

„Kreisleriana“ oder: Zur Ironie des eingebildeten Wahnsinns

Leiden an der Gesellschaft - Fassetten der anderen Romantik

E.T.A. Hoffmanns Fantasiestücke und die nicht mehr schönen Künste

von Achim Schiff

Patchwork des Abstrusen

„Kreisleriana“ betitelt E.T.A. Hoffmann dreizehn sehr skurrile Skizzen, Grotesken und Essays, die in den ersten beiden Bänden der „Fantasiestücke“ publiziert werden. Als Schriften aus dem Nachlass des verschollenen Kapellmeisters Johannes Kreislers gibt der Autor die Texte unterschiedlicher Genres aus, als fiktive Kritiken und Träumereien eines vom Wahnsinn bedrohten Musikers. Ästhetische Reflektionen über „Beethovens Instrumental-Musik“ wie eben die namensgebenden „musikalischen Leiden“ des „Kapellmeisters Kreisler“ reihen sich zum absonderlichen Nachlass, als dessen Verwalter und Herausgeber Hoffmann auftritt. Stilistisch wie inhaltlich keineswegs homogen einen die „Kreisleriana“ beispielsweise Mutmaßungen zur „Psychologie Don Juans“, über Qualitäten des „Vollkommenen Maschinisten“ oder Satiren wie „Der Musikfeind“ und „Nachrichten von einem gebildeten jungen Mann“, die alle aus fremder Feder stammen sollen.

Als kleinster gemeinsamer Nenner dieser teilweise bitterbösen, surrealen Novellen kann nur Spott genannt werden. Bei der Lektüre spürt der Leser jene Distanz, die Hoffmann zu dem literarischen Personal aufbaut, das er schildert. Er bleibt Voyeur, argwöhnischer Zeuge eines Panoptikums an bürgerlichen Missgestalten, das er freilich wie in Kindertagen durch einen vergrößerten Kristall betrachtet. Was als grandioser Kunstgriff anmutet, nämlich das „schreibende Ich“ mittels eines verkannten „Genies“ aus dem Verkehr zu ziehen, erweist sich andererseits auch als Offenbarungseid. Der Meisterwerke nicht fähig, die er sich aus dichterischer Einbildungskraft ersehnt, nutzt Hoffmann sein Talent, eine unwirtliche Welt zu parodieren. Wie die Epigramme und Aphorismen, die er den Sauffreunden zur Lust auf der Tischdecke eines Bamberger Kaffeehauses lässig hinwirft, entstehen die skurrilen Prosatexte in der wohl düsteren Phase seines Lebens. Sein Kapital, der wache Geist, genügt nicht, die über alles geliebte Julia Mark zu erobern. Um so angeregter steigert sich sein Erzählen.

Das bestechliche Auge des Voyeurs

Während er als geselliger Lebemann die Öffentlichkeit sucht, muss Hoffmann als Beobachter einsam bleiben. Inkognito nährt der noch unbekannte Schriftsteller mit Kreislers Fantasmen die Illusion, unsichtbar für gehasste Mitmenschen zu sein, um sich bitter-süß an Zerrbildern zu ergötzen. „Er wird nicht müde, die Marionette der Dummheit hopsen zu sehen.“, formuliert eine Biographin 250 Jahre nach Hoffmanns Tod treffend.

Der Wunsch, intellektuell-geschmeidig seine Originalität zur schöpferischen Blüte zu entfalten, mutiert zur Wut, angesichts einer Welt, in welcher Geld mehr zählt als Geist. Er reift zum garstigen Schelm, nie aber zum Moralisten. Nur ein Verbrechen existiert vor seinen Augen, die stupide Akzeptanz des gewöhnlichen Alltags. Deshalb wendet er sich so unbarmherzig von den „seltsamen Gepflogenheiten“ ab, vom „Irrsinn des Banalen“, von der „Dummheit in all ihren Gestalten“. Seine Aggression auf charmante Schwätzer, auf dienst beflissene Stiefel-lecker und brave Konformisten steigert sich ihrerseits in zunehmende, radikale Fluchten aus der Normalität. Ihm scheint die Gesellschaft seiner Epoche als ein von Teufeln erdachter Betrug, in dem es deshalb nie zum befreienden Spiel kommen kann, weil alle Karten gezinkt sind. Sind die Würfel erst gefallen, erinnert sich niemand, wie der Wurf zu Stande kam. Das Spiel ist aus, ehe es begann. Zwar freut Hoffmann der Umstand, dass vom fortgesetzten Schwindel gerade die Mitspieler betroffen sind, doch muss er konstatieren: „Das Verderben schwebt über mir und ich kann's nicht vermeiden.“

Seine Bamberger Klientel, die von ihm zu unterrichtenden Söhne und Töchter „aus gutem Hause“, trägt ihm unwillentlich all jene Elemente zu, die er als Bausteine seiner satirischen Skizzen nutzt.

Sprachen trister Domizile

Die fränkische Stadt, von der er sich nach der Neuorganisation des Theaters künstlerische Inspiration und ästhetischen Spielraum versprochen hatte, negierte sein enthusiastisches Aufbegehren. Nichts von seinen großen Plänen ward verwirklicht, schnell gab er deshalb enttäuscht sein Musikdirektorat auf. Er lebte innerlich niedergeschlagen, nur in Gasthäusern bewundert, auch finanziell unter erbärmlichsten Umständen. Als Dichter erntete er wenig Lorbeer; noch immer scheuten Verleger, Bücher von ihm zu veröffentlichen.

Bereits zwei Jahre bevor er 1806 in Warschau erstmals als Dirigent zum Taktstock greift, ändert Hoffmann seinen dritten Vornamen Wilhelm zu Amadeus, Mozart zu Liebe - und legt so wohl auch Spuren genialistischen Größenwahns.

Es nimmt nicht Wunder, dass viele nachgeborene Kollegen und Germanisten in den vom populistischen Jacques Offenbach „umdudelten“ Hoffmanns Erzählungen wenig Potential sahen und dagegen egozentrischen Sarkasmus witterten. „Er durchmaß den Strom des Lebens nicht in seiner ganzen Breite, so dass er seine Gewalt und Erhabenheit, ... seine Geheimnisse hätte offenbaren können.“, frozelt Ricarda Huch beispielsweise, um doch hinzuzufügen: „Er verschmähte doch törichte und heuchlerische Dekorationen, schöpfte vielmehr das Wunderbare aus der Seele des Menschen, in dem er tiefer, bis zur Nachtseite, hineinschaute.“

Gerade der Hang zum Absurden wendet sich gegen Hoffmann und sein Schaffen. Einige seiner selbst kreierten Mythen verbarrikadieren den Blick auf ein künstlerisches Opus, weil das Publikum - lediglich Sensationellen hörig - vergisst, dem innovativen Gehalt nachzuspüren.

Käthchen: In weiter Ferne, so nah

Unglücklich verliebt in seine Schülerin Julia Mark, leidet er nicht allein am bloßen Allgemeinen gesellschaftlicher Norm. Das sehr junge Mädchen, dessen Mutter sich um einen wohlhabenden Ehemann für die graziöse, wache Schönheit bemüht, avanciert zur vielschichtigen Prüfung. Hoffmann stilisiert die zurückhaltende, aber komplizierte „Jungfrau“ zu seinem „Käthchen (von Heilbronn)“, wohl wissend, dass die fragile, hochbegabte und sexuell anregende Vokalistin nichts mit dem von Kleist beschriebenen Bauernmädchen gemein hat. Keine Schwärmerei, sondern leidenschaftliche Hingabe erregt zunächst erotische Phantasie, dann ästhetischen Sinn. Sein „Schmetterling“, wie er „Käthchen“ graphisch im intimen Tagebuch darstellt, steht für die „Welt der Harmonien“, für das Ideale jenseits des materiellen und vulgären Daseins. Die imaginierte Idylle freilich zeigt sich entstellt bizarr: Julia, fasziniert und erschrocken von ihrer sinnlichen Ausstrahlung, nährt teils naiv, teils kokett die wechselhaften „Launen“. Fröhlicher Überschwang, bald vages Hoffen, dann verzweifelte Depression, zweimal Suizidgedanken, die sich als „Hieroglyphen“ im „intimen Tagebuch“ manifestieren... Zwischen 1811 und 1813, über Hoffmanns Abreise aus Bamberg hinaus, hält die von Julia provozierte Erregung an.

