

Werner Busch

E.T.A. HOFFMANNS »KATER MURR«

Zitat und Arabeske

Die Verwirrung beginnt bereits mit den von E.T.A. Hoffmann selbst entworfenen Umschlagzeichnungen zu seinem Kater Murr. Gestochen worden sind sie von Carl Friedrich Thiele für die Originalbroschurausgabe, die in zwei Bänden nach Ausweis der Titelblätter 1820, beziehungsweise 1822 bei Ferdinand Dümmler in Berlin erschienen ist (Abb. 1–2). Der vollständige Titel lautet: *Lebens-Ansichten des Katers Murr, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*. Die germanistische Forschung misst den Umschlagzeichnungen keine besondere Bedeutung bei. Sie sieht auf der Vorderseite des ersten Bandes Kater Murr bei der Abfassung seiner Lebensansichten, auf der Rückseite Kreisler mit dem Buch in der Hand, beides von einem grotesken Rankenmuster umgeben, das sich auch beim zweiten Band wiederholt, bei dem, wie es heißt, auf dem Innenbild der Vorderseite Kater Murr sich der Katze Miesmies anvermählt. Bei der Rückseite ist man sich ein wenig unsicher, hält es aber für wahrscheinlich, dass der ganz am Ende des Romans auftauchende Mönch Cyprianus dargestellt sei und geht dann zur germanistischen Tagesordnung über, spricht zum Text.¹ Schon die Tatsache, dass Hoffmann für die meisten seiner Werke die Umschläge selbst entworfen hat, spricht dafür, dass sie für ihn wichtig gewesen sind. Allerdings sind sie genauso schwer zu lesen wie die meisten seiner Texte. Und dies gilt vor allem für seine letzte größere Unternehmung, den *Kater Murr*. Wie seine Texte, so sind auch seine Einbandentwürfe ohne eine strukturelle Analyse nicht zu verstehen. Denn im Gegensatz zu der bloßen Benennung des Gegenständlichen der Einbandillustrationen gilt es festzuhalten, dass auch diese bestimmten aussagekräftigen Gestaltungsprinzipien folgen. Insofern sind die Einbandentwürfe nicht bloße Illustrationen einzelner Textpassagen, wie auch noch die neueste Untersuchung zu den Hoffmannschen bildkünstlerischen Werken annimmt, sondern Stellungnahmen zu Grundproblemen des Romans.



1 E.T.A. Hoffmann: Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«, 1820, erster Band, Vorderseite, Aquatintaradiierung von Carl Friedrich Thiele, 16,2 × 8,9 cm

Die generelle Herkunft des Typus ist leicht zu benennen, er folgt der Tradition der Almanache beziehungsweise Taschenkalender. Als beliebiges Beispiel mag der *Goettinger Taschen Calender für das Jahr 1793* dienen (Abb. 3).² Typisch ist nicht nur die Existenz eines gerahmten Innenbildes und eines davon getrennten ornamentalen Rahmens, sondern auch die Tatsache, dass Vorder- und Rückseite gleichwertig illustriert sind. Dazu gehört zudem das auch für Hoffmann verbindliche Kleinoktavformat. Hoffmann hat den Typus Innenbild, grotesker Rahmen in Kleinoktav mehrfach verwendet: für *Klein Zaches genannt Zinnober* unmittelbar vor *Kater Murr* im Jahr 1819 und für *Meister Floh* unmittelbar danach 1822 (Abb. 4). *Meister Floh* hat Hoffmann am Ende seines Lebens bekanntlich noch einen Prozess eingebracht. Der Autor hatte im Freundeskreis keinen Hehl daraus



2 E.T.A. Hoffmann: *Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, 1820, erster Band, Rückseite, Aquatintaradierung von Carl Friedrich Thiele, 16,2 × 8,9 cm

gemacht, worauf der *Meister Floh* zielte und welches Material er dafür benutzt hatte. Varnhagen von Ense hat das am 10. Januar 1822 in seinem Tagebuch klar formuliert: »Herr Kammergerichtsrat Hoffmann schreibt an einem humoristischen Buche, worin die ganze demagogische Geschichte, fast wörtlich aus den Protokollen, höchst lächerlich gemacht wird.«³ Das war nicht ohne Risiko für den Staatsbeamten Hoffmann, denn die Demagogenverfolgung war auch in Preußen und in Sonderheit in Berlin mit einer großen Schar von Polizeispitzeln aktiv. Hoffmann hatte die Aktenrandnotizen des Polizeidirektors Kamptz zu Demagogenfällen in seinem Text paraphrasiert, und aus beschlagnahmten Unterlagen konnte Kamptz leicht erkennen, dass Hoffmann ihn in der Figur des Knarrpanti persifliert und einen skrupellosen Staatsdiener und Befehlsempfänger aus



3 Unbekannter Künstler: Einband des »Goettinger Taschen Calendar für das Jahr 1793«, 1792, Vorderseite, Kupferstich, 10,3 × 6,3 cm

ihm gemacht hatte. An höchster Stelle übernahm der preußische Innen- und Polizeiminister Friedrich von Schuckmann den Fall. Betrachtet man in Kenntnis dieser Zusammenhänge das vordere Umschlagbild von *Meister Floh*, so erkennt man schnell, dass Hoffmann in den vier Ecken des Grotteskrahmens anstelle der üblichen kleinen Dekorationsquadrate etwa des *Goettinger Taschen Calendar* vier Köpfe angebracht hat.⁴ Die Ähnlichkeit des grimmigen Kopfes oben rechts und des lachenden Gesichtes unten links mit Hoffmanns eigener Physiognomie ist offensichtlich, und so wäre es naheliegend, in dem unteren Gehörnten eine Allusion auf den Polizeidirektor Kamptz alias Knarrpanti zu sehen, den Hoffmann einfach auslacht. Ein wenig lässt Hoffmann uns, was ein etwaiges weiteres Porträt angeht, im Ungewissen.⁵



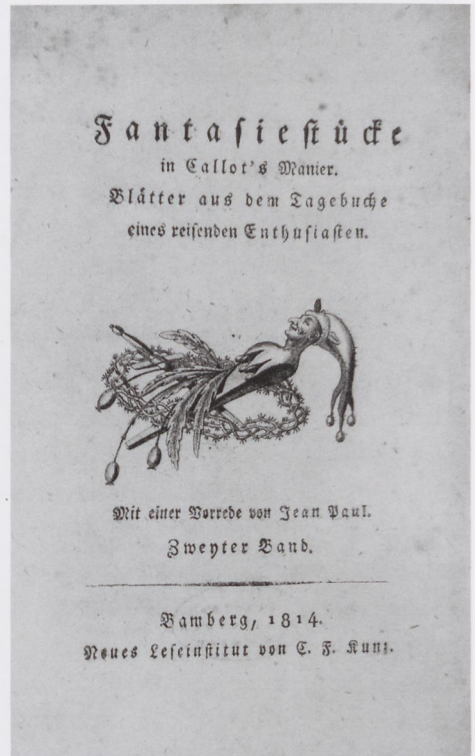
4 E.T.A. Hoffmann: *Umschlag des »Meister Floh«*, 1822, Aquatintaradierung von Carl Friedrich Thiele, 15,0 × 8,7 cm

KONTRAPUNKTIK ALS ZENTRALES STRUKTURMERKMAL

Dass Hoffmann dazu neigt, selbst bei der Verwendung tradierter allegorischer Zeichen nach einer individuellen, nicht leicht vermittelbaren und zu ermittelnden Auslegung zu suchen, können die frühen Titelblattvignetten zu den zwei Bänden der *Fantasiestücke in Callot's Manier* lehren (Abb. 5–6). Als Hoffmann dem Bamberger Verleger Kunz, der ihn mit Callots Graphik vertraut gemacht hatte, die Entwürfe schickte, reagierte dieser mit gänzlichem Unverständnis, worauf Hoffmann ihm zur ersten Vignette schrieb: »Spricht sie denn nicht das Geheimnisvolle der Musik in den Harfentönen aus, die dem Altdeutschen Troubadour an dem mysteriösen Bildnis der Irisköpfigen Sphinx beim Aufgang der Sonne erklingen?« Und zur zweiten Vignette: »Den Jodokusstab schwingt der Humor, aber er krönt mit Dornen und dem magnetisch Schlafenden drohen spitze Dolche.«⁶ Das ist eine wilde Melange. In beiden Fällen möchte Hoffmann sein Kunstverständnis versinnbildlicht sehen. Der musizierende Troubadour mag für



5 E.T.A. Hoffmann: Umschlag der »Fantasiestücke in Callot's Manier«, 1813, erster Band, Vorderseite, Kupferstich von Carl Frosch, 5,8 × 8,3 cm (Motiv)



6 E.T.A. Hoffmann: Umschlag der »Fantasiestücke in Callot's Manier«, 1813, zweiter Band, Vorderseite, Kupferstich von Carl Frosch, 3,5 × 5,0 cm (Motiv)

ihn selbst stehen, die Harfe ist das Instrument des Barden, verweist auf in der Ursprache aufgehobene Wahrheiten, die rätselhafte Sphinx vertritt das Geheimnis der Kunst, das in der Musik seinen Ausdruck findet. Mozarts *Zauberflöte* nutzt verwandte Symbolik, und der Komponist spielt in den *Fantasiestücken* eine entsprechend wichtige Rolle. Schließlich der Jodokusstab als Verkörperung des Humors: Für Hoffmann ist der humoristische Dichter nur als an der Welt Leidender zu denken, daher die Dornenkrone. Der magnetische Schlafende ist ebenfalls nicht unmittelbar verständlich. Hoffmann zeigt als Vertreter dafür den Schlaf befördernde Mohnkapseln mit Blättern. Er möchte damit auf den um 1814 auch und gerade in Berlin heftig diskutierten elektromagnetischen Mesmerismus verweisen, über dessen Heilerfolge im Hypnosezustand dort 1811 publiziert wurde, 1816 kam es gar zur Einrichtung eines Lehrstuhls für animalischen Magnetismus an der Berliner Universität.⁷ Für Hoffmann ist der Zustand der träumerischen Entrückung Voraussetzung für poetischen Enthusiasmus, aber selbst zu diesem frühen Zeitpunkt seiner literarischen Produktion ist dieser Zustand für ihn immer von den Dolchstößen der Wirklichkeit bedroht.

