, im älteren rhetorischen Verständnis, die sprachliche Veranschaulichung eines beliebigen Gegenstandes umfasst. Zum anderen eröffnet ein Verständnis dieser Beschreibungen als Ekphrasen aber gerade auch eine Perspektive auf die intermedialen Verflechtungen, in die das Sprechen über Musik hier eingelassen wird.

Musik – Bild – Text

Die *Kreisleriana Nro. 1–6* thematisieren, wie alle Musikererzählungen dieser Zeit, immer auch das Problem der sprachlichen (Un-)Darstellbarkeit von Musik – insbesondere gilt dies für die *Kreisleriana Nr. 2*

und Nr. 4, die Kreislers Musikauffassung und -erfahrung formulieren wollen. Dies tun sie, wie die Berufung auf die Zeichnungen Callots nahelegt, über eine Bezugnahme auf ekphrastische Paradigmen wie die Veranschaulichung und die Verlebendigung. Es ist wiederholt bemerkt worden, dass in literarischen Texten dieser Zeit Musikhören als inneres Bildersehen beschrieben wird (vgl. u. a. bei Lubkoll 1995; Menke 2000; Welsh 2003; Gess 2011). Typisch dafür sind etwa Wackenroders und Tiecks Berglinger-Texte, in denen der Musik eine bilderschaufende Wirkung zugeschrieben wird, Musikererfahrungen also häufig über eine Beschreibung der Bilder geschildert werden, die sie im Hörer wachrufen. Auch die *Kreisleriana* Nro. 1–6 verfahren auf diese Weise. So charakterisiert das Kreislerianum Nr. 4 Joseph Haydns, Wolfgang Amadeus Mozarts und Ludwig van Beethovens Musik anhand der Bilder, die sich der Hörer dabei vorstellt: »[Haydns] Sinfonien führen uns in unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder, hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. [...] In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. [...] [D]ie Nacht geht auf in hellem Purpurschimmer und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir nach den Gestalten, die freundlich uns in ihre Reihen winkend in ewigem Sphärenanze durch die Wolken fliegen. [...] So öffnet uns auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen« (DKV II.1, 53 f.).

Im Kontext ekphrastischer Paradigmen rückt bei solchen Passagen zweierlei in den Blick: Es geht hier nicht (nur) um ein Hörmodell, ein ›Bilderhören‹, sondern (zugleich) um ein rhetorisches Modell: die Veranschaulichung von Musik mittels der anschaulichen Beschreibung von Bildern. Zweitens rückt eine bestimmte Qualität dieser Hör-Bilder in den Blick. Im Paragone von Bildender Kunst und Literatur, der in der Ekphrasis immer auch ausgetragen wird (s. Kap. IV.6), ist Literatur der Bildenden Kunst darin überlegen, dass sie deren Bilder verlebendigen kann. Darauf referiert auch der Enthusiast der *Fantasiestücke*, wenn er über die Figuren Callots schreibt, dass sie sich ihm, dem »Dichter« dieser Texte, »beleben«, »und jede schreitet [...] aus dem tiefsten Hintergrunde [...] kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor« (17). Eben diese Lebendigkeit als ein ›In-Bewegung‹ oder sogar

›In-Handlung-Versetzen‹ zeichnet nun die ›Hör-Bilder‹ der *Kreisleriana* Nro. 1–6 in extremer Weise aus. Man hat es hier nicht nur mit Bewegungsbildern und bewegten Bildern zu tun, sondern auch mit einer raschen Abfolge von Bildern (vgl. Gess 2011, 196 ff.). Vor dem inneren Auge läuft beim Hören gewissermaßen ein Film ab, so schnell, dass die einzelnen Bilder kaum noch wahrnehmbar sind: »[I]n diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder [...]. Seltsame Gestalten beginnen einen luftigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinanderfahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen« (DKV II.1, 59). Die literarischen ›Hör-Bilder‹ zeichnen sich also gerade nicht durch die Anschaulichkeit einer bestimmten Gestalt oder eines bestimmten Bildgegenstands aus, sondern durch ihre stete Um- und Neubildung in der Bewegung. Anschaulich wird hier das Prinzip der narrativen Verlebendigung als solches, indem nicht ein konkretes Bild, sondern die Bewegung der Metamorphose an sich, der nackte Prozess des Entstehens und Vergehens zur sprachlichen Darstellung gebracht wird.