Nach einer gelösten Verlobung hatte der gerade examinierte Assessor 1802 Maria Thekla Rorer-Trzynska geheiratet. Als Tochter eines „obskuren Stadtschreibers“, polnisch-stämmig und „zur Korpulenz neigend“, entsprach das „brave Mädchen in Schürze“ überhaupt nicht jenen Frauen, die er später als Geliebte sich hielt. Dennoch blieb die Ehe mit „Mische“ bis zu seinem Tode der hilfreiche, doch unromantische Hafen für die oft mittellose, seelisch wie körperlich leidende „Doppelnatur“. Der Künstler gönnte sich Ausschweifungen, der Beamte wusste um den Halt, den die so duldsame Hausfrau von geringer Bildung ihm bot.

Im Jahr nach der Hochzeit begann er das teilweise durch Fremdsprachen und Symbolen verschlüsselte Tagebuch zu schreiben, das auch seine amourösen Eskapaden sammelt.

Julia indessen glich weder der sanften, strickend ihm zur Seite stehenden Polin, noch all den launigen, leidenschaftlichen Gespielinnen, mit denen ihn mehr als humorvolle Plaudereien verband. Diese Bettgenossinnen bedrohten seine Souveränität nie.

Ernst Bloch sprach von der „Unlust romantischer Dichter, ihre Himmelbilder der Weiblichkeit in Erfahrung fallen zu sehen“ und nennt als Referenz E.T.A. Hoffmann, ohne Julia zu erwähnen.

Der Künstler in „Fermate“ hasst den Ehebund. „Der Zauber ist vernichtet und die innere Melodie, sonst Herrliches verkündend, wird zur Klage über eine zerbrochene Suppenschüssel.“ – Mit durch Gewohnheit gezügeltem Temperament, der erotischen Langweile Verheirateter bricht aber das übersexuelle Fiasko des begehrten Ideals: Dann verbarrikadiert grenzenlose Ehrfurcht, die Angebetene zu berühren. „Nun ist die Seele damit beschäftigt, diese Scham zu überwinden, die Wollust versperrt.“, formuliert beispielsweise Stendhal notwendigen Aufschub.

Eben „diese Tragikkomödie“ meinte Hoffmanns Kapellmeister Kreisler im Gespräch mit der Prinzessin. Der entsagend Schmachkende rühmt die „echten Musikanten“, die nicht lieben wollen „wie die guten Leute mit der Traumschändung im Ehebett.“ – Damit die Künstler aber weder als verschroben noch gar als impotent gelten, vergleicht Kreisler sie mit Minnesängern: „Diese tragen die erkorene Dame im Herzen und wollen nichts als ihr zu Ehren singen, dichten, malen, kurz, sie sind in der vorzüglichsten Courtoisie den galanten Rittern“ ähnlich. Blochs Vergleich zwischen höfischer Minnelyrik hinkt ein wenig, Denn er verschweigt, dass auch die mittelalterlichen Barden um erfüllte Erfahrung buhlten, ganz jenseits des bürgerlichen Liebesschwurs. Kreislers wie Hoffmanns Vorsicht motiviert weniger die unverrückbare Rolle einer Ständegesellschaft denn die selbstgewählte Existenz. Der verkörperte, hochsexualisierte Tagtraum bleibt unerlebt, damit der Motor ästhetischer Produktion nicht stockt. Es strapaziert indessen diesen Zusammenhang, wer annimmt, ohne Julia Mark hätte Hoffmann kein literarisches Werk hinterlassen.

Zudem achtete der Bürger Hoffmann sein Weib; der Künstler benötigte sie als Schutz gegen die „dunklen Mächte der Nacht“, ganz anders als der Philosoph der Hoffnung, Ernst Bloch, es für die Autoren der Romantik verabsolutiert.

Freilich taucht Julia in mannigfacher Gestalt in seinen Erzählungen auf. Doch Ursache mit Wirkung vertauscht, wer jene schöne Schülerin als einzigen Impuls seiner Literatur sieht. Dagegen liebte er Julia so entsagend, weil er bereits den Dichter in sich trug.

Intermezzo 1: Don Juan

Hoffmann, der Julia nie besaß, sieht sich bedroht, sein Subjekt der Begierde durch die ökonomisch „sinnvolle“ Verlobung mit dem langweiligen, kränkelnden, aber steinreichen Hanseaten Johann Georg Graepel endgültig zu verlieren. Mit dem weniger ritterlichen Kaufmann hatte er sich geprügel, musste sich demütigend mit einem Schreiben an die kupplerische Mutter entschuldigen. Und so wusste er selbst die wenigen Gesangsstunden, wo er als Lehrer noch um Julias „Zauberstimme“ schüchtern warb, äußerst gefährdet.

In solch aufgewühlter Stimmung kauert er am Schreibtisch und ersinnt einen „reisenden Enthusiasten“, der in seinem Bamberger Hotelzimmer verstört seine Lieblingsmusik vernimmt. Arien des Don Giovanni dringen durch die Wand aus dem benachbarten Theater.

Rasch greift er zu, als ihm eine Fremdenloge angeboten wird. Auf wundersame Weise gelangt die Darstellerin der Donna Anna in das Separee. Liebe keimt auf, wie zauberhaft doch die Vokalistin ihre Rolle interpretierte. „Ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien ich sind.“, reagiert die durch geadelte Stimme überirdisch Schöne.

Doch als der Reisende am folgenden Morgen erfährt, dass „Donna Anna“ unerwartet verstarb, bleibt ihm nur Glück mit letalem Finale.

Wie bei Julia Mark, mit der Hoffmann oft Partien aus Mozarts Oper sang, verführen ihn auch später mehr noch als feminine Leiblichkeit die Stimmen der Geliebten.

Don Juan verkörpert aus seinem Blick weniger den skrupellosen Verführer, denn den bei Frauen stets erfolgreichen, wohlgeformten Mann. – Er stand also dem Gegenbild seiner selbst gegenüber, charakterisierte er sich doch als zu klein, von gebeugter Statur, mit fliehendem

Kinn und viel zu schmalen Lippen ... Ganz abgesehen von dem Fiasko, dass er als Galan um Julia erfuhr.

Wenn in seiner Erzählung die Repräsentantin übernatürlicher Faszination stirbt, so heißt das doch, dass es der vollendete Körper nicht allein ist, der Glück verheißt. Wahrer Triumph in der Liebe verzichtet auf erotisches Ausleben der Gefühle, obgleich Begehren Triebfeder sind. In diesem Sinne siegt der Reisende Enthusiast als ein Platoniker der Lust. Auch Hoffmann darf im Tagebuch den „geistigen Ehebruch“ ebenso festhalten wie die Einsicht, dass er von Julia „abstrahieren kann“. Die Sublimierung der Sinnlichkeit im gemeinsamen Musizieren indessen birgt auch Gefahren: Hoffmann selbst, wie sein Kapellmeister Johannes Kreisler verfallen mit an Wahn grenzender „Hörigkeit“ weiblichen Stimmwundern.

Methodischer Rausch

Nicht nur notiert der Werbende minutiös seelische Befindlichkeiten, die Verwirrung der Gefühle, ausgelöst von seiner fern-nahen Muse Julia; auch sein Trinkverhalten schlägt sich fast buchhalterisch genau erfasst in den nie literarisch aufgewerteten Aufzeichnungen des intimen Tagebuchs nieder.

Täglich, oft allein, hockt Hoffmann Pfeife rauchend im Gasthaus „Zur Rose“ und besäuft sich stumm. Der wichtigste Freund, Julius Eduard Hitzig deutet in seiner Biografie maßlosen Alkoholkonsum als dionysische Ekstase um und attestiert dem Dichter allerbesten Geschmack, die Auswahl zu degustierender Kreszenzen betreffend. – In Wahrheit schluckte der Autor ohne große Leserschaft alles mit Ausnahme von Bier, dessen ermüdende Wirkung er fürchtete. Den Hang zu noblen Getränken gab es, aber die Not entpuppte sich als wenig wählerischer Mundschenk. Einfache Bocksbeutel aus Franken, billige Pfälzer, sogar gepanschter Fasel mussten genügen ...

Wie die Hingabe an das verführerische „Kind-Weib“ seine kreativen Ansprüche steigt und lähmt zugleich, so verdankt sein sich entfaltender, dichterischer Eigensinn viel den belebend-benebelnden alkoholischen Elixieren. Unmöglich, davon abzusehen, E.T.A. Hoffmann unumwunden als bekennende Säufereexistenz zu stigmatisieren.