Die unaufhebbare Spannung von an Wahn grenzender dichterischer Exaltiertheit und dem widersprechenden realen Verhältnissen ist auch das zentrale Thema von *Kater Murr*. Im ersten Abschnitt des ersten Bandes, dessen erstes Fragment, wie erst am Ende des ganzen Romans deutlich wird, eigentlich ans Ende gehört, übergibt Meister Abraham, der in beiden Teilen die Fäden zieht, dem »Murr-Teil« wie dem »Kreisler-Teil«, und der damit so etwas wie der Transmissionsriemen der ganzen Geschichte ist, an Kapellmeister Kreisler den Kater Murr zur Pflege und merkt zu dessen besonderer Begabung an:

»Der Kater Murr [...] träumt nicht allein sehr lebendig, sondern er gerät auch, wie deutlich zu bemerken, häufig in jene sanften Reverien, in das träumerische Hinbrüten, in das somnambule Delirieren, kurz, in jenen seltsamen Zustand zwischen Schlafen und Wachen, der poetischen Gemütern für die Zeit des eigentlichen Empfanges genialer Gedanken gilt.«⁸

Es war etwas viel verlangt vom Verleger Kunz, diese Dimension in der Vignette zu erahnen. Und von daher liefern die Einbände von *Kater Murr* nicht nur individuell ausgelegte, von der Herkunft her aber konventionelle Zeichen – die Mohnkapsel steht schon in der Antike für den Schlaf⁹ – sondern folgt einer abstrakten, jedoch bedeutungshaltigen Struktur, die eine Lektüre nur über die Form zulässt, ohne dabei das schwebend Unbestimmte, auf Geheimnisse Verweisende aufzuheben. Im Gegensatz zur Annahme der Forschung ist keines der vier szenischen Innenbilder zu *Kater Murr* eindeutig angelegt. Auf dem ersten ist Kater Murr hoch in den Lüften zu denken, selbst der Kirchturm hinter ihm versinkt (*Abb. 7*).¹⁰ Er sitzt an einem altarartigen Schreibtisch, den Kopf in den Wolken, mit einer Art Toga bekleidet, hat die Feder gezückt, um an einem kleinen Tischpult seine Gedanken niederzulegen, zu seinen Füßen ein nun allerdings prosaischer



7 E.T.A. Hoffmann: *Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, 1820, erster Band, Vorderseite, Aquatintaradierung von Carl Friedrich Thiele, 16,2 × 8,9 cm

Heringsteller. Weniger um die Abfassung seiner Lebensansichten als einem bloßen Aufschreibproblem geht es hier als vielmehr um eine besondere Lebensansicht, in der sich Verschiedenes aus dem Roman verbindet. Am Anfang des Romans reflektiert Kater Murr über seine Geburt, von der er, wenn er ehrlich ist, nichts weiß. Wo ist er geboren, im Keller, in einem Holzstall, auf dem Dachboden?¹¹ Doch der Kater, der in Meister Abrahams Wohnung in einem hoch gelegenen Stübchen einen bequemen Zugang zum Dach und zum Dachboden hat, verfällt nicht in Melancholie, sondern redet sich ein, dass er nur auf dem Dachboden geboren sein kann, sein »Höhesinn«, sein unwiderstehlicher Trieb zum Erhabenen lässt ihn im Endeffekt nicht daran zweifeln.¹² So träumt er sich in höchste, vor allem literarische Höhen, lebt nach seinem Wunschbild, doch die Wirklichkeit holt ihn grundsätzlich wieder ein, hier in Form des Heringstellers. Der Weg vom Erhabenen zum Lächerlichen, das wussten schon Napoleon oder Heinrich Heine, welch letzterer Hoffmann besonders schätzte, ist nicht weit.¹³

Für Hoffmann selbst allerdings ist das eine ohne das andere nicht zu haben – und das macht der Rahmen der Illustration deutlich. Die geflügelte Sphinx mit dem Irishaupt markiert, wir haben es im Zusammenhang mit den *Fantasiestücken* gehört, das Geheimnis der Kunst; die Ziegenböcke verweisen auf den natürlichen Trieb zur literarischen Produktion, darin wurzelt alle Kunst, ganz wörtlich. Denn aus den Wurzeln links und rechts vom Innenbild wächst die Pflanze der Kunst auf, um oben, nicht ins Erhabene, sondern ins Lächerliche zu münden. Ein fetter, kurzleibiger Herr, geflügelt und mit Sternenkrone über dem runden Gesicht, sitzt mit über dem Schmerbauch gefalteten Händen auf einer Ranke und wird links und rechts von aus den Pflanzen hervorstehenden Hermen mit Tüchern über den Knien versorgt. Was im Himmel – das ist im Übrigen, wie gleich zu sehen, wörtlich zu nehmen – soll das bedeuten? Wen oder was verkörpert die Figur? Die Forschung hat dazu nichts anzubieten. Wenn sie die Figur überhaupt erwähnt, wird sie bloß charakterisiert, etwa als fetter Pascha.¹⁴ Nun könnte man denken – und das würde Innenbild und Rahmenbild verbinden – Hoffmann spiele auf eine Passage spät im ersten Band an, in der Murr in höchstes Entzücken gerät, als Miesmies ihm, wenn auch aus durchaus pragmatischen Gründen, ihre Liebe erklärt hat: »O halte dich – halte dich Verstand, schnappe nicht über! – Ha! bin ich noch auf der Erde! – Sitze ich noch auf dem Dache? – Schwebe ich nicht in den Wolken? Bin ich noch der Kater Murr! bin ich nicht der Mann im Monde?«¹⁵

Selbst wenn in dieser Passage von der Liebe die Rede ist, so schreibt Hoffmann seinem Text ohn' Unterlass indirekt Reflexionen über den Status von Dichtung ein. Auffällig, wie oft er, seit er ganz am Anfang über den Ort von Murrs Geburt gerätselt hat, das Haus in all seinen Stockwerken als Metapher für Gattungsfragen beziehungsweise Fragen der Stilhöhe nutzt. Meist werden die drei »genera dicendi« genannt, Keller, Parterre (ebenerdig) und Dach oder Dachboden, die Treppen führen hinauf oder hinunter zur jeweils benachbarten Stilhöhe. Sonderbarerweise ist dieses durchgehende Verweisverfahren nicht aufgefallen. Als der Kater endlich im dritten Abschnitt des zweiten

Bandes seine literarische Lehrzeit abgeschlossen hat, beginnt er, es sich bequem zu machen. Er bleibt einsam in seinem Zimmer, »besuchte«, wie es wörtlich heißt, »weder den Keller, weder den Boden, noch das Dach.«¹⁶ Und wenig später heißt es: »Ich schwor, niemals mehr das Dach zu besuchen, wo ich große Unbill erlebt zu haben glaubte.«¹⁷ In der Tat, immer wenn er nach dem Höchsten strebte, als Dichter oder Liebhaber, ist ihm auf dem Dach übel mitgespielt worden: »Ein Gegenstand dieser Betrachtungen war es denn auch, warum es mir noch niemals eingefallen, mich aus eigenem freien Antriebe vor die Haustüre zu setzen [...] Getrost wandelte ich daher die Treppe herab und setzte mich fürs erste auf die Türschwelle [...]. Es gefiel mir vor der Haustüre ganz ungemein.«¹⁸ Er steigt weder in die Niederungen des Lebens, in den Keller, hinab, noch strebt er zu den Sternen auf dem Dach, er ist, was lang abgehandelt wird, ein Philister geworden, gibt sich mit dem Mittelmaß zufrieden. Durch den Hund Ponto muss er lernen, dass in dem sozial höchsten Milieu, beim Adel, wo doch die Kultur aufgehoben zu sein scheint, wo man das Dekor und die Etikette zu beachten weiß – zu beidem finden sich längere Erörterungen – alles nur Schein ist. Hoffmann bringt das auf den Nenner: »Je mehr Kultur, desto weniger Freiheit.«¹⁹ Der Adel ist auf seine Weise so gewöhnlich wie das Bürgertum, beim Adel hat nur die Konvention der Kunst ihren Ort, nicht die wahre, dem Comment nicht folgende Kunst.

Der fette Herr des Umschlags, um darauf zurückzukommen, hat zwar ein rundes Gesicht wie der Mann im Mond und könnte so für die Selbstüberhöhung des Katers stehen. Doch der Mann im Mond, eine Metapher, die um 1820 entschieden Saison hatte, von Jean Paul bis zu Heine und Hauff, hat in der Tradition weder einen Strahlenkranz und schon gar keine Flügel.²⁰ So wird man auf einen anderen Gedanken geführt: Isis, die der Sphinx ihren Kopf geliehen hat, hatte einen Sohn, Horus, der in verschiedener Gestalt vorkommt. Am geläufigsten ist der Horusfalke, dessen Augen immerhin Sonne und Mond verkörpern. Doch Horus zeigt sich auch als geflügelte Sonnenscheibe, und dann ist er das östliche Pendant zum westlichen Apollo als Sol oder Phoebus, mithin als Sonnengott.²¹ Phoebus Apoll lenkt am Zenit des Himmels den vielgeschirrigen Sonnenwagen. Hoffmanns Horusfigur ist davon ein sonderbarer Ableger.