Damit wird zum einen reagiert auf den zeitgenössischen Diskurs über die musikalische Freie Fantasie bzw. über die von der frühen Kritik als zu fantastisch, d. h. formlos und inhaltsleer, erachteten Instrumentalwerke Beethovens, auf die sich ja auch das Kreislerianum Nr. 4 bezieht. Hoffmanns ›Hör-Bilder‹ wenden diesen Vorwurf in eine spezifische Qualität dieser Musik um und machen sie zugleich anschaulich. Indem die ›Hör-Bilder‹ unentwegt entstehen und wieder zerfließen, bilden sie die neuartige Gestaltlosigkeit dieser Musik ebenso ab wie ihre Absage an die Nachahmung: Diese Musik erfüllt kein Formschema mehr, sondern bildet ein arabeskes Formprinzip aus (s. Kap. IV.3); sie malt kein bestimmtes Bild mehr, sondern löst Bilderfluten aus, die vom freien Spiel der Fantasie als solcher zeugen, entsprechend der Erkenntnis des zeitgenössischen Physiologen Johannes Müller, dass die Phantasie allein nach dem Gesetz der Metamorphose tätig sei. Zum anderen kehrt dieses Vorgehen die intermedialen Verschaltungen heraus, in die das Sprechen über Kunst hier jederzeit eingelassen ist (vgl. auch Caduff 2003): Um über Musik im literarischen Text zu sprechen, bedarf es der anschaulichen Beschreibung eines Bildes, aber um dieses Bild lebendig machen zu können, bedarf es immer schon einer (narrativen) Bewegung, deren abstraktes Prinzip in der Instrumentalmusik (s. Kap. IV.14) hörbar wird.

Literatur

- Becker-Adden, Meike: *Nahstellen: strukturelle Analogien der »Kreisleriana« von E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann*. Bielefeld 2006.
- Caduff, Corina: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800*. München 2003.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978.
- Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg i. Br. 2011.
- Heffernan, James A. W.: *A Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993.
- Hörmann, Yvonne: *Die Musikerfiguren E. T. A. Hoffmanns. Ein mosaikartiges Konglomerat des romantischen Künstlerideals*. Würzburg 2008.
- Kolb, Jocelyne: E. T. A. Hoffmanns Kreisleriana: à la recherche d'une forme perdue? In: *Monatshefte* 69 (1977), 34–44.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg. i. Br. 1995.
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.
- Rüdiger, Wolfgang: *Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik*. Pfaffenweiler 1989.
- Stockinger, Claudia: *Fantasiestücke in Callot's Manier (1814/15)*. In: Detlef Kremer (Hg.): *E. T. A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/New York 2010, 87–100.
- Thewalt, Patrick: *Die Leiden der Kapellmeister. Zur Umwertung von Musik und Künstlertum bei W. H. Wackenroder und E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt a. M. u. a. 1990.
- Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br. 2003.

Nicola Gess

1.5 Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen (1813)

Entstehung und Inhalt

Die Erzählung *Don Juan* entstand zwischen der Bamberger und Berliner Zeit Hoffmanns und wurde zuerst in der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* am 31. März 1813 abgedruckt. Die erste Buchausgabe erfolgte im ersten Band von Hoffmanns *Fantasiestücken in Callot's Manier* (1814) und korrespondiert insbesondere mit den musikästhetischen Texten des ersten Bandes (*Ritter Gluck, Kreisleriana Nro. 1–6*). Mit den drei darin entworfenen Künstlerfiguren – dem Komponisten Gluck, dem Kapellmeister Kreisler und dem reisenden Enthusiasten – sind drei Segmente des Musikbetriebs – Produktion, Aufführung, Rezeption – allegorisch umgesetzt.