In der ersonnenen Lebensbeichte des Johannes Kreisler bekennt der von allen verlassene Kapellmeister: „... eine Flasche Burgunder auf das Pianoforte hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund auf dem Notenpulte schuld, der mich schon wieder mal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, dass ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm gemacht haben mögen.“

Ehe der Text 1814 in die „Fantasiestücke in Callot's Manier“ neben anderen „Kreisleriana“ aufgenommen wird, erscheint er anonym bereits vier Jahre zuvor in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ Leipzig. Neben der wahnwitzigen, aber durch authentische Emotionen erhellte Einsamkeits-Reise mittels Rebensaft, beschreibt der trunkene Künstler auch zivilisiertes Verkosten in feiner, doch öder Gesellschaft. Erschreckend marode lechzt die gutbürgerliche Atmosphäre im Salon des Geheimrats Röderlein nach ästhetischem Esprit durch den Außenseiter Kreisler. Einige Rezensenten meinen, in Röderleins Nichte Amalia Züge der „Geliebten Julia“ zu entdecken. Völlig unwichtig, ob die Beziehungsfäden zwischen Fiktion und Biographie so unentwirrbar verzurrt werden müssen: Hoffmann lässt aber zweifelsfrei Segmente seiner Lebenswirklichkeit (und seiner Philosophie) einfließen.

Greift Hoffmann nun berauscht zu Papier und Stift oder nutzt er die Phase danach, die Stunden des Selbstzweifels bei zugleich erhöhter „Nervosität“? – Albern auf den ersten Blick, führt diese Frage doch ins Herz des Dilemmas. Im Finale seiner „Serapions-Brüder“ finden sich Reflektionen zum Thema. Da stellt der Autor „wackere Leute“ vor, die hinter jedem „raschen Flug erregter Einbildungskraft“ „krankhafte Seelenzustände“ diagnostizieren und vom Dichter behaupten, „er schreibe nie anders, als berauschende Getränke genießend“. – Hoffmann spielt als Reprise den besseren Einfall gegen stilistisches Arbeiten aus. „Wer weiß es

denn aber nicht, dass er auf diese, jene Weise erregte Psyche zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes, geründetes Werk“ erzeugt.

Eingebungen also spendet der Wein, doch formuliert Hoffmann seine Geschichten wohl in „grauen Stunden des Katzenjammers“ danach. Flüchtige Gesichter gewinnen Konturen, weil die physische Schwäche und psychische Melancholie alle Sinne verfeinert und schärft.

Im Nachklang der Romantik sollen Edgar Allan Poe als „barbarischer“ Trinker, der Unmengen amerikanischen Whiskys in sich hineinschüttet, oder Poes „Verteidiger“ Charles Baudelaire nicht nur mit „modernen“ Hymnen auf den Wein diese Auffassung betonen.

Dichter der Trunkenheit achten Alkohol als Verbündeten einerseits, als gleichwertigen Feind in Freundschaft aber auch, den sie engumschlungen niederringen müssen, um zu schreiben.

Dass in der Regel Wein allen anderen berausenden Mitteln vorgezogen wird, eine empirische Erfahrung mit Mythen vom kulturellen, ja heiligen Wesen des Weins.

Vor den Hund gekommen oder wie ein Kater schreiben

„Verkatert“ schreiben! Diese Methode deutet freilich auch an, sich von tierischer Natur inspirieren zu lassen. Erfindet Hoffmann deshalb zunächst den Hund „Berganza“ und zu guter letzt „Kater Murr“? – Eine verführerische Hypothese!

Hoffmann nippt zunächst am Glas, weil Tokayer, Champagner und Burgunder munden; mehr noch aber, weil er seine Kreativität aufzuheizen sucht. Im Tagebuch bekennt er 1812: „Abends mich mit Mühe heraufgeschraubt – durch Wein und Punsch.“ Die Beichte – keine vereinzelte Notation – mag als Indiz für das behauptete Techtelmechtel zwischen Schaffenskraft und gezielter Sucht genügen.

Pollux heißt der Mischlingsköter der Rose-Wirtin, der sich allabendlich an die Beine des „armen Poeten“ kuschelt und ihn mit treuem Hundeblick fragend begutachtet. Das zivilisierte Ich umarmt wilde, dionysische Ausbruchsphantasien, die im Schädel des Dichters rumoren. Derart im Zwiespalt, darf der bellende Bastard nicht bloß einfach vierbeiniger Gefährte bleiben. Hoffmann spricht ihm an der hündischen Gestalt festhaltend nun Geistesgewandtheit und Intellekt zu. Kulturelle Inspirationen überlagern so die „reine Kreatur“, ohne diese „Hundeseele“ zu zerstören. Ein abstruses Kalkül gestattet, den animalischen Protagonisten mit doppelter Natur auszustatten: denn diese „Chimäre“ kann nun aussprechen, was der Dichter selbst auszuführen sich verwehrt. Nicht im Sinne der sprichwörtlichen Rede, aber sehr wohl in tieferer, produktionsästhetischer Hinsicht musste der Schriftsteller vor den Hund kommen.

Und es irrt wenig, wer die „Lebensansichten des Kater Murr“ als Endform dieser Zugangsweise betrachtet: niemals war alles für die Katz. – Die Katernatur jedoch verrät hinter dem sanft-schnurrenden Hausfreund noch das ungezähmt, unbesiegbare Raubtier. Von jenem fabelhaften Wesen lässt sich Hoffmann die Feder führen.

Das Selbst und der Andere

Hoffmann kündigte seine sichere Beamten-Existenz als Regierungsrat auf, um sich in das Bamberger Wagnis zu stürzen. Äußerlich entsagte das vielseitig gebildete Talent der bürgerlichen Karriere, verdingte sich unter Würde als Hauskomponist ohne festes Einkommen. Endlich strandete er als fast brotloser Künstler, der sich mit Gesangs- und Klavierunterricht sowie einigen literarischen Beiträgen über Wasser hielt.

Noch immer beflügelte ihn in Bamberg die Hoffnung, als einer der großen Komponisten seiner Zeit – niemals aber als Schriftsteller – einen festen Platz in der Kulturhistorie einzunehmen. Dass ihn die Bedingungen in der oberfränkischen Stadt mehr und mehr vom Musiker zum Autor des Abstrusen wandelten, lag keinesfalls in seiner Absicht. Während er seine Noten namentlich zeichnete, setzte er alles daran, seine Texte anonym der Öffentlichkeit zu präsentieren und reagierte stinksauer, als Jean Paul im Vorwort der „Fantasiestücke“ seine Urheberschaft preisgab.

Der so spöttische Außenseiter buhlte doch händeringend um Anerkennung bei jenen, die er so sehr verachtete. Hinter der nur scheinbar individuellen Maske des Außenseiters, hinter dem Willen zum Genie, weinte sein verdrängtes Bedürfnis nach solidem Dasein. Wer um das Gu-

te, Wahre und Schöne kämpft, verzerrt sein kulturelles Aufbegehren. In den allseitig beschädigten und beschränkten Identitäten, denen er als Chronist wider Willen begegnet, findet er Spuren seiner selbst. Es gibt also hinreichend Motive, die ihm später in Berlin erneut als Justizbeamter in den Staatsdienst treten lassen.

„Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas;“, bekennt Hoffmann 1809 und runzelt die Stirn: „Alle Gestalten, die sich um mich bewegen sind Ichs, und ich ärgere mich über ihr Tun und Lassen.“

Das von der zeitgenössischen Philosophie gepriesene Individuum im Sinne einer ihrer Einzigartigkeit bewussten, in sich gefestigten Persönlichkeit gerät zur fixen Idee. Geradezu lächerlich müssen dem komponierenden und zeichnenden Dichter alle ästhetischen Ansprüche seiner Mitstreiter angewidert haben. Romantiker sahen sich als autonome Schöngeister, allerdings auf der Suche, das entfremdete Menschsein mit der Kontinuität der Natur wieder in Einklang zu bringen. Hoffmann dagegen beobachtet, wie gute Sitten zu unsinnigen Normen zerfallen, diagnostiziert den Niedergang politischer Kultur und die Agonie ästhetischer Prinzipien. Von der nachgesagten „Harmonie“ keine Spur. Selbst als Memorandum versagt für ihn das romantische Credo.

„Es müsste spaßhaft sein, Anekdoten zu erfinden und ihnen den Anstrich höchster Authentizität durch Zitate u.s.w. zu geben, die durch Zusammenstellung von Personen, die Jahrhunderte auseinander lebten, oder ganz heterogener Vorfälle gleich sich als erlogen erweisen;“, schmunzelt er auf überraschend moderne Abart. „Denn mehrere würden übertölpelt werden und wenigstens einige Augenblicke an die Wahrheit glauben.“

Und er fügt garstig seinen zukünftigen Lesern gegenüber hinzu: „Gäbe man ihnen einen Stachel, um so besser ...“

Überschrieben ist diese beredte und wohl auch programmatische Tagebuchnotiz 1809 mit „Merkwürdige Arten des Wahnsinns“.