Um die Gegenüberstellung von ernster Iris und heiterer Horusfigur zu verstehen, gilt es sich die Struktur der bildkünstlerischen Arabeske zu verdeutlichen. Philipp Otto Runge's *Zeiten*, um 1802–1803 entworfen, begründen diese Tradition und entwerfen dafür ein für die Zukunft verbindliches Strukturschema.²² Verfolgt man es etwa an Runge's *Der Tag*, so wird deutlich, dass E.T.A. Hoffmann es durchaus begriffen hat und für seinen Umschlagentwurf zu *Kater Murr* zu nutzen wusste (*Abb. 8*). Runge's Arabesken, um es kurz zu machen, sind grundsätzlich achsensymmetrisch angeordnet, haben einen Ursprungspunkt auf dem unteren Teil der senkrechten Symmetrieachse, in diesem Fall für das Innenbild in einem Fischmaul, das das Wasser des Lebens spendet. Aber auch der Rahmen, der deutlich vom Innenbild getrennt ist, weist einen Ursprungspunkt auf. In beiden Fällen entwickeln sich von hier aus antithetisch links und rechts aufstrebende



8 Philipp Otto Runge: *Der Tag* (aus dem Zyklus »Die Zeiten«), 1805, Radierung und Kupferstich von Ephraim G. Krüger und Johann A. Darnstedt, 72,0 × 48,4 cm

Pflanzen, die oben in der Mitte auf ihre Synthese drängen. Im Innenbild ist es eine Lilienblüte, die die Geschlechter, die sich von ihrer Mutter Erde zu des Tages Arbeit getrennt haben, wieder zusammenführt. Im Rahmen, der christlicher Symbolik folgt, ist unten in der Mitte ein geflügelter Putto mit Flammenschwert in einer Blumengloriole zu sehen. Hier geht es um die Vertreibung aus dem Paradies, in den unteren Ecken pflanzen Putten

Korn an, gehen der Arbeit nach, aus dem Korn wachsen Königskerzen heraus, die Putten streben an ihnen hoch, doch die Spitzen der Königskerzen weisen nach unten und verdeutlichen uns so, ganz protestantisch gedacht, dass der Zugang zum Göttlichen auf Erden ohne Passion nicht zu haben ist. Deswegen stehen über Wolken die beiden aufstrebenden Putten auf Passionsblumen, sie neigen sich zur Mitte und beten das vom Versöhnungsbogen überwölbte Trinitätszeichen an. Kurz: Wie der Gesamtzyklus zeigt, denken die Innenbilder naturzyklisch, auf die Nacht folgt ein neuer Tag, während der Rahmen eschatologisch ausgerichtet ist, auf das Ziel in Gott hin.

Wichtig für uns ist der diesen Vorstellungen zugrunde liegende dialektische Dreischritt, er kann verschieden gedacht werden: als Weg aus dem Unterirdischen ins Irdische zum Überirdischen oder pflanzenmetaphorisch als Wurzel oder Samen und Keim über das Wachstum der Pflanze zur Blüte. Wichtig ist dabei noch, dass der Weg der These über die Antithese zur Synthese noch dadurch verkompliziert wird, dass die Antithese, die im irdischen Bereich, sprich der Wirklichkeit, selbst wieder antithetisch verfährt. Sowohl in der Literatur als auch in der Bildenden Kunst greift hier der aus der Musik stammende Begriff der Kontrapunktik, von Schlegel über Brentano und Runge bis zum Dichter, Tondichter und Künstler E.T.A. Hoffmann.²³ Selbst wenn im Text zu *Kater Murr* direkt von Kontrapunktik nur im Zusammenhang mit der Musik die Rede ist, so verfolgt Hoffmann doch einen weit gefassten Begriff von Kontrapunktik, der als ein zentrales Strukturmerkmal des ganzen Romans gelten kann. Legt man das Schema Ursprung, Aufwachsen, Erfüllung an die Hoffmannschen Umschlagillustrationen zu *Kater Murr* an, so kann für den Rahmen gelten: Der Ursprung der Kunst ist geheimnisvoll, die Kunstpraxis, die mit der Wirklichkeit konfrontiert wird, strebt zum Höchsten, das der Künstler gern in einem verklärten Bild fassen möchte, doch kommt er dort nie an, was sich ihm zeigt, ist eine Fratze des Höchsten. In Kurzfassung ist das Hoffmanns Lebens- und Kunsterfahrung. Der romantische Vorschein des universalen Zusammenhangs, so wie Schlegel ihn entwirft, ist für ihn nicht mehr denkbar.²⁴

ZITAT, PARAPHRASE, ANSPIELUNG UND PERSIFLAGE

Dass dem so ist, das ist nun am Roman und seiner Struktur nachzuvollziehen. Was der irritierende Titel des Romans, in dem von den »Lebens-Ansichten des Katers Murr« und von der »fragmentarischen Biographie des Kapellmeisters Kreisler in zufälligen Makulaturblättern« die Rede ist, eigentlich meint, erklärt uns der Herausgeber, als der sich Hoffmann erweist, in seinem Vorwort, dem das Vorwort des Autors Murr folgt, dem sich noch das unterdrückte ursprüngliche Vorwort des Autors anschließt, das wiederum der Herausgeber noch einmal kommentiert. Der Herausgeber schreibt, auf den ersten Blick erschiene der Text wie ein zusammengewürfeltes Durcheinander. Das sei folgendem Umstand zu verdanken: Murr habe seine Lebensansichten auf dem Schreibtisch

seines Herrn geschrieben, ohne Umstände habe er ein auf dem Schreibtisch liegendes Buch zerrissen, die Seiten zum Löschen oder als Unterlage benutzt und diese zufällig herausgerissenen Blätter seien in Murrs Manuskript liegen geblieben. Vom Drucker als zugehörig betrachtet, seien sie einfach mitgesetzt worden. In dieser Form habe der Roman das Licht der Welt erblickt. Damit man bei der Lektüre nicht völlig durcheinander gerate, sei in Klammern den jeweiligen Teilen entweder »Mak.Bl.« (Makulaturblatt) oder »M.f.f.« (Murr fährt fort) vorangestellt worden. Das zerrissene Buch, vermutet der Herausgeber, sei wohl nie in den Buchhandel gekommen, und so könne man froh sein, dass der Vandalismus des Katers wenigstens Teile davon überliefert habe. Am Ende seines Vorwortes bemerkt der Herausgeber Hoffmann, um für die Authentizität des Textes von Kater Murr zu bürgen, dass er ihn persönlich kennen gelernt, »in ihm einen Mann von angenehmen milden Sitten gefunden« habe und er auf dem Umschlag des Buches frappant getroffen sei.²⁵ Murrs offizielle Vorrede ist kurz und knapp: Der Text sei »der dichterischen Begeisterung« seines »innersten Wesens« entströmt, und er bitte um ein gnädiges Rezensentenurteil.²⁶ Sein unterdrücktes erstes Vorwort hatte ganz anders aufgetrumpft. Der Autor betont dort sein Genie, seine Vortrefflichkeit, und weist, ohne sie zu nennen, seine potenziellen Rezensenten darauf hin, dass das Buch von einem Kater mit scharfen Krallen stamme. Der Herausgeber ist entsetzt über diese Anmaßung, bittet um Vergebung für den stolzen Ton des Katers, bemerkt dann allerdings, dass die geläufigen demütigen Autorenvorworte auch nur Heuchelei seien.

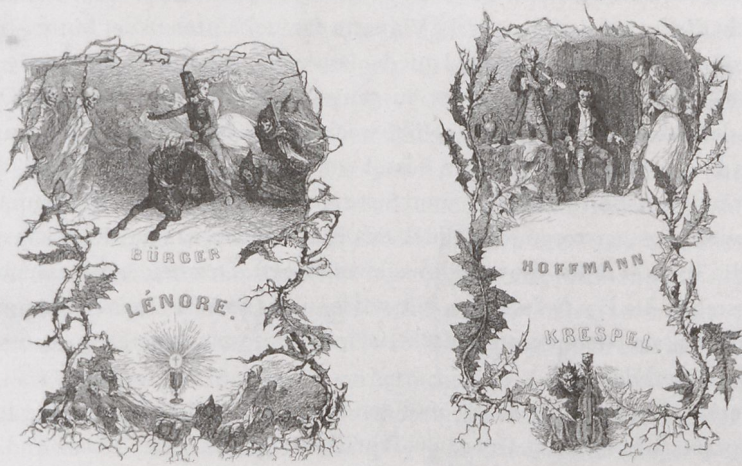
Der Roman beginnt mit Murrs Bemerkungen zu seiner Jugend und bewegt sich dabei auf einem hohen Kothurn. Schon der zweite Satz beruft ein Hoffmannsches Verfahren, das für den ganzen Roman kennzeichnend ist. Er lautet: »O du süße Gewohnheit des Daseins!« rief jener niederländische Held in der Tragödie aus. So auch ich, aber nicht wie der Held in dem schmerzlichen Augenblick, als er sich davon trennen soll (gemeint vom Dasein) – nein! – in dem Moment, da mich eben die volle Lust des Gedankens durchdringt [...].«²⁷ Nun, der Hinweis ist nicht zu übersehen, der Kater verweist auf Goethes *Egmont* von 1788. Im 5. Akt im Gefängnis lässt Goethe Egmont ausrufen: »Süßes Leben! schöne freundliche Gewohnheit des Daseins und Wirkens! von dir soll ich scheiden!«²⁸ Der Kater macht sich seinen ganz besonderen Reim darauf. Gleich setzen das Erhabene und das Entzücken den Ton, und er beruft »den hohen Standpunkt, zu dem ich mich hinaufgeschwungen!« – und steigt aufs Dach.²⁹ Murrs Gedanken über seinen Geburtsort, ob Keller, Holzstall oder Boden werden mit der Entscheidung für den Dachboden mitten im Satz unterbrochen, um vom ersten Makulaturbogen der Kreislerschen Biographie abgelöst zu werden, die auch mitten im Satz einsetzt, wobei die doppelten Anführungsstriche am Anfang deutlich machen, dass es sich um eine Erzählung in der Erzählung handelt. Man übersieht das leicht, es heißt dort:

» – – und erinnern sie sich, gnädigster Herr, denn nicht des großen Sturms, der dem Advokaten, als er zur Nachtzeit über den Pontneuf wandelte, den Hut vom Kopfe her-

unter in die Seine warf? – Ähnliches steht im Rabelais, doch war es eigentlich nicht der Sturm, der dem Advokaten den Hut raubte, den er, indem er den Mantel dem Spiel der Lüfte preisgab, mit der Hand fest auf den Kopf gedrückt hielt, sondern ein Grenadier riss, mit lautem Ausruf: »Es weht ein großer Wind, mein Herr«, vorüberlaufend schnell den feinen Kastor dem Advokaten unter der Hand von der Perücke...«³⁰

Ein zweiter Soldat kommt vorbei, beruft wieder den großen Wind und zieht ihm den Mantel vom Leib, ein dritter stürmt vorüber, nicht ohne auf den großen Wind hinzuweisen und raubt ihm den Stock. Erst danach stellt sich heraus, dass dies Meister Abraham dem Fürsten Irenäus erzählt hatte, der nicht im geringsten verstand, wovon die Rede war und all dies wiederum – jenseits der Anführungsstriche – seinem Freunde Johannes Kreisler berichtet, der bemerkt, das Volk habe ihn, Meister Abraham, schon immer für eine Art Hexenmeister gehalten. Die Geschichte in der Geschichte, die Forschung hat es lang erkannt, entstammt Laurence Sternes *Empfindsamer Reise* von 1768, und auch hier handelt es sich nicht nur um eine Geschichte in der Geschichte, sondern noch dazu um eine, deren Bruchstück auf einem Makulaturbogen sich findet, auf dem Yoricks Diener in Paris die Butter verpackt und serviert hatte. Yorick betrachtet den besudelten Bogen, beginnt zu lesen, stellt fest, der Text sei »im alten Französisch aus Rabelais' Zeit« verfasst und schreibt dann die Geschichte in englischer Übersetzung auf, was Sterne abdruckt. Auch hier ist es Nacht und sehr windig, der Notar hat sich mit seiner Frau gestritten, flieht von Zuhause und marschiert über den Pont Neuf, drückt seinen Hut mit dem Stock auf dem Kopf fest, der Stock gerät in die Schnur des Hutes der Schildwache, befördert dessen Kopfbedeckung in die Seine, wo ein Schiffer sie auffängt und dazu spricht »'s ist ein böser Wind [...], der keinem etwas Gutes beut«. Die Schildwache rächt sich, reißt dem Notar seinen Hut vom Kopf, begleitet von der Bemerkung »'s ist ein böser Wind«.³¹

Die Zitatparaphrase ist eindeutig, doch was besagt sie? Die Einkleidung der Geschichte in der Geschichte verweist bereits auf ihren Zitatcharakter. Der Hinweis auf Rabelais mag die Herkunft für einen Moment verschleiern, dafür macht er deutlich – sowohl für Sterne wie für Hoffmann – dass sie sich in die satirische Tradition eines Rabelais gestellt sehen wollen. Dass der närrische Kater mit einem Hochkunstzitat Goethes eingeführt wird, der ernsthafte, wenn auch am Rande des Wahns balancierende Künstler Kreisler dagegen mit einer absurden Hutgeschichte aus Laurence Sterne, macht von allem Anfang an nicht nur die Antithese von anmaßtem und wahren Künstlertum auf, wie ein Gutteil der Forschung es will, sondern auch deren kontrapunktische Dialektik, denn die Bereiche sind eben nicht sauber voneinander zu trennen. Pathos, ob wahr oder falsch, endet allemal zum Entsetzen und der Verzweiflung ihrer Protagonisten im Lächerlichen. Murr, der Lebenspraktische, hält das aus, Kreisler, der Weltfremde, scheitert im Endeffekt daran. Ihn bedroht die Fratze, weil er sich in ihr wiedererkennt. Sie ist das Spiegelbild seines Künstlertums. Die Spiegelmetapher, der Zerspiegel, aber auch das Motiv des Doppelgängers sind für Hoffmann zentral.



9 Unbekannter Künstler: *Poésie Allemande* (Illustrationen zu Gottfried August Bürgers »Lenore« und E.T.A. Hoffmanns »Rat Krespel«), aus der Zeitschrift »L'Artiste«, 1831, Radierung, 16,4 × 25,9 cm

Zeitgenössisch hat man das durchaus gesehen. In Frankreich, wo die breite Rezeption Hoffmanns auf den »Gespensterhoffmann«, auf das Magisch-Unheimliche seiner Werke konzentriert war, findet sich aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, als gleich zwei komplette Werkausgaben Hoffmanns auf Französisch erschienen, ein Titelblattentwurf zum *Rat Krespel*, einem Verwandten im Geiste von *Kreisler* (Abb. 9).³² Der Rat, von den, wie es heißt, allernärrischsten Einfällen verfolgt, sammelte um jeden Preis historische Geigen, zerlegte sie in ihre Einzelteile, um hinter ihr Klanggeheimnis zu kommen, baute eigene Geigen, spielte sie nur selten, dann allerdings in unverkennbar wilder Manier. Eines Tages brachte er von einer Reise ein junges Mädchen mit, auch einen jungen Mann, der ihr Bräutigam zu sein schien, einen Klavierspieler. Sie musizierten zusammen, wobei das Mädchen unglaublich schön sang. In Krespels Umgebung bekam man nur mit, dass Krespel den jungen Mann unter großem Geschrei aus dem Hause trieb und das Mädchen nie wieder sang – dafür Krespel beim Geigenzerstören und -bauen half. Eine der gekauften alten Geigen mit einem Löwenkopfknauf hatte einen Klang, der das junge Mädchen faszinierte, sie erkannte in dem Instrument ihre eigene Stimme wieder. Sie bat Krespel, sie nicht zu zerlegen, und so hingte er sie über seine eigenen zahlreichen gebauten Geigen, holte sie gelegentlich herunter, um dem Mädchen, das sich am Ende natürlich als seine Tochter entpuppt, das Gefühl ihres Gesanges zu geben, den sie nicht mehr ausüben durfte, weil ein Lungenleiden beim Gesang ihr Leben gefährdete. Doch

noch einmal taucht der Bräutigam auf, einmal noch, gegen Krespels anfängliche Widerstände, musizieren sie zusammen – und tot ist die Tochter.

Was macht die französische arabeske Vignette daraus? Unten in der Mitte findet sich der von allen Teufeln besessene Krespel mit der Löwenkopfviole, in die der Gesang der Tochter eingesperrt ist. Die Musik ist der Ausgangspunkt, die Wurzel, wie das Distelgewächs zeigt, das auf beiden Seiten in die Höhe wächst, der Ursprung aller Kunst und allen Übels. Oben in der Mitte der in einem Sessel vor sich hin brütende Krespel, daneben Braut und Bräutigam, und auf der anderen Seite Krespel noch einmal als Teufelsgeiger. Die Musik wird alles zerstören, das Glück des Paares, auch das des Rats Krespel und schließlich die Tochter töten, die seine Musik verkörpert. Den beiden besessenen Krespel-Figuren stehen die Haare zu Berge, wie wilde, nicht zu bezähmende Flammen. Die Arabeske, offenbar als Titelvignette gedacht, ist in der Lage, einen derartig unausweichlichen Vorgang zu verbildlichen.

Die beiden Anfänge für den Murr- und den Kreislerteil haben uns bereits auf Hoffmanns Zitatpraxis hingewiesen. Der ganze Text ist mit Zitaten, Paraphrasen und Textanspielungen durchsetzt, sie haben unterschiedliche Funktionen und entstammen, vereinfacht gesagt, zwei Bereichen. Die Nutzung von Textbausteinen aus Rabelais, Cervantes, vor allem aber Shakespeare und Sterne verdankt sich eher der satirischen, zumindest stark wirklichkeitsbezogenen Tradition. Mit ihr konnte Hoffmann sich identifizieren, selbst wenn er ihre Verwendung im jeweiligen Kontext durchaus als Plagiat diffamieren mochte. Klassiker- und Romantikerzitate dagegen werden zumeist persifliert. Zwei Autoren betrachtet Hoffmann als seine direkten Vorbilder: Tieck mit dem *Gestiefelten Kater*, der ihm nicht nur die Idee des menschlich agierenden Katers eingegeben hat, sondern dem er auch bestimmte Strukturelemente verdankt, und Laurence Sterne, dessen Verwirrspiel mit den Sprachebenen, dessen Verschränkung der verschiedenen Wirklichkeitsebenen, dessen permanente Beteiligung des Lesers, das Vertagen von Versprochenem, auch das Spiel mit bedeutungshaltigen Namen unserem Autor Anregungen gegeben hat. Die Infragestellung des Ich, auch des Autor-Ichs, gehört ebenso dazu. Es sei nur eine berühmte Passage aus *Tristram Shandy* zitiert: »Lieber Freund, sprach ich – so gewiss ich ich bin – und Ihr Ihr seid – Und wer seid Ihr? sagte er. – Macht mich nur nicht irre; sagte ich.«³³