Die Handlung der Erzählung organisiert sich über die romantische Idee einer Poetisierung des Alltags, wonach das tägliche Leben in allen Bereichen – seien sie auch noch so vorhersehbar oder banal – mit einer wundersamen, ausdrücklich »fabelhaften Begebenheit« (DKV II.1, 83) aufgewertet werden kann. Ein namenloses Ich, das im Untertitel der Erzählung als »reisender Enthusiast« (83) bezeichnet wird, steigt im Hotel einer kleinen Messestadt ab. Sein Zimmer liegt unmittelbar neben einem Theatersaal und ist mit der so genannten Fremdenloge durch einen Korridor verbunden. Nachmittags wird der Reisende vom Lärm einer anstehenden Don Giovanni-Aufführung geweckt. Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* stammt aus den Jahren 1787/88 und führt die Bestrafung eines ehrlosen Verführers durch einen Wiedergänger vor: Der von Don Juan ermordete Vater Donna Annas erscheint dem adligen Libertin als steinerner Gast und schickt ihn in die Verdammnis. Der reisende Musikliebhaber nimmt erwartungsvoll in der Loge neben seinem Zimmer Platz, denn diese Oper würde ihm eine »poetische Welt« (87) eröffnen. In der Pause zwischen den beiden Akten der Mozartoper, die in Italienisch gesungen wird, erhält er unerklärlichen Besuch von der Figur der Donna Anna. Nach der Aufführung gerät der Gast an der Wirtstafel in das oberflächliche Gerede anderer Hotelgäste über die Opernaufführung hinein; er kehrt in die Loge zurück, nimmt sein Schreibzeug und Punsch mit und schreibt dort bis zwei Uhr morgens. Seine Reflexionen über die Oper betonen die Herrlichkeit der Komposition und die Faszination des Gesangs (s. Kap. IV.14), denen man vollkommen erliegen müsse. Der Enthusiast meint, noch einmal Donna Annas Anwesenheit in der Loge zu empfinden, nachdem er ihren Namen in den dunklen Zuschauerraum gerufen hatte. Ein erneutes Gespräch an der Wirtstafel gibt insofern Rätsel (s. Kap. IV.8) auf, als dort erzählt wird, dass die Darstellerin der Donna Anna just nachts um 2 Uhr verstorben sei. Mit dieser Nachricht endet die Erzählung.

Literarisierter Kommentar

Nicht nur der Titel »Fantasiestücke«, sondern auch der formale Textaufbau legt nahe, dass es sich um einen literarisierten Kommentar zu Mozarts Oper handelt. Das Abendessen des Enthusiasten mit den anderen Opernbesuchern teilt die Erzählung in einen ersten Teil mit der Opernaufführung und einen zweiten Teil mit der ebenso ausführlichen Reflexion

über diese »Oper aller Opern« (90). Somit folgt die Erzählung in ihrer groben Struktur der zweiaktigen Anlage des Referenzwerks. Während die Inhaltspapraphrase im ersten Teil die physische Präsenz der Figuren betont, die durchgängig mit den Darstellern in eins gesetzt werden, diskutiert der Werkkommentar im zweiten Teil die abstrakten Ideen von Figuration und Erlösung. Sowohl das musikalische als auch das literarische Fantasieren könnten es ermöglichen, die Kluft zwischen Immanenz der Realität und Transzendenz der romantischen Künste zu überwinden (vgl. Lubkoll 1995). Auch nur in der Kunst seien kunstreligiöse Transzendenz und leibliches Begehren zu vereinbaren, während der ehrlose Liebesreigen des Don Juan keine Erfüllung verspricht (vgl. Klüglich 2000). Ebenso wie der Künstler selbst sei ein Rezipient, der sich leidenschaftlich für das Werk interessiert (»enthusiasmiert«), in der Lage, mittels der Kunst Aggression und sexuellen Trieb zu sublimieren (so ein in diesem Kontext häufig aufgerufener Topos der Psychoanalyse; s. Kap. III.7). Die vermittelnde und erlösende Kraft des Weiblichen sieht der Enthusiast in der Sängerin der Donna Anna, die sich sowohl in der Handlung als auch im »realen« Leben für ihre Kunst aufopfert und das Ende der Erzählung nicht überlebt. Als privilegierte Figur, den Dichter – den Komponisten Mozart – zu verstehen, wird wiederum der Dichter benannt (vgl. Jürgens 2004).