Fiktionen des Dokumentarischen – Wahrheit der Lüge

Hoffmann zerbricht nicht an der unglücklichen Balance zwischen agiler Phantasie und lähmender Verpflichtung, aber er nutzt diesen Zwiespalt mal reflektierend, bald unbewusst sehr kreativ. Gerade sein Schreiben offenbart den Neuerer. Fast spektakulär unterscheidet sich sein Stil, mehr noch sein Personal vom Jargon der Romantik. Genau beschreibend, distanziert er sich von seinem Umfeld. Auch Zeitungsmeldungen und biographische Dokumente fließen in wundersamste Fantasie-Stücke ein.

Die Vokabel „Stücke“ mahnt dabei weniger an Textualität denn dem Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts folgend eher an „Gemälde“. Der vom Autor gewählte Zusatz „in Calots Manier“ meint dennoch mehr als das Oeuvre des Graphikers; angesprochen scheint dessen Sicht der Welt. Hoffmann bemerkt in einem Essay über Jacques Callot, dass „selbst“ in dessen „aus dem Leben genommenen Darstellungen ... es eine lebensvolle Physiognomie ganz eigener Art“ sei, die seinen Figuren und Gruppen ... etwas fremdartig Bekanntes“ gebe. Das „Gemeinste aus dem Alltagsleben“ wandle sich durch den „Schimmer von romantischer Originalität“ zu Futter, welches jedes nach dem Fantastischen lechzende „Gemüht auf wunderbare Weise“ nähre.

Diese Interpretation erfüllt vollends Hoffmanns Leidenschaft, seine Aversion gegen das Normale ins Grotesk-Komische zu steigern. Absonderliche Einfälle verkleiden Realität. Umgekehrt zeigt sich im literarischen Karneval das wahre Antlitz gleichfalls „narrischer“ Lebensweise. Fiktion und Wirklichkeit verschmelzen: weniger, weil sich wie im von den Brüdern Grimm oder Clemens Brentano kreierten Märchenstil die imaginierte Volksseele öffnet oder sich Übernatürliches und Profanes auf einer Ebene ohne Scheu treffen; vielmehr entgrenzt Hoffmann sowohl das rein Dokumentarische wie entfesselte Phantasie und erschafft einen Zwischenraum, welcher den Blick auf frei Erfundenes wie verifizierbare Quellen schärft. Dieses Verfahren sollten Autoren der Postmoderne über 250 Jahre nach dem Tod des antiromantischen Romantikers „Crossover“ nennen.

Kater Murr, der sprechende, immer hungrige Kater entpuppt sich als krasser Gegenentwurf zum nur oberflächlich verwandten Kater in Stiefeln, der in Volkserzählungen Abenteuer besteht. – Dagegen trägt der philosophierende Berganza den Namen jenes Artgenossen, den wir von Cervantes kennen, völlig zurecht. Dem den Dialog so liebende Kläffer glückte sowohl der Zeitsprung wie die Reise von Spanien nach Franken fast unbeschadet, nur das er sich als Gesprächspartner nicht länger mit seinesgleichen, einem Hundemischling begnügt ... Damit nicht genug, Berganza kennt freilich den Musiker Kreisler, Hoffmanns Kopfgeburt und „Alter Ego“ zu genau.

Einleitung in die Ehe mit Biss – märchenhaft real

Als Höhepunkt der Novelle aus den Augen des Bullbeißers schildert Hoffmann die misslungene Hochzeitsnacht zwischen Cäcilie und Bräutigam Georg. Die Schutzheilige der Musik - unzweifelhaft auf Julia Mark anspielend – hüpfte also mit einem Burschen ins Bett, der ebenso unstrittig jenem Hamburger Geschäftsmann Graepels ähnelt, welchen Hoffmann völlig betrunken prügelte, nachdem die Mutter erfolgreich das ungleiche Paar verkuppelte. – Berganza übernimmt im literarischen Intermezzo die Rolle, die Hoffmann wohl selbst gerne gespielt hätte. Wenig artgerecht beißt der Hund nach vorne und tritt um sich. Es geht Hoffmann offenbar nicht länger um die naturalistische, hündische Perspektive, sondern um glaubhafte, weil nachvollziehbare Notwehr aus Eifersucht.

Dass Berganza so unverhohlen menschelt, kritisierten Philologen seit der ersten Drucklegung. Die Natur wahren bedeutet, sie zu verabsolutieren. Denn das Naturschöne zeigt sich im Sinne romantischer Ästhetik stets allmächtig und erhaben und lässt sich nimmermehr erschüttert vom kleinlichen Trubel humaner Belanglosigkeiten.

Wie anders bei Hoffmann: Da opfert einer leichthin numinose Größe, entwirft Illusionen, die desillusionieren und negiert den sicheren Standpunkt maßvoller Vernunft im sinnlichen Gewand. Auch die bitter-süße Missachtung der Ehe bricht ironisch mit dem tradierten Märchenschluss: „Und wenn sie nicht gestorben sind ...“ – Gerade diese Brüche mit Konventionen, mit heiligen Mythen, gestattet Hoffmann Fantasie und Nutzen aufeinander abzustimmen. Indem er Naturwesen grotesk verkörpert und mit menschlichen Eigenschaften ausstattet, hellt er die maßlose Verblendung auf, mit welcher andere Autoren selbst die Maske des Märchenhelden anlegen. Hoffmann weckt die Träumer am Kamin. Der Leser, der sich auf die heile Natur als Lehrmeister für den harmonischen Umgang mit Menschen verlässt, scheitert. Seine „Märchen“ befreien nie vom verstümmelten Bürgerleben. Latent destruktiv, fordern Hoffmanns Erzählungen mittels Ironie den Leser heraus, seinerseits konstruktiv mitzuwirken. Er ist gefordert, mit dem Schlamassel umzugehen und muss zu Dichtung wie Wahrheit Stellung beziehen. Der Germanist Volker Klotz wertet diese unterlassene Hilfeleistung als Befreiung. Während sich die „Absolutisten der Fantasie wie die des Nutzens, obzwar mit unterschiedlichem Gefühlsbeitrag, so eigensüchtig nur selbst genießen“, stelle sich dank Hoffmanns „fantasiegesteuertem Nutzen“ die Frage: wie es wohl wäre, wenn „andere Alltagsmärchen“ „ausnahmslos allen in dieser mangelhaften Gesellschaft zugute“ kämen?

Hoffmann formuliert „entschieden unentschieden“, womit ein Wesenszug seiner Ironie genannt wäre. Indem er schräge Positionen der Poesie ebenso denunziert wie haltlose Muster ohne Wert im Bürgerleben, verlässt er das gewohnte eindimensionale Terrain des Märchens. Im „Goldenen Topf“ treibt er die „ironische Intervention“ auf die Spitze, indem er als Handelnder in die Fantasiegeschichte eingreift. Das von ihm erdichtete Geschöpf, der Archivarius Lindhorst bewirtet seinen Autor: „Hier bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes, des Kappellmeisters Johannes Kreisler. Es ist ein angezündeter Arrak ...“ Dass sich der Gastgeber neben süßenden Zucker höchst persönlich in dem berausenden Nass auflöst, hindert den Icherzähler nicht, „die Flamme leise weghauchend, von dem Getränk“ zu kosten.

Wie in der Collagetechnik moderner Schriftsteller (und bildender Künstler), zerlegt E.T.A. Hoffmann vorgegebenes Material und setzt es neu zusammen. Dass diese Montage der Attraktionen damals Kopfschütteln provozierte, liegt auf der Hand. Ein Wirrwahr im Wortsinn:

purere Nonsens, der Sinn hervorlockt. Hoffmann degradiert sich zum Gehilfen für die ästhetische Sendung eines irren Musikers, teilt nicht allein des Alkohol wegen Kreislers Botschaft. Wo Ersonnenes und Erfahrenes sich wenig schüchtern am Händchen halten, belehrt Dichtung nicht länger. Kunst wird zur eigenständigen Lebensform und bedarf keiner ästhetischer Schulung.