Mit der Frage nach dem Autor-Ich zusammenhängend und am allerwichtigsten für Hoffmann ist allerdings Sternes Zitatpraxis. Sein ganzer Roman *Tristram Shandy* ist eine weitgehende Zitatcollage, und auch Sterne ist dabei der satirischen Tradition von Erasmus über Rabelais und Cervantes bis zu Swift verpflichtet. Im Zitatverfahren selbst greift Sterne allerdings auf Robert Burtons berühmte *Anatomie der Melancholie* zurück, die ebenfalls – aus der Einsicht heraus, dass nichts Neues unter der Sonne gedacht werden könne – Zitat an Zitat reiht, jedoch bereits, wie nachfolgend Sterne und Hoffmann, durch minimale Abweichung vom Wortlaut des Vorbildes, vor allem aber durch den in der Textcollage gestifteten Neuzusammenhang, den Gegenstand eben auch mit neuem Sinn

befrachtet.³⁴ Das kann dem Vorbild eine womöglich in ihm angelegte weitere Nuance abgewinnen oder aber auch seine Bedeutung, die es im ursprünglichen Kontext hatte, auf den Kopf stellen. Hoffmann nutzt alle diese Möglichkeiten. Die böseste Persiflage hat bei ihm Jean Paul zu erleiden, den man doch gern als Vorläufer Hoffmanns bezeichnet. Doch der Grund dafür ist leicht zu benennen. Jean Paul hatte ein Vorwort zu Hoffmanns *Fantasiestücke in Callot's Manier* geschrieben, halbwegs freundlich, aber entschieden gönnerhaft. Hoffmann hat das geärgert. Die späteren Werke von Hoffmann hat Jean Paul in Grund und Boden verdammt, für banal und literarisch unzureichend erklärt, die einzig positiven Textpassagen seien die skrupellosen Plagiate aus Tieck und aus seinen, Jean Pauls Werken.³⁵ Jean Paul muss gespürt haben, dass bei Hoffmann ein neuer Ton vorherrschte, der an jeglicher romantischen Verklärung zweifelte, Sentiment, in der Tradition Sternes, nur zulassen konnte, wenn es am Ende geradezu brutal in Frage gestellt, an der Realität gemessen wurde. Allein vorherrschendes Sentiment war ihm ein Gräu­el. Jean Paul musste dies als Kritik an seiner Kunstauffassung begreifen. Er, der anerkannte, gefeierte Autor versuchte sich den aufmüpfigen Hoffmann mit einiger Gewalt und vor allem auf reichlich unfaire Weise vom Leibe zu halten.

Dafür hat Hoffmann sich in *Kater Murr* auf wundervolle Weise gerächt. Kater Murr hat sich heftig in Miesmies verliebt, sucht sie allerorten, natürlich wieder, so wörtlich, »auf dem Dache, auf dem Boden, in dem Keller, wie in allen Gängen des Hauses.«³⁶ Und weiter: »Eine süße Ahnung sagte mir, daß sie vor der Türe des Hauses sitze, ich stieg die Treppe herab und fand sie wirklich!«³⁷ Damit ist das Ganze, bei aller momentanen Verliebtheit, auf ein Mittelmaß gestimmt, und die weitere Geschichte lehrt uns auch, dass das Verhältnis in einer bürgerlichen Ehe endet, die beide Teile so anödet, dass nur die Trennung bleibt. Jetzt jedoch spricht der Kater noch in höchstem Entzücken:

»Holdeste, begann ich leise, »sei mein!« – »Kühner Kater, erwiderte sie verwirrt, »kühner Kater, wer bist du? Kennst du mich denn? – Wenn du aufrichtig bist, so wie ich, und wahr, so sage und schwöre mir, daß du mich wirklich liebst.« – »O«, rief ich begeistert, »ja bei den Schrecken des Orkus, bei dem heiligen Mond, bei allen sonstigen Sternen und Planeten, die künftige Nacht scheinen werden, wenn der Himmel heiter, schwöre ich dir's, daß ich dich liebe!« – »Ich dich auch«, lispelte die Kleine und neigte in süßer Verschämtheit das Haupt mir zu.«³⁸

Die Paraphrase auf die Bekenntnisszene in Jean Pauls *Titan* (4. Band, 28. Jobelperiode, 110. Zykel) ist eindeutig. Dort heißt es, in einer verklärten Mondesnacht, angesichts des fern wogenden Vesuvs im hohen Äther und Rosen- und Myrtenduft, als der Adelspross Albano plötzlich bei einem Freudenfeuer vor einer Kapelle, Nachtigallen singen, von einem Gott erschüttert und von einem Wunder geblendet, Linda de Romeiro erkennt, von Schönheit und Glanz umströmt, nach einiger vorsichtigen Konversation ganz abrupt:

»Albano schaute ihr lebendig und heiter wie ein Sonnengott im Morgenrot ins Angesicht und drückte ihre Hände. Sie wollte sie heftig wegziehen. »Gib sie mir ewig«, sagte er heftig. – »Kühner Mensch«, sagte sie verwirrt, »wer bist du? – Kennst du mich? – Wenn du bist wie ich, so schwöre und sage, ob du immer wahr gewesen!« – Albano sah den Himmel, sein Leben wurde gewogen, Gott war nahe bei ihm, er antwortete sanft und fest: »Linda, immer!« – »Ich auch!«, sagte sie und neigte schamhaft das schöne Haupt an seine Brust [...].«³⁹

Über dem Vesuv brennt dann noch zur Begleitung die Amorfackel. Man kann verstehen, dass E.T.A. Hoffmann einen Anfall bei so viel adligem Wohlklang und ungetrübter Gefühllichkeit bekommen hat. Das musste von ihm zerstört werden, und so geht sein eigener Text weiter, nachdem Miesmies »in süßer Verschämtheit das Haupt« dem Kater zugeneigt hatte: »Ich wollte sie voll Inbrunst umpfoten, da sprangen aber mit teuflischem Geknurre zwei riesige Kater auf mich los, zerbissen, zerkratzten mich kläglich und wälzten mich zum Überfluß noch in die Gosse, so daß das schmutzige Spülwasser über mir zusammenschlug.«⁴⁰ Bei der Lektüre dieser Passage müssen nun umgekehrt Jean Paul geradezu Mordgedanken gekommen sein. Sein im Höchstton gehaltenes Gefühlsbekenntnis in die Gosse gezogen zu sehen, musste ihm unerträglich sein, denn konfrontiert mit Hoffmanns Text wurde der seine vollkommen destruiert, musste ihm selbst als aufgehoben erscheinen. Der Umschlag vom Erhabenen zum Lächerlichen war vollzogen. Und doch ging es Hoffmann nicht nur um Rache, sondern um ein erneutes Beispiel eines Beleges für die Unmöglichkeit, den Hochtouner unreflektiert zu lassen.

Der Vorgang hat, im Übrigen wieder wie bei Sterne, geradezu selbstquälerische Züge. Beide waren überzeugt, ohne Enthusiasmus gibt es keine Dichtung, doch jeder Enthusiasmus landet notwendig wieder auf dem Boden der Tatsachen, vor der Tür des Hauses. Das Balancieren auf dem Dach ist immer vom Absturz bedroht. Und insofern zeigt Hoffmann auf der Einbandillustration zum ersten Band von *Kater Murr* denselben im Dichtertraum auf dem Dach und auf der Einbandillustration zum zweiten Band im Keller und nicht etwa, wie ein Gutteil der Forschung meint, bei seiner Hochzeit mit Miesmies (die fand nicht im Keller statt), sondern vielmehr lange nach seiner Trennung von Miesmies die Begegnung mit der jungen schönen Katze im Keller, die seine Liebesglut weckt, sich dummerweise jedoch als seine Tochter mit Miesmies erweist, was diese ihm unter die Nase reibt (*Abb. 10*).⁴¹ Die Hochgefühle zerplatzen wie eine Seifenblase und gehören in dieser Form in den Keller. So sind die Extreme, denen Dichtung ausgesetzt ist, schon auf den vorderen Umschlagbildern der beiden Bände angedeutet.

Jean Pauls Vorwurf, Hoffmann sei ein mieser Plagiator, findet in *Kater Murr* vielfach eine indirekte Antwort durch weitere Varianten von Hoffmanns Zitatpraxis, sie hängen eng mit der Strukturanlage des Romans zusammen, wie Hoffmanns Vorbild Tieck lehren kann. Mal befinden wir uns bei Tieck unmittelbar in der Geschichte des gestiefelten Katers, mal im Theater, wo das Stück vom gestiefelten Kater aufgeführt wird, mal spricht



10 E.T.A. Hoffmann: *Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, 1822, zweiter Band, Vorderseite, Aquatintaradierung von Carl Friedrich Thiele, 16,1 × 8,8 cm

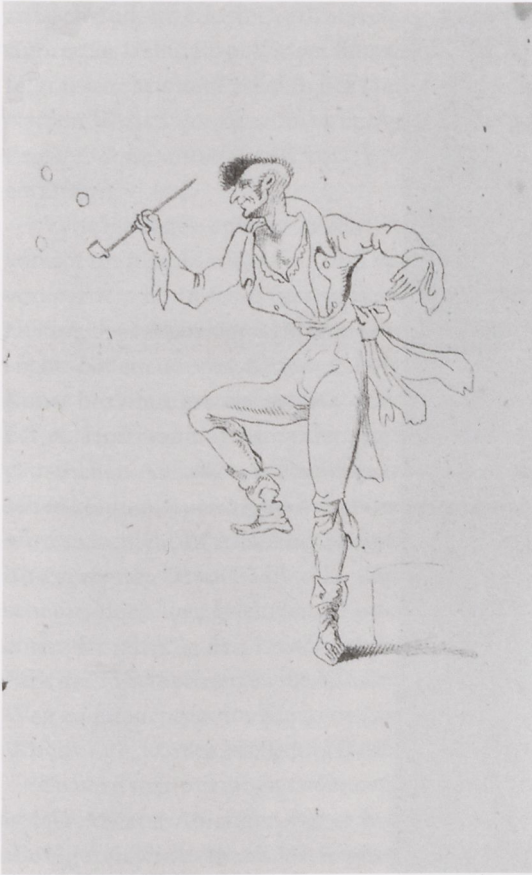
das Publikum, mal wendet der Kater sich an die Zuschauer, mal muss gar der Autor eingreifen, um die aus dem Ruder laufende Aufführung zu retten. Auch bei Hoffmann greift gelegentlich der Herausgeber ein, und zwar vor allem dann, wenn er Murr bei einem Plagiat ertappt.