Hoffmanns Erzählung *Don Juan* reiht sich in eine lange und produktive Stofftradition ein (vgl. Steinicke 1987; Dieckmann 1991). Seit Tirso de Molinas Drama *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (1624) über Molières *Dom Juan ou le festin de Pierre* (1665) sowie die zahlreichen Don Giovanni-Opern des 18. Jh.s, wovon nur Mozarts Werk heute noch bekannt ist, bis hin zu Søren Kierkegaards *Tagebuch eines Verführers* (1843) wandelt sich der Protagonist vom armen Sünder über den vorrevolutionären dekadenten Adligen und die Figur des Lebenskünstlers bis zum Getriebenen, der sich kaum für eine moralische Lebensführung und damit auch für Verantwortung und Vernunft entscheiden könnte. In Hoffmanns Erzählung bleibt jedoch anders als in früheren Varianten mit der (allemaal unzuverlässigen) Inhaltspapraphrase des Enthusiasten kein Zweifel daran, dass Don Juan die Tochter des Komturs, Donna Anna, vergewaltigt habe, bevor ihr Vater ermordet und in Gestalt des steinernen Gastes die Gewalttat rächen wird.

Fremdheit – Gastlichkeit

Neben der hermeneutischen Metaerzählung einer Operninterpretation sowie einer romantisch ausgearbeiteten Figuration des Don Juan-Stoffes gibt es noch weitere Deutungsmöglichkeiten für diese Erzählung. Denn in sprachphilosophischer und medienästhetischer Perspektive lassen sich paradoxe Transkriptionsprozesse beobachten, die in der symbolisch nicht repräsentierbaren Übersetzung von musikalischer in poetische Sprache begründet liegen. So täuschen die aus der Oper zitierten italienischen Arienanfänge nicht darüber hinweg, dass die Unterhaltung zwischen dem Enthusiasten und Donna Anna in der Fremdenloge den Lesern tatsächlich fremd und unverständlich bleiben muss, weil sie auf toskanisch stattfindet, aber deutsch nacherzählt wird. Entsprechend dieser semiotisch ungeklärten Verhältnisse ändert sich der Werktitel von Mozarts »Don Giovanni« zu Hoffmanns »Don Juan«.

Grundlegend für den Diskurs der Fremdsprache und Fremdheit steht zugleich die kulturhistorisch bedeutende Gastlichkeit zur Diskussion, die auf den unterschiedlichen Erzählebenen in verschiedenen Formen durchgespielt wird: Ein Reisender in der Messestadt nutzt die säkularisiert-kommerziellen Angebote des Gastgewerbes und wechselt als Mozartverehrer zugleich in den Modus einer kontemplativen Pilgerfahrt. Innerhalb der nacherzählten Opernhandlung finden sich weitere Formen der Gastlichkeit, etwa ein bäuerliches Dorffest und Don Giovannis feudale Orgie, die mit dem Besuch des steinernen Gastes endet. Einhergehend mit diesen Gleichzeitigkeiten symbolischen Handelns finden sich ineinander übergehende Textgenres, die die grobe Struktur des zweigeteilten Textes sabotieren. Dazu gehören die auktoriale Erzählung, die Ich-Form des Briefes (gerichtet an des Enthusiasten Freund Theodor) sowie szenische und essayistische Passagen. Der Enthusiast verfügt über eine breite Medienkompetenz, die einer universalistischen Poetik zuspielt. Visuelle, taktile und olfaktorische Reize (etwa die eindrucksvollen Augen der Opernfiguren, ein kalter Lufthauch und Donna Annas Duft in der Loge) beeindruckten den Enthusiasten ebenso wie die auditive Dimension der Oper. Der Übergang von der immanenten Realität in die Transzendenz der Künste wird somit in vielfältigen Überschreibungen und Überschreitungen organisiert, die sich in der flüchtigen Präsenz der Gastlichkeit zeigt.