Kreisler kreiselt in feinen Kreisen im Kreis – Aus Witz wird Wahn

Wer den vom Wahn bedrohten Johannes Kreisler als anachronistischen Träumer zu verunglimpfen, irrt und findet sich doch in bester Gesellschaft. In der Phase seiner Geburt als literarische Gestalt um 1810 verausgibt sich der freche Musikdirektor in offener Häme gegenüber seinen unwürdigen Zuhörern und Schülern. Noch kann von Geisteskrankheit keine Rede sein. Im Gegenteil befähigt Hoffmann sein imaginäres Genie zu mutigen Reflektionen: „Nicht sowohl im Traume, im Zustand des Delirierens, der dem Schlaf vorausgeht, vorzüglich, wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte.“, bekennt sich E.T.A. alias J. Kreisler zur Synästhesie. Dem Miteinander der Sinneswahrnehmungen entspricht die künstlerische Vielseitigkeit. Hoffmann karikiert in Zeichnungen seine verständnislosen Nachbarn, allen voran die spröde Riege der Philister. Schon das erste Kreislerianum, die „musikalischen Leiden“ wettern weiter im Text. Lediglich seine Kompositionen bleiben eher konventionell, der Klassik verpflichtet.

Ihn wie Kreisler ärgern gut betuchte Dilettanten, die ihr zum Beifall verpflichtetes Auditorium mit Geräuschen quälen, die sogar vom Vortragenden selbst nur mit entschuldigenden Gesten zu ertragen sind. Solche Fehlklänge klagen Schmerzensgeld ein, das die Verursacher des Lärms zwar mit wenig harter Münze, aber um so mehr flüssigem Gold für die Kehle gewähren.

Der frühe Kreisler entdeckt dennoch Talente, den Zauber einer Stimme oder das Klavierspiel des Dieners. Dieser Musikdirektor benötigt noch keinen Lebenslauf wie der spätere Kreisler aus dem „Kater Murr“, der seine Meisterwerke schon in der Nacht ihres Entstehens eigenhändig vernichtet.

Hoffmann nutzt schon vor dem Eklat im Hause Mark, dem Besäufnis nebst anschließendem Gerangel mit Julias Bräutigam, eine Rüstung. Nach dem Zwischenfall bedarf er der Dienste seines literarischen Schutzmantels um so dringlicher. Zunächst also fungiert Johannes Kreisler als doppeltes Instrument, er fungiert als Panzer und Sprachrohr zugleich. Als poetischer Antiheld kann er ungestraft polemisieren, Banausen beschimpfen, Musikfeinden wie Don Juans lästern und sogar Liebeserklärungen hinausstreuen.

Sicherlich grenzt die Hörigkeit, die Kreisler beim Klang der Sopranstimme erstarren lässt bereits an krankhafte Leidenschaft bis hin zum Phantasma gemeinsamen Liebestodes. Doch die ohnehin misslungene Revolte der Gefühle ist rasch verziehen, wenn Wolfgang Amadeus Mozart Pate steht. Kreislers Vorname bezieht sich auf den Tag des Johannes Chrysostomi, den 27. Januar. Der leidende Musikdirektor feiert also gemeinsam mit dem Salzburger Komponisten das Fest seiner Geburt.

Intermezzo 2: Das Bild Pygmalions

Als Glückserfahrung Pygmalions gilt das eigentlich frevlerische Ansinnen eines Bildhauers, den die Lust an der eigenen Phantasie überwältigt. Die tote Materie, zur Statue geformt, hätte als Kunstwerk Wahrheit beanspruchen dürfen, doch zieht sie zum Leben erweckt, ihren Schöpfer zu sich hinab auf die schlüpfrige Ebene erotischen Genusses. Abgesehen davon, dass weder Hoffmanns enthusiastisches Buhlen um Julia Gehör findet, noch Kreislers Diskurs „Ombra adorta“ erfülltes Begehren schildert; der seit der griechischen Mythologie tradierte ästhetische Hintersinn greift schon in der Romantik kaum mehr. Die kulturelle Barbarei einer Einstellung, welche die geistige Autorität der Kunst für einen Augenblick sinnlichen Begreifens auf Spiel setzt, wird dank Aufklärung und sich etablierender Industrie zur Norm. Zwar erschreckt Hoffmann einerseits diese Verfehlung, beobachtet er doch tagtäglich, wie Kulturgüter bedenkenlos konsumiert und weggeworfen werden; doch teilt er mit Pygmalion die he-

donistische Maxime. Eine ästhetische Produktion, die auf Lust und Liebe setzt, macht keineswegs gemeinsame Sache mit allen Formen besinnungsloser Vermarktung.

Mehr noch als auf die Emanzipation körperlicher Sehnsüchte im geistigen Kunstwerk setzt Hoffmann auf mit Selbstironie gepaarter Kritik an verlogener Doppelmoral. Zugleich preist er die Musik, die als abstrakteste aller künstlerischen Ausdrucksformen, den Rezipienten unmittelbar berührt. Was der Literatur und der Malerei auf ewig verwehrt bleibt, gelingt dem Klangkörper. Auch davon weiß Kreisler. Doch weder die gezügelten Liebeswallungen treiben ihn zum Wahn, noch das sensitive Erleben dessen, was Sören Kierkegaard auf Mozarts Oper Don Giovanni bezogen als das „Musikalisch-Erotische“ bezeichnen wird. Hoffmann wie Kreisler handeln jedoch als Kronzeugen vor die vom Dänen 1843 postulierte Einheit „Entweder-Oder“, weil sie nämlich mit ihm fragen: „Ist denn die Vernunft alleine getauft, sind wir Liebenden denn Heiden?“ – Das Prinzip der Montage weist über ästhetische Innovationen hinaus. Es bezieht reale Bedürfnisse wie Verhaltensweisen ein. Werden kulturelle Objektivatoren reflektiert, so verklärt weder Kreisler noch Hoffmann den subjektiven Zugriff in Postulaten aufgeklärter Philosophie oder der romantischen Volkstümelei. Weder abgesichertes Wissen, noch harmonisierende Schwärmerei ersetzen die alle Collagearbeit konstituierende Distanz: „gewollt - erzwungene“ Ironie aus mentaler Disposition heraus.

Androide: „Die Automate“ und „Der Sandmann“

In seiner Erzählung „Die Automate“, zunächst 1814 in der Leipziger „Zeitung für die elegante Welt“ veröffentlicht, erwähnt E.T.A. Hoffmann den Kunstmechaniker Enseln, dessen von Fäden- und Drähten gelenkten Seiltänzer und Fötenspieler auf den Jahrmärkten zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein staunendes Publikum feierte. Äußerst beliebt bediente die Mischform aus Marionetten- und Automatentheater neben Exotenschauen sensationslüsterne Massen. – Auch als Privatmann zollte Hoffmann der Mode Tribut, sammelte er doch Puppen und Spielmaschinen.

Den Schriftsteller indessen interessierten Automaten erst, als sie von Phantasie geputzt perfektioniert die Literatur eroberten. Zweifelsfrei nährte Hoffmann sein „Textbegehren“ aus der zerstreuten Wirklichkeit des „fahrenden Volkes“ und Jean Pauls dichterischen Maschinenpark gleichermaßen. Hoffmann, kaum motiviert durch faszinierende, technische Erfindungen, widmete sich der emotionalen Wirkung. Ludwig erschauert in der Novelle „Die Automate“, teilt die psychische Aversion des Autors: „Mir sind all solche Figuren, die dem Menschen nicht sowohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider.“

Nicht die Technik an sich erschrickt, sondern ihre Ähnlichkeit mit der Realität, als sei die Lebenswirklichkeit selbst eine Welt am Drähten. Der wache Geist weicht automatisiertem Handeln.

Nach erlebten Budenzauber, entrüstet sich der gleichzeitig vom Anblick Gefesselte: „Das Streben der Mechaniker, immer mehr und mehr die menschlichen Organe zum Hervorbringen musikalischer Töne nachzuahmen, ... ist mir der erklärte Krieg gegen das geistige Prinzip.“ Der zum Grauen sich steigernde Zweifel beruht in der Vorspiegelung des Lebens, die Grenze zwischen Schein und Sein negierend.