Zwei Beispiele seien hier angeführt, weil sie unterschiedliche Dimensionen der Zitatrexpraxis beleuchten. Zum einen heißt es: »Murr! – Murr! schon wieder ein Plagiat! – In »Peter Schlemihls wundersamer Geschichte« beschreibt der Held des Buchs seine Geliebte, auch Mina geheißen, mit denselben Worten.«⁴² Auch dies ist eine Möglichkeit, mit dem Zitat umzugehen, denn indirekt handelt es sich natürlich um eine Hommage an seinen Literatenfreund Adelbert von Chamisso, den Autor des *Schlemihl*. Mit Friederich de la Motte Fouqué zusammen bildeten sie ein Dreigestirn, tauschten Manuskripte untereinander aus; zusammengeführt wurden sie durch Eduard Hitzig, Hoffmanns Kol-

legen am Kammergericht, der zugleich sein erster Biograph wurde und sich als Verleger um die Schriften der Freunde verdient gemacht hat.⁴³ Das zweite Beispiel findet sich ganz am Ende des Romans. Murr hält einen langen Monolog über die Kunst und ihre Deformation bei Hofe, der, wie man verblüfft feststellen muss, Kreislers und damit auch Hoffmanns Überzeugungen wiedergibt und nicht etwa ein Gegenbild dazu entwirft. Hoffmann unterstreicht dies nachdrücklich durch folgenden Herausgeberkommentar:

»Murr, es tut mir leid, daß du dich so oft mit fremden Federn schmückst. Du wirst, wie ich mit Recht befürchten muß, dadurch bei den geneigten Lesern merklich verlieren. – Kommen alle diese Betrachtungen, mit denen du dich so brütest, nicht geradehin aus dem Munde des Kapellmeisters Johannes Kreisler, und ist es überhaupt möglich, daß du solche Lebensweisheit sammeln konntest, um eines menschlichen Schriftstellers Gemüt, das wunderlichste Ding auf Erden, so tief zu durchschauen!«⁴⁴

Mit diesen Bemerkungen liefert uns Hoffmann nicht nur eine weitere Variante der Zitatrix, die dadurch zu erkennen wäre, dass die Textpassage demjenigen, dem sie zugeschrieben wird, nicht zuzutrauen ist und sich so als Fremdzitat offenbart, vielmehr verbindet er an dieser wie an anderen versteckten Stellen des Romans die beiden scheinbar doch strikt voneinander getrennten Teile, den Murr- und den Kreisleranteil. Für die Verschränkung ist ansonsten Meister Abraham zuständig, der in beiden Teilen sein Vorkommen hat. Insofern ist auf dem rückseitigen Buchdeckel des ersten Bandes nicht, wie die Forschung meint, Kreisler dargestellt – das macht schon angesichts von Hoffmanns zeichnerischen Entwürfen zur Figur Kreislers keinen Sinn (*Abb. 11*). Den närrisch herumspringenden Kreisler kann man nicht in der ruhig, in langem Gewand, frontal in einem Zauberkreis dastehenden und mit einer Kappe versehenen Mann mit Buch und Narrenkeule als Zauberstab vermuten. Es kann sich nur um Meister Abraham handeln, den Magier, der die Ereignisse des Romans auf geheimnisvolle Weise steuert. Der Zauberkreis ist nichts anderes als der Zodiakus, dem allerdings magische Aussagekraft beigegeben wird. Dass Meister Abraham sich mit dem Zodiakus intensiv beschäftigt hat, gibt folgende Passage zu erkennen, in der sich Murr zum Schreibtisch des Meisters schleicht, um zu sehen, welches Buch – ein »schweinslederner Quartant« – sein Meister denn so aufmerksam studiert hat: »Es war«, so heißt es, »das schöne herrliche Werk des alten Johannes Kunisperger vom natürlichen Einfluß der Gestirne, Planeten und zwölf Zeichen.«⁴⁵ Der Traktat existiert wirklich unter dem Titel *Kalendar maister Johannes Kunisperger* (Augsburg 1489) und stammt von Joannes Regiomontanus, wobei es sich bei Regiomontanus nur um die latinisierte Form von Kunisperger handelt, der, wie der Name sagt, aus Königsberg stammte. Und die zwölf Tierkreiszeichen gibt Hoffmann korrekt auf seiner Illustration im Rand des Doppelkreises wieder. Im Übrigen werden die Verschränkung und die Trennung der Teile gleichermaßen auch dadurch deutlich, dass Meister Abraham im »Murr-Teil« in der Stadt wohnt, auch da den Traktat studiert, während er



11 E.T.A. Hoffmann: *Der Kapellmeister Kremler im Wahnsinn* (Entwurf für den Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«), 1822, Lithographie, 1822, 8,6 × 7,5 cm (Motiv)

seine magischen Kräfte im »Kreisler-Teil« erprobt, wo er im Park des Fürsten Irenäus in einem Fischerhäuschen abseits vom Hofe an einem See wohnt. Dort ist er in der Illustration dargestellt. Die Widersprüche werden nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie dienen als Verweis auf die strukturelle Anlage.

DURCHBROCHENE ARABESKEN

Ähnlich komplex, ja, sogar widersprüchlich-rätselhaft, wie die Sphingen an der Basis der Illustrationen, und damit an das Auflösungsbedürfnis des Betrachters appellierend ist die letzte zu betrachtende Einbandillustration, die rückseitige des zweiten Bandes (Abb. 12). Die Forschung hat hierzu nichts Passendes anzubieten, Petra Maisak schlägt daraufhin vor, in dem dargestellten Mönch den Bruder Cyprianus im Kloster der Bene-



12 E.T.A. Hoffmann: Umschlag der »Lebens-Ansichten des Katers Murr«, 1822, zweiter Band, Rückseite, Aquatintaradierung von Carl Friedrich Thiele, 16,1 × 8,8 cm

diktiner zu sehen.⁴⁶ Das scheint auf den ersten Blick naheliegend zu sein. Bruder Cyprianus hatte als direkter Abgesandter des Papstes und der Kurie in Rom die Aufgabe, aufs Strengste die Klosterzucht einzuklagen und für Reformen zu sorgen. Er langt in der Benediktinerabtei zu Kanzheim an, in die sich Kapellmeister Kreisler geflüchtet hat, nachdem er im Dunkel der Nacht vom Diener des Prinzen Hektor auf dessen Veranlassung hin getötet werden sollte, weil er um das finstere Geheimnis des Prinzen zu wissen schien. Kreisler wird angeschossen und am Kopf verletzt, kann aber seinen Gegner mit der Stockklinge niederrennen. Wie sich später herausstellt, hat er ihn dabei tödlich verletzt. Im Kloster wird Kreisler für die Musik zuständig, er komponiert und leitet den Chor. Bruder Cyprianus will sämtliche musikalischen Aktivitäten, als die Sinnlichkeit

anstachelnd, im Kloster verbieten lassen. So könnte man, wenn man in der Illustration Cyprianus sieht, die nach dem Entwurf Hoffmanns angefertigte Aquatintaradierung wie folgt lesen: Mit der Fackel in der Hand räuchert Cyprianus das Kloster aus, nicht nur im Namen Christi vor dem links erscheinenden Kruzifixus, sondern auch im Namen des Papstes, denn unter dem Kruzifix können wir in Spiegelschrift allein das Wort »Roma« entziffern.

Verschiedenes spricht gegen eine derartige Deutung: Eine entsprechende Szene kommt im Roman nicht vor. Und vor allem: Der Mönch Cyprianus entpuppt sich als ein von der Kirche in Rom instrumentalisierter Giftmörder und als der Bruder von Prinz Hektor, der seinerseits als Mörder enttarnt wird; beide Male geschehen aus rasender Eifersucht. Zudem ist er im Kloster in eine heftige Debatte mit Kreisler über das Verhältnis von Kunst beziehungsweise Musik und Religion verwickelt, in der Kreisler ganz im Sinne E.T.A. Hoffmanns triumphiert und der Mönch schließlich zusammenbricht. Seinen päpstlichen Auftrag wird man kaum als positive Tätigkeit auf dem Einband verewigt sehen können. Auch die beiden anderen im Roman vorkommenden Benediktinermönche wird man nicht in Anschlag bringen können, weder den gutmütigen, dem Wohlleben hingeebenen Bruder Hilarius, der eher der Tradition der Mönchssatire entsprungen scheint, noch den gelehrten Klosterabt Chrysostomos, der zwar mit einer Fackel und einem Kruzifix in den Händen den Leichnam des getöteten Dieners bei Nacht aus dem Park des Fürsten Irenäus ins Kloster bringen ließ, doch nur um den Leichenträgern den Weg zu erleuchten. Im Kloster würde man ihn in seiner reich mit Kunst ausgestatteten Wohnung erwarten, weil zumeist dort die zentralen Gespräche mit Kreisler stattfanden.⁴⁷