„Teuflischer“ noch verstrickt sich der Antiheld Nathanael aus der 1817 publizierte Erzählung „Der Sandmann“. Er, der mystisch veranlagt jede Maschine hasst, verliebt sich in die wunderschöne, verborgen gehaltene Tochter seines Lehrers Professor Spallanzani. Deren künstliches Wesen Olimpias noch nicht erahnend, raunt er seiner störrischen Braut zu: „Du lebloses, verdammtes Automat!“ Noch phantasiert er sich, wiewohl von „innerem Grausen“ gepackt, das Kunstgeschöpf zum vollkommensten Ideal sinnlicher Weiblichkeit. Als er schließlich die schrecklichen Zusammenhänge erfährt, verfällt er dem Wahn. Zwar erwacht er kurz aus dem „fürchterlichen Traum“, doch als er der lebendigen Clara, seiner Jugendliebe, die ihr „ruhiges häusliche Glück“ doch noch gefunden hat, begegnet, wandelt sich sein Irrsinn. Wie wenig er die „Ent-Täuschung“ mit Olimpia verkräftete, so wenig erträgt er die

Charas authentische Gegenwart. Er sieht die Frau, die er einst wegen einer Attrappe verliebte, nun als „Holzpüppchen“. Sein Versuch, die wahrhaft atmende Puppe zu töten, scheitert – Nathanael stürzt von der Balkonbrüstung in den Tod als er im Marktgewühl den „den merkwürdigen Advokaten Coppelius“ entdeckt, der ihm einst die Augen rauben wollte.

Die Mädchenmaschine hätte ihn abstoßen müssen, doch Olympia weckte erotische Lust. Ihm zerbricht das Leben, weil er menschliche Sinnlichkeit mit simulierter Liebe eines Androiden verwechselt. Schlimmer noch: Die eigentlich Liebeswerte wandelt sich in tote Materie. Sein Leiden an einer zunehmend mechanisierten Welt prädestiniert ihn zum Opfer eines Dämon, der ihm genau das als begehrenswert vorgaukelt, was er verachtet.

Hoffmann zieht sich hier nicht auf die maschinenstürmerische, eher ideologisch geprägte Technikverachtung konservativer Kritiker zurück; er leitet unwillentlich Debatten ein, die im „Computerage“ ganze Gesellschaften in Atem hält. Das Problem der Simulation, die nicht Wirklichkeit ersetzt, sondern die ihrerseits jede Realität an Anziehungskraft noch übertrifft und somit selbst als Seiendes sich festigt, wird mit ungeheurer Weitsicht und psychologischer Tiefe in einer spannenden, wahrhaft teuflischen Fiktion verpackt.

Eine Anmerkung noch: Die noch junge Clara Wieck, später Robert Schumanns eigensinnige Ehefrau und auch Interpretin seiner „Kreisleriana“, vergleicht die Musikwissenschaftlerin Eva Weissweiler (2006) mit E.T.A. Hoffmanns „singender und Klavierspielender Puppe Olympia“. Man habe Clara in „Ballkleider mit Wespentaille“ gezwängt, die „Schultern und Dekolleté anzüglich freiließen.“ Olympia sei das „übersteigerte Abbild dieser perfekten Kindfrauen, die fast alle dasselbe virtuose Repertoire spielten“ ohne einen „Personalstil“ zu entwickeln.

Was in „Die Automate“ mit dem Horror vor „Musikautomaten“ noch auf der Ebene von Technikkritik verharrt und im „Sandmann“ als mörderischer Sieg der künstlichen Verführerin erdichtete Schreckensvision bleibt, erobert die Welt der Konzertsäle. Mädchen aus Fleisch und Blut, hoch musikalisch begabt, werden als Aufziehpuppen missbraucht - und gefeiert.

Schwindelerregende Balanceakte - Abartig nach der Natur

Ein satirisches Selbstportrait Hoffmanns flirtet mit Beethovens Zügen. Die ironische Legende erklärt neben dem „langen Kinn“ als Symbol „mißrathener Schauspiele“ auch das Ohr als „Kreislers Lehrbrief, der weder gehört noch verstanden ward“. Beethoven, der sich übrigens von Hoffmanns Rezensionen geschmeichelt fühlte, avanciert gleichfalls zum Thema einer frühen „Kreisleriana“. Dessen hohe Kunst der „Instrumental-Musik“ basiere auf der Fähigkeit, „sein Ich von dem inneren Reich der Töne“ zu trennen. Nur so reife er zum „unumschränkten Herrscher“ über die Komposition wie alle Interpreten.

An genau jener elementaren Distanz, die bewusst zwischen Person und Werk differenziert, mangelt es nach Hoffmanns Vorwort zu den „Kreisleriana“ dem irren Musikdirektor. „Freunde behaupten: Die Natur habe bei seiner (d.h. Kreislers) Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei misslungen, indem seinem überreizbaren Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt – und so (sei) das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig ist, um mit der Welt zu leben und ihre Werke zu dichten ...“

Jahre vor der Veröffentlichung des „Kater Murr“ und Kreislers „fragmentarischer Biographie“ skizziert Hoffmann bereits das Dilemma eines Künstlers, der aus der Balance geriet und sogar „naturegeben“ die treibende Einbildungskraft seines schwankenden Ichs mit ästhetischen Zielen nicht auszuwiegen vermag. Detailliert nennt der selbst von einer Schaffenskrise bedrohte, malende Komponist mittels des ungeachteten Mediums Sprache quasi kausale Zusammenhänge des Kreislerschen Wahns. Der Hoffmann-Spezialist Rüdiger Safranski diagnostiziert ein signifikantes „Missverhältnis des inneren Gemüts mit der Außenwelt“, das sich „durchgängig“ im literarischen Werk zeige. Tatsächlich prägt viele „Helden“ in Hoffmanns Prosatexten der Konflikt. Doch sie brachten außerordentliche Phänomene ins Straucheln: der

Schatten kommt abhanden oder das Spiegelbild fehlt. Mal besitzt der Verwirrte magnetische Fähigkeiten, bald beutelt ihn Liebesleid.

Kreislers St. Veits-Tanz

Kreislers Absonderlichkeiten treten völlig unbegründet auf, durch keine phantastische Eigenart oder durch traumatische Erlebnisse motiviert. Am ehesten gleicht ihm der Goldschmied Cardillac aus „Das Fräulein von Scuden“. Jener entwickelt Mordgedanken, wo er seinen Schmuck im Dekolleté nichtsnutziger Frauenzimmer baumeln sieht ...

Hier wie dort thematisiert Hoffmann das lädierte Verhältnis des Künstlers zu seinem Schaffen auf der gesellschaftlichen Bühne. Lange vor Freud entsteht so ein Psychokrimi (mit Cardillac und den todgeweihten Damen) beziehungsweise eine fast analytische Fallgeschichte.

Während sich die angestaute Aggression beim Frauenhasser nach Außen richtet, so zerreißt Kreisler seine Noten, zertrümmert Instrumente und zieht sich endlich in ein abgelegenes Benediktinerkloster zurück. „Ihr könnt mich zwar verstimmen, nicht aber auf mir spielen.“, zitiert der Weltfremde Hamlets Bonmot. Der verstummte Musiker entrüstet sich nochmals: „Warum belauscht ihr den harmlosen Kreisler, wenn der Wohllaut der Liebe, der in seiner Brust verschlossen, euch nur mitönt? Oh, Julia!“

Diese Mixtur nach Shakespeare klingt, als fingiere Kreisler Wahnvorstellungen nur, um tiefe, ernste Gefühle zu verschweigen. Ein Gewährsmann der Biographie wird im „Kater Murr“ indirekt zitiert: „Abraham erwiderte, dass Kreisler ebenso wenig verrückt sei wie er selbst, jedoch sich zuweilen etwas seltsam gebärde und in einen Zustand gerate, der beinahe mit dem des Prinzen Hamlet zu vergleichen, dadurch aber nur um so interessanter werde.“

Nicht pathologischer Schwachsinn, sondern unvollendete Leidenschaft, die Leiden schafft, geißelt Kreisler.

Ein Wortspiel über den Nachnamen legt Ursachen nah. Schon im ersten Viertel seiner bruchstückhaften Lebensbeichte erörtert der Leidende einer Gesprächspartnerin, der naheliegende etymologischen Spur zu „Kraus oder Kräusler“ ablehnend: „Sie können nicht wegkommen vom Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie denn gleich an die gleichen Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt und aus denen wir nicht herauskommen können ... In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler. Und wohl mag es sein, dass er oft, ermüdet von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen ... (sich) hinausieht ins Freie.“ Der flirtende Kapellmeister erwähnt „dunkle, unerforschte Mächte“, die ihn zum Verücktspielen nötigen als Ausdruck seiner Ausbruchsfantasien. „Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun eben jene Ironie sein, die Sie, Verehrte, zu bitter tadeln.“, fahndet Kreisler nach den gemeinsamen Wurzeln von zornigem Ungemach und dem „Humor, der nichts gemein“ habe mit „seinem ungeratenem Stiefbruder, dem Spott“.

Seine intelligente Zuhörerin, den Coup vorausahnend, wiegelte a priori ab: „Und immer wieder Sie ... mit dieser phantastischen Überspanntheit, mit dieser herzerreißenden Ironie, die nichts anstiften als Unruhe – Verwirrung – völlige Dissonanz aller konventionellen Verhältnisse.“

Der Rätin Argwohn Kreislers Ironie gegenüber meint weniger den Schalk als den sozialen Sprengstoff, den sie ganz scharfsinnig entlarvt. „O wundervoller Kapellmeister, der solcher Dissonanzen fähig!“, spielt der Gescholtene, wenn auch lachend, zustimmenden Widerspruch. Tatsächlich liegt in der Abkehr von den „Verhältnissen, wie sie nun mal sind“ und wie sie auch sein Gegenüber zu bewahren denkt, ein wichtiges Motiv. Ihm ist der misslungene Aufstand noch lieber als die dicke Luft des Paradieses, in welchem sich das selbstgefällige Bürgertum wähnt. Zerlumpte Kleidung, ein goldener Ohrring, einen nach Irokesenart geschnittenen Haarschopf: so zeichnete ihn Hoffmann. Äußerst modern, die Symbole der Jugendkulturen des späten 20. Jahrhunderts vorausahnend, entwirft der Graphiker die Ikonographie des Widerstandes gegen sinnentleerte Normen. Als Dichter geht er noch weiter. Bereits 1812 fasst Hoffmann Pläne für einen Kreisler-Roman und skizziert das Vorhaben in einem Brief-Text mit dem Titel „Der Freund“. Da stiehlt der Held mit wirrem Blick Eier und Hühner eines

Bauern, flüchtet in den Wald und verzehrt seine Beute roh. Als er in seinem Zimmer eine Gitarre legte, zupfte er einen C-Dur Akkord, stieß wilde Schreie aus und zertrümmerte das Instrument.

So radikal gebärdet sich der „wahnsinnige Kreisler“ des „Kater Murr“ kaum mehr. Doch auch gemäßigt sucht er den Verhaltensmustern, die ihn gefangen nehmen, zu entkommen. Und weil er den feinen Kreisen nie entrinnen kann, leidet er und streckt den wundersüchtigen Kunstliebhabern die Zunge heraus, um sich endlich ganz zu verweigern.

„Tu nix!“ heißt als Affront gegenüber der Mitmach-Gemeinschaft eben mehr als die Hände in den Schoß zu legen. Destruktivität wird zur Waffe, weil sie über den aktuellen Boykott hinaus wirklich auf die Kapitulation des Status Quo schießt. Auch im „Stolz seines Scheiterns“ ist Kreisler wie Hoffmann seiner Epoche weit voraus.

Wissend, dass er sich zum Popanz verbiegt und zum Gespött der herrschenden Klasse verkommt, bleibt der Kapellmeister sich und seinem Credo treu. Der Wille, ein als unbefriedigend erfahrenes Jetzt zu ändern, kennt keine adäquatere Form als Ironie. Als revoltierende Geist, der vom Denken zum Handeln findet und den Ausstieg wagt, entsteigt der schrullige Kapellmeister dem Bibliothekenstaub und beweist seine Aktualität.

Kreislers Wahn entsteht durch Zuschreibung; schlimmstenfalls befolgt er die Vorurteile, die die Gesellschaft gegen ihn hegt. Als stülpe er sich die Attitüde des Irrsinns wie eine Tarnkappe über; zum einem, um der drohenden Stigmatisierung zu entkommen – zum andern aber wesentlich, um aus dem sozialen Off erneut den Aufstand zu proben ...

„Toller, toller Lebensspuk; was rüttelst du mich so in deinen Kreisen?“ Die Frage, ob ein verständnisloses Umfeld nicht Schwindelgefühle provoziere, stellt der Kapellmeister schon bei seinem ersten publizistischen Auftritt 1810. Noch benötigt er keine Krankheit als Metapher seines Ausstiegs, er leidet ohne sich „verrückt“ zu haben. Schon wächst die an Gewissheit grenzende Vermutung, anders zu sein als die Masse; aber die Differenz kann systemimmanent ausgehalten werden, weil der Schmerz mit Stolz sich paart.

Hoffmanns Versteckspiel

Zweifelsfrei diktieren triste Bamberger Erfahrungen viele Charakterzüge der fiktiven Gestalt. Hoffmann und Kreisler indessen als Synonyme zu deuten, verfehlt die Komplexität des unfreiwillig dichtenden Komponisten. – Der bizarre Kapellmeister entspricht zwar jenen Aspekt in Hoffmanns Wesen, der nach schöpferischer Originalität strebt. Doch Hoffmann liebäugelte auch als Künstler stets mit gesellschaftlicher Anerkennung. So sehr er das Alltägliche verabscheute, er wollte keineswegs für wahnsinnig gehalten werden. – Wichtiger noch: Hoffmanns zweite Seele, die nach finanzieller Sicherheit strebt oder gar treu in den Staatsdienst sich stellt, pocht ganz gewiss nicht in Kreislers Brust.

In den noch anonym publizierten „Kreisleriana“ offerieren Freunde einem gewissen Fräulein von B. nachgelassene Schriften des Musikdirektors. Diese wiederum ersucht einen nahen Bekannten eine Abschrift des Nachlasses anzufertigen. Der endgültige Erzähler, der ungenannt Hoffmann eben, tritt nur als Herausgeber vorgefundener Dokumente auf. Immerhin traut er sich ein Vorwort aus Ich-Perspektive zu schreiben, das erhellt, woher die Texte unterschiedlicher Genre stammen.

Diese Instanz der Vernunft ist der aberwitzigen Materialsammlung aus angeblich fremder Feder vorgeschaltet.

Die Annahme, dass es sich um einen Bescheidenheitstopos oder eine Finte handle, die Kritiker in die Irre leitet, trifft nur zum Teil den Kern. Hoffmann geht sowohl zum autobiographischen Bericht wie zur Dichtung auf Distanz. Die komplizierte Erzähl-Konstruktion gestattet ihm aber, persönlich Erlebtes, Authentisches oder fremdes Gedankengut in sein Buch aufzunehmen, um zudem Fiktives und Fantastisches einfließen zu lassen. Der Kunstgriff des mindestens gedoppelten Urhebers übt durchaus Kritik an der reinen Vernunft und ebnet sanfte Übergänge vom Spleen zur Wahrheit, von der Wahnvorstellung zum gesunden Geist. Nur so spielt ernsthafte Logik mit nun emanzipierten Gefühlen.

Noch vielschichtiger als in den „Kreisleriana“ entwirft Hoffmann für die „Lebensansichten des Kater Murr“ die Erzählersituation. Es gilt nämlich, die Kopfgeburt Johann Kreisler in eine glaubwürdige Lebensgeschichte einzubetten, die sich jedoch lediglich „in zufälligen Makulaturblättern“ andeutet. Das Vorwort des Herausgebers unterschreibt E.T.A. Hoffmann selbst. Kater Murr tritt als Autor auf, wobei seine offizielle Vorrede mit Murr, „Étudiant en belle lettre“ und ein „unterdrücktes“ Vorwort mit Murr als „Homme de lettre très renommé“ gezeichnet ist. Der Herausgeber kommt nicht umhin, den „stolzen Ton“ des Katers, der sich als etablierter Literat outet, zu kommentieren.

Den Schutzwall für den wahren Autor zu errichten heißt auch hier, die Imagination frei zu schalten. Damit Reales und Phantasie um so heftiger sich abwechseln im Text, sogar unentwerrbar sich vermengen ...

Von unheiliger Dreifaltigkeit

Wenn Kreisler den Künstler verkörpert, so muss Murr dem Beamten gleichen. So schnörkellos entschlüsselt Gabrielle Wittkop-Ménardeau in einer lesenswerten „Bildmonographie“ den „Doppelroman“ und orakelt weiter: „Beide stammen von Hoffmann ab und bilden mit ihm eine seltsame Dreifaltigkeit“. Verwundert denkt der, der von solch unheiliger Legende hört, an Hoffmanns Zeitgenossen und edelsten Romantiker Novalis, der rätselhaft apostrophiert: „Denn niemand kennt sich, insofern er nur selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist.“ Dass Friedrich von Hardenberg, der sich Novalis nennt damit nicht zur kollektiven Persönlichkeitsspaltung aufruft – sonnenklar! Wahrscheinlicher appelliert er zu Murrs und Kreislers Zeiten bereits verstorbene Dichter an das „andere der Vernunft“, das er gegen Hoffmann jedoch nicht vom Einbruch des Alltäglichen in die Fantasie abhängig sah im Gegenteil: „Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie. Alles Poetische muss märchenhaft sein.“: Diese absolute Weihe der Volksdichtung ließe nie zu, dass Kater Murr eher auf geruhames Wohleben bedacht den Spießern gleicht, denen er lästert. Novalis' Katzenmann zöge furchtlos in die Welt hinaus, denn der wahre „Märchenheld ist wesentlich ein Wanderer“.