So wird man auf einen anderen Gedanken geführt, so wenig er endgültig zu beweisen ist: An Meister Abraham, der sich auch am Ende des Romans als derjenige erweist, der alle Figuren wie in einem Marionettentheater an Schnüren zu seinem Ziele leitet, schreibt Kreisler aus dem Kloster: »Seht mich nur, Meister Abraham, wie ich, umgeschaffen zum passablen Benediktinermönch [...]«. ⁴⁸ Zuvor schon empfahl ihm der Mönch Hilarius: »Ihr kleidet Euch in die feinste Wäsche und zieht das Benediktiner-Gewand darüber.« ⁴⁹ So geschah es, und in der Folge spricht Kreisler mehrfach von der »Täuschung, die das Kleid befördert«, es schaudert ihn »dies Kleid zu tragen, wie einen Kerker, aus dem ich nimmer wieder heraus kann.« ⁵⁰ Und dem Abt, der ihn zum endgültigen Eintritt ins Kloster bewegen will, antwortet er: »Ew. Hochwürden irren sich in meiner Person, werden konfuse durch das Gewand, das ich angelegt, um en masque einige Zeit hindurch die Leute zu foppen« und führt weiter aus, dass er im Leben bleiben wolle und auch die Liebe leben werde.⁵¹

Liest man unter dieser Prämisse die Graphik, so kann sie geradezu als Emblem des ganzen Romans verstanden werden. Kreisler, im Leben zwischen Wahn, durch dessen Exaltiertheit zugleich seine Kunst hervorgebracht wird, und an allem zweifelndem Zynismus schwankend, scheint für einen Moment im Kloster seine Ruhe zu finden und produziert ohne Exaltation schöne Kirchenmusik – bloß um zu realisieren, dass er nur im

Leben, das für die Sinnlichkeit steht und führe es auch zum Wahn, wahre Kunst schaffen könne. Sinnliche Liebesträume entzündeten ihn zu eigentlicher Schöpfung. Sehen wir ihn im falschen Gewand im Kreuzgang mit der Fackel in der Hand, gleich einem zweiten Diogenes, die Wahrheit suchend, dann könnte eine kleine Beobachtung uns die Berechtigung der Annahme, es handle sich um Kreisler, wahrscheinlich machen. Unter dem Kruzifixus hatten wir spiegelbildlich »Roma« gelesen. Im ersten Moment werden wir die Spiegelbildlichkeit der Schrift als ein Versehen des Radierers lesen, wie es sich in der Graphik häufiger ereignet. Der Künstler hat dann die Umkehrung durch den Druckvorgang nicht bedacht, auf der Platte hätte er die Schrift spiegelbildlich anbringen müssen. Doch dann entdecken wir, dass der Radierer Thiele seine Signatur auf der Vorderseite des zweiten Bandes unter der Illustration in feinsten Schrift seitlich erscheinen lässt. So müssen wir wohl Absicht für die Seitenverkehrung auf der Rückseite annehmen. Dafür böte sich folgende Erklärung an: Es ist eine alte und oft genutzte Erkenntnis, dass »Roma« umgekehrt gelesen »Amor« ergibt. So würden das falsche Gewand und das spiegelbildliche Wort auf das für Kreisler unakzeptable Angebot, sich in den Schoß der Kirche zu retten, stehen. Schließlich durchschaut er den Abgesandten Roms. Richtig wäre allein »Amor«, die Sinnlichkeit im Leben und in der Kunst – ohne die keine Kunst entsteht, wie E.T.A. Hoffmann noch und noch betont, er, der sich in das Kloster des bürgerlichen Berufes eingesperrt sah und sich abends mittels Alkohol in das Reich der Kunst flüchtete.

Und damit wären wir bei unserem letzten Punkt, der arabesken strukturellen Grundlegung des ganzen Romans. Nun sind die Belege für diese Anlage nicht ganz so leicht beizubringen. Zwar gibt es einen guten Aufsatz von Erwin Rotermond zur musikalischen und dichterischen Arabeske bei Hoffmann von 1968 und darauf aufbauend eine ganze Dissertation zur arabesken Struktur des Textes von 2001, doch dringt dies im Falle von *Kater Murr* nicht sehr tief, zumal der Begriff der Arabeske im Roman nicht fällt.⁵² Das mag damit zusammenhängen, dass Hoffmann den Begriff für die Musik reserviert hat. So sollte man, was Rotermond getan hat, Hoffmanns Aufsätze und Rezensionen zur Musik lesen und sehen, ob die Analogie zur Dichtung beziehungsweise zu *Kater Murr* trägt.

In Kürze: In Hoffmanns berühmter Rezension zu Beethovens 5. Symphonie von 1810 wird »die formale Konsistenz eines scheinbar inkonsistenten Werkes« betont.⁵³ In seiner Rezension zu Beethovens Klaviertrio op. 70 von 1813 ist von der besonderen Kontrapunktik die Rede, alle Nebenfiguren seien der Hauptfigur verwandt, »so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet«.⁵⁴ Diese Rezension greift Hoffmann in den *Kreisleriana* wieder auf, und sein Zentralbegriff fällt erneut, »so daß ich noch jetzt wie einer, der in den mit allerlei seltenen Blumen, Gewächsen und wunderbaren Blumen umflochtenen Irrgängen eines phantastischen Parks wandelt und immer tiefer und tiefer hinein gerät, nicht aus den wunderbaren Wendungen und Verschlingungen deines Trios herauszukommen vermag«.⁵⁵ Schließlich ist noch von »kontrapunktischen Verschlingungen« die Rede.⁵⁶ Wenn der Begriff der Verschlingung allein

schon auf die Arabeske verweist, so macht seine vegetabilische Fassung diesen Bezug eindeutig. Das rekurriert auf den Schlegelschen Arabeskenbegriff und seine Pflanzenmetaphorik, etwa in der *Lucinde* von 1799. Man kann natürlich auch auf Schlegels *Brief über den Roman* von 1800 verweisen, der die tiefsinnigsten Definitionen zur Arabeske liefert, wenn er ihre Charakteristika benennt als »künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie«. ⁵⁷

Das scheint wie eine Strukturbeschreibung von *Kater Murr* zu klingen, wenn nicht der Ton zu sehr auf »reizend«, »wunderbar« und vor allem »ewig« liegen würde – Kontrapunktik ja, aber eben auch Brüche. Zwar rekurrieren die ausdrücklich so genannten »Fragmente« aus Kreislers Biographie natürlich auf Schlegels oder, allgemeiner gesagt, auf dem frühromantischen Fragmentbegriff. Doch Schlegel versteht die Fragmente als Fragmente einer Konfession, die den universalen Zusammenhang für den Leser evozieren sollen. Bei Hoffmann bleiben es Bruchstücke, aber wiederum nicht gänzlich im Sinn der »Denksteine« Brentanos, die, sprachlich gefasst, zu leuchtenden Schmuckstücken in kosmischer Analogie werden. ⁵⁸ Bei Schlegel und Brentano sind die Fragmente und »Denksteine« kryptisch mit Tiefsinn gefüllt, warten nur darauf, durch den Anteil des Lesers zum Leben gebracht zu werden, damit sie einen Vorschein des Unendlichen und Ewigen entwerfen können. Hoffmann mag davon träumen, mag auch den Leser zum Fortschreiben auffordern, doch im Endeffekt zieht's ihn *down to earth*.

Und dennoch: Die kontrapunktischen Analogien in den beiden, in einiger Grobheit einander gegenüber gestellten Teilen sind aufzuspüren, es gibt Handlungsparallelitäten, es gibt Verschränkungen, es gibt Momente des arabesken Gelingens, etwa wenn Kreisler die von einem bösen Dämon verfolgte Prinzessin Hedwiga durch Musik für den Moment erlösen kann: »Er [Kreisler] ließ daher allerlei angenehme Melodien fortströmen, variierte die bekanntesten Lieblingslieder in kontrapunktischen Wendungen und melismatischen Schnörkeln [...].« ⁵⁹ Melismen sind melodische Verzierungen, sie markieren das Arabeske in der Musik. Und wenn die bekanntesten Lieblingslieder kontrapunktisch behandelt werden, dann kann man das auch auf die Zitatpraxis beziehen: Zitierbar sind die Quellen nur in neuer, kontrapunktischer Fassung, eingebettet in ein allumfassendes Verweissystem von Bezügen und Bedeutungen, sie kreisen, wie Kreisler, der, wie er sagt, um sich selbst kreiselt, ohn' Unterlass um die Hauptgedanken der Kunst. ⁶⁰ Etwas anderes bleibt nicht, kein utopisches Ziel eröffnet sich, keine Ganzheit scheint mehr möglich, nur das Balancieren auf dem Dach, von dem man in nüchternem Zustand, der unvermeidlich der Begeisterung nachfolgt, herunterstürzt.

- 1 Vorsichtige Korrekturen der Forschungsmeinung zu den Umschlagzeichnungen nimmt bereits Petra Maisak vor; vgl. *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske* (hrsg. v. Werner Busch u. Petra Maisak), Ausstellungskatalog, Freies Deutsches Hochstift – Goethe Museum, Frankfurt / Hamburger Kunsthalle 2014, Kat.-Nr. 119. Einen erschöpfenden Katalog aller Bildentwürfe Hoffmanns bietet Dietmar J. Ponert: *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*, Petersberg 2012, 2 Bde. (hier wird leider ein Teil der unzutreffenden Identifizierungen fortgeschrieben).
- 2 Vgl. *Verwandlung der Welt* 2014, Kat.-Nr. 26.
- 3 Karl August Varnhagen von Ense in seinem Tagebuch, 10. Januar 1822; zitiert nach E.T.A. Hoffmann: *Meister Floh. Letzte Erzählungen*, Frankfurt am Main 1967 (Werke, Bd. 4), S. 506.
- 4 Vgl. Ponert 2012, Kat.-Nr. 231–232.
- 5 Da es sich bei dem vierten Porträt eindeutig nicht um Minister von Schuckmann handelt, von dem Bildnisse überliefert sind, kann man immerhin vermuten, dass es sich um den Agenten Dr. Georg Klindworth handelt, der die eigentliche Untersuchung führte und Kamptz zuarbeitete.
- 6 Vgl. Ponert 2012, Kat.-Nr. 139–140; die Zitate nach Christoph Wetzel: *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*, Salzburg 1981, S. 127.
- 7 Vgl. Walter Arelt: *Der Mesmerismus in Berlin*, Mainz 1965; Heinz Schott: *Franz Anton Mesmer und die Geschichte des Mesmerismus*, Stuttgart 1985; zu Hoffmanns Fantasiestück *Der Magnetiseur* vgl. E.T.A. Hoffmann: *Fantasiestücke in Callot's Manier. Werke 1814* (hrsg. v. Hartmut Steinecke), Frankfurt am Main 2006, S. 727–730 (Kommentar). Zum Berliner Lehrstuhl vgl. Corinna Treitel: *A Science for the Soul: Occultism and the Genesis of the German Modern*, Baltimore u. London 2004, S. 35.
- 8 E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla. Lebensansichten des Katers Murr*, Frankfurt am Main 1967 (Werke, Bd. 3), S. 149.
- 9 Am naheliegendsten für Hoffmann wäre die Kenntnis dieser Tradition aus Karl Philipp Moritz: *Götterlehre* [1791], Frankfurt am Main 1979, S. 38 ff.
- 10 Vgl. Ponert 2012, Kat.-Nr. 218.
- 11 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 134.
- 12 *Ibid.*, S. 137.
- 13 Vgl. Carme Bescansa Leirós: »Du sublime au ridicule«. *Trommel- und Narrenmotiv in: »Ideen. Buch Le Grand (Heines Reisebilder)«*, in: *Revista de Filologia Alemana* 8/2000, S. 185–199. Napoleons Ausspruch lautet (nach Heine) vollständig: »Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.«
- 14 Vgl. Ponert 2012, S. 336: (»possenhafte Person, wie ein Narr oder Spaßmacher«).
- 15 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 289.
- 16 *Ibid.*, S. 432 f.; vgl. beinahe wörtlich *ibid.*, S. 176, was darauf hinweist, wie wichtig Hoffmann die Bedeutung von Geschoss- respektive Stilhöhen war; vgl. auch S. 284.
- 17 *Ibid.*, S. 433.
- 18 *Ibid.*, S. 433 f.
- 19 *Ibid.*, S. 151.

- 20 Jürgen Blunck (Hrsg.): *Wie die Teufel den Mond schwärzten. Der Mond in Mythen und Sagen*, Heidelberg u. Berlin 2003. Der »Mann im Mond« hat auch seine Nachfolge bei Johann Peter Hebel (1834) oder Ludwig Bechstein (1847) gefunden.
- 21 Der Horus von Edfu verkörpert die geflügelte Sonnenscheibe.
- 22 Vgl. Werner Busch: *Goethe und Neureuther. Die Arabeske – Ornament oder Reflexionsmedium*, in: Goethe-Jahrbuch 128/2011, S. 127–158; ders.: *Neureuther in Runges Bahnen*, in: Markus Bertsch, Hubertus Gassner u. Jenns Howoldt (Hrsg.): *Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium*, München 2013, S. 329–341.
- 23 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 259. Die Hoffmann-Literatur hebt beständig auf die kontrapunktische Anlage seiner Werke ab; vgl. zum Beispiel Erwin Rotermund: *Musikalische und dichterische »Arabesken« bei E.T.A. Hoffmann*, in: *Poetica* 2/1968, S. 48–69, S. 51 u. S. 58; Ricarda Schmidt: *Ahnung des Göttlichen und affizierte Ganglien. Die kontrapunktische Erzähltechnik des »Kater Murr« auf der Schwelle von Romantik zu Moderne*, in: Nicholas Saul et al. (Hrsg.): *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Würzburg 1999, S. 138–151; Claudia Liebrand: *Lebens-Ansichten des Katers Murrs nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. »Literarischer Vandalismus«*, in: E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen* (hrsg. v. Günther Saße), Stuttgart 2004, S. 212–236, S. 232; Patricia Czeziór: *Der Leser und die Hinterfragung seiner Rolle in E.T.A. Hoffmanns »Kater Murr« und Karl Immermanns »Münchhausen«*. Eine Analyse im Rahmen des Kommunikationsmodells Autor – Text – Leser, München 2008, S. 13, S. 59 (nach Wolfgang Preisendanz) u. S. 63; Tina Hartmann: *Überdauern im Makulaturblatt. Künstlertum als Fragment am seidenen Faden eines Katzenlebens in E.T.A. Hoffmanns Roman »Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Kreisler in zufälligen Makulaturblättern«*, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 21/2013, S. 42–54., S. 47.
- 24 Eine neuere Zusammenfassung der unendlichen Literatur liefert Svenja Briese: *Die Universalpoesie von Friedrich Schlegel*, Hamburg 2012.
- 25 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 131.
- 26 Ibid.; das unterdrückte Vorwort und Hoffmanns Kommentar *ibid.*, S. 132.
- 27 Ibid., S. 133.
- 28 Johann Wolfgang von Goethe: *Dramatische Dichtungen II*, München 1981 (Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 4.), S. 450.
- 29 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 133 u. S. 137.
- 30 Ibid., S. 137 f.
- 31 Laurence Sterne: *Eine empfindsame Reise durch Frankreich und Italien. Von Mr. Yorick* (übers. v. Michael Walter), Berlin 2010, S. 244 u. S. 248 f.
- 32 Vgl. *Œuvres complètes de E.T.A. Hoffmann, traduites de l'allemand par M. Théodore Touse-nel et par le traducteur des romans de Veit-Wéber*, Paris 1830, 8 Bde.; *Contes fantastiques (Oeuvres complètes) de E.T.A. Hoffmann, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars*, Paris 1830–1832 (2. Auflage 1832–1836), 12 Bde.; der Text zu *Rat Krespel* in: E.T.A. Hoffmann: *Nachtstücke. Klein Zaches genannt Zinnober. Die Serapionsbrüder*, Frankfurt am Main 1967 (Werke, Bd. 2), S. 228–248.
- 33 Laurence Sterne: *Leben und Ansichten von Tristram Shandy, Gentleman* (übers. v. Michael Walter), Frankfurt am Main 2010, S. 555.
- 34 Vgl. Werner Busch: *Great wits jump. Laurence Sterne und die bildende Kunst*, München 2011, S. 85–114 (Kap. 3 »Borrowing«).

- 35 Zu Jean Pauls Vorrede vgl. Hoffmann 2006, S. 599–606; zu den Plagiaten vgl. *ibid.*, S. 604.
- 36 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 284.
- 37 *Ibid.*, S. 285.
- 38 *Ibid.*
- 39 Jean Paul: *Titan, Flegeljahre* (hrsg. v. Paul Stapf), Wiesbaden o. J. (Werke, Bd. 2), S. 543 f.
- 40 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 285.
- 41 Erstmals richtig identifiziert bei Ponert 2012, Kat.-Nr. 228.
- 42 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 418.
- 43 Anna Busch: *Hitzig und Berlin. Zur Organisation von Literatur (1800–1840)*, Hannover 2014 (Berliner Klassik. Eine Großstadtkultur um 1800, Bd. 19), S. 89–123.
- 44 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 474.
- 45 *Ibid.*, S. 282; zum rückseitigen Buchdeckel des ersten Bandes mit nicht zutreffender Identifizierung (Kreisler als Magus) vgl. Ponert 2012, Kat.-Nr. 219.
- 46 Vgl. *Verwandlung der Welt* 2014, Kat.-Nr. 119; Ponert identifiziert die Figur als den schlaftrunkenen Pater Hilarius; vgl. Ponert 2012, Kat.-Nr. 229. Beide Identifizierungen sind wenig wahrscheinlich.
- 47 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 480 ff.
- 48 *Ibid.*, S. 349.
- 49 *Ibid.*, S. 348.
- 50 *Ibid.*, S. 370 u. S. 373.
- 51 *Ibid.*, S. 374 f.
- 52 Vgl. Rotermund 1968, S. 48 ff.; Bettina Schäfer: *Ohne Anfang – ohne Ende. Arabeske Darstellungsformen in E.T.A. Hoffmanns Roman »Lebens-Ansichten des Katers Murr«*, Bielefeld 2001.
- 53 E.T.A. Hoffmann: *Schriften zur Musik* (hrsg. v. Friedrich Schnapp), München 1963, S. 43 u. S. 50.
- 54 *Ibid.*, S. 121.
- 55 E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, in: *ders.* 2006, S. 57 f.
- 56 *Ibid.*, S. 57; zuvor wird schon »die kontrapunktische Behandlung« betont, *ibid.*, S. 56.
- 57 Friedrich Schlegel: *Brief über den Roman*, in: *ders.: Seine prosaischen Jugendschriften* (hrsg. v. Jacob Minor), 2. Aufl. Wien 1906, 2 Bde., Bd. 2, S. 375.
- 58 Clemens Brentano: *Godwi*, München 1963 (Werke, Bd. 2), S. 316; vgl. Horst Meixner: *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos »Godwi«*. Ein Beitrag zur romantischen Allegorie, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 11/1967, S. 435–468, S. 440.
- 59 Hoffmann 1967 (Werke, Bd. 3), S. 259; vgl. *ibid.*, S. 172 (»allerlei zierliche Melismen«).
- 60 *Ibid.*, S. 183 (»In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler«); vgl. Hartmut Steinecke: *Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk*, Frankfurt am Main u. Leipzig 2004, S. 518.