Nun stammt die romantische Adaption des „Gestiefelten Katers“ von Ludwig Tieck. Fälschlicher Weise mutmaßen viele Kommentatoren hier den so bewundernswerten Quell Hoffmannscher Inspiration. Dazu liefert ausgerechnet Johannes Kreisler Anlass: Selbst der bekennende Katzenhasser glaubt augenzwinkernd, dass „der kleine, graue Kerl“ wohl „aus der illustren Familie des gestiefelten Katers“ abstamme als Murr ihm auf die Schulter hüpft und alsbald sanftmütig umschmeichelt.

Indessen: Murr kennzeichnet viel zu viel Individualität, um die Allgemeingültigkeit von Märchenfiguren für sich zu beanspruchen. Während Tiere wie Menschen im Märchen gerade deshalb allverbunden und frei handeln, weil sie eher prägnant denn präzise charakterisiert werden, verfügen Murr und Kreisler doch über psychologische Tiefe. Hoffmanns Akteure verabschieden sich vom Symbolischen des Märchens; vielmehr stehen sie beispielhaft für höchst real denkende und fühlende Kreaturen. Ihr Wahrheitsgehalt wäre eher an sozio-kulturellen Verhältnissen zu messen als an idealistischer Volkspoesie.

Murr schnurrte sich aus der Wohnung Hoffmanns in den Roman und purzelte nicht aus einem verstaubten Märchenbuch auf den Schreibtisch in Berlin.

Wie beim Hund Berganza portraitiert Hoffmann zunächst ein quicklebendiges Haustier. Seine Berliner Domizil durchstreift der authentische Kater Murr, dem sein Besitzer neben seiner natürlichen, anmutiger Gestalt auch Klugheit attestiert. Busenfreund Julius Eduard Hitzig findet nicht den streunenden Mäusejäger, sondern den Vielschläfer vor. Als Ruhekissen dienen dem wahren Murr der „Schubkasten des Sekretärs, den er mit den Pfoten selbst aufzog“ und „auf dessen Papieren“ er schlummerte. Der weiche Katzenkörper und scharfe Krallen hinterließen offenbar derart Inspirierendes auf Manuskriptblättern, dass seinem Herrn gar nichts anderes übrig blieb, als ihm humane Gedanken zuzubilligen. Solche Komplizenschaft aller Tierliebhaber, besonders eifrig freilich die kinderlosen.

„In der Nacht vom 29ten bis zum 30. November d.J. entschlief, um zu einem besseren Dasein zu erwachen, mein theurer geliebter Zögling Kater Murr im vierten Jahr seines hoffnungsvollen Lebens. Wer den verewigten Jüngling kannte, wer ihn wandeln sah auf den Bahnen der Tugend und des Rechts, misst meinen Schmerz und ehrt ihn durch Schweigen.“, trauert Hoffmann in einer Todesanzeige, die er bereits am 1. Dezember 1821 den Freunden zusendet. Ob er erahnte, nur ein halbes Jahr später der ihn selbst betreffende „Nachruf“ klingen würde: „Den am 23. Juni, nach langwieriger Krankheit erfolgten Tod ihres Mannes, des Kammergerichtsrathes E.T.W. Hoffmann, zeigt hiermit an: Die Witwe.“

Im Tod wie im Beamtendasein wandelt sich Amadeus in Wilhelm zurück. Die Bagatelle ist bedeutsam, zeigt sie doch, dass der Dichter bei der Arbeit am Roman seinen Lebensunterhalt vornehmlich mit Mitteln bestritt, die er als Vertreter der Justiz verdiente.

Mit „langwieriger Krankheit“ benennt seine Ehefrau Mischa übrigens „Leberverhärtung“, die allein sein langjähriger Alkoholabusus verursachte. Gefährte und Pfleger Hitzig sieht im Trinken einen verzeihbaren Befreiungsakt. Der Nachts recherchierende und dichtende Autor soff, „um die bürgerlich nützlichen Einschränkungen von sich zu werfen, die ihm .. durchaus verinnerlicht bewusst und eigen waren.“

Hoffmann verfügt über angepasste Potentiale, um nicht nur mit dem exzentrischen, aber gereiften Kreisler zu identifizieren, sondern auch mit Murr als der „Allegorie des bequemen, angepassten und verzärtelten Genießers“.

Mal mit seinen kaum vorhandenen, schriftstellerischen Fähigkeiten prahlend; bald als Galan, der eine Miese mit einem eher drolligen, denn poetischen Sonnet als „chanteur très renommé“ erobert: bei aller biederer Gelehrsamkeit bleibt Murr doch der findige „Philister-Kater“, dem ein mit gutem Geflügel gefüllter Bauch und ein ausgedehntes Nickerchen zu jeder Tageszeit vollends genügt. Und so gleicht der Roman-Murr dem Berliner Stubenkater bis in die langen, weißen Barthaare. Auch Abrahams Schoßtier durchwühlt den Arbeitsplatz seines Meisters und liegt sogar „zusammengekrümmt, schlafend“ auf der Strohmatten vor der Tür des Kapellmeisters, als er Johannes Kreisler zur weiteren Erziehung in Obhut überreicht werden soll. Der entscheidende Unterschied: Abraham denkt sich seinen Kater nicht nur als Vernunft begabtes Wesen; sein Findling versteht die Menschensprache problemlos, erlernt sogar nach manchem Fehlversuch, die Feder ins Tintenfass zu tauchen, ohne seine Pfoten zu verfärben. Wie sollte er sonst zum Biograph in eigener Sache mittels eines Herausgebers die Öffentlichkeit als Partner suchen? – Wie wir wissen, raffte „der bittere Tod“ den Kater zu früh dahin, so dass Hoffmann am Ende des zweiten Bandes anmerkt: „So gibt es wieder einen Beweis, dass es mit den frühreifen Genies nicht recht fort will; entweder sie steigen in einem Antiklimax hinab zur charakter- und geisteslosen Gleichgültigkeit und verlieren sich in der Masse; oder sie bringen es an Jahren nicht weit.“

Welch großartige Ironie, wo er doch den fiktiven Tod des Roman-Katers mit dem seines Haustieres zusammen fallen lässt. Immer, so drängt es sich auf, rettet sich Hoffmann in den Scherz, wo er hautnah Schmerz empfindet. Welch vergnügliche „Reflexionen und Bemerkungen“ aus der Zeit, als Murr sich beim Kapellmeister aufhielt, wären im angekündigten dritten Band der „Ansichten“ neben der Biographie Kreislers „der weiteren Mitteilung wert“ erschienen? – Hoffmanns Krankheit zum Tode verhindert das Vorhaben. Manche Literaturwissenschaftler halten es sogar für einen Glücksfall, dass das ohnehin Fragmentarische nicht abgeschlossen wird. Denn Hoffmann hätte das nun geforderte mehr an reiner Phantasie mit dem Verlust an Esprit, der aus dem Miteinander von Dokumentarischem und Fiktivem sich nähre, teuer bezahlt.

Dichtung und Wahrheit – Revolte im Zweilicht

Sein Curriculum Vitae, angereichert mit allerlei Reflektionen über Kultur- und Alltagsleben, buhlt mit manchem Trick um Leserinteresse, vor allem aber um breite Zustimmung. Unterwürfig den Menschen gegenüber, mimt er bei konspirativen Kater-Treffen den Revolutionär im Streichelfell. „Statt wie sonst sich demütig zu biegen ...“, analysiert ein gelehrter Gast des

Erziehers Abraham, „stolzieren sie dort trotzig daher und scheuen sich gar nicht, durch funkelnde Blicke ...ihre ursprünglich wilde Natur zu zeigen.“ – Schlimmer noch: Zur Nachtzeit erklinge „widerliches Geschrei, dem es an schicklichem Takt, ordnungsgemäßer Melodie und Harmonik gänzlich“ mangle. Der „Gastprofessor“ befürchtet weniger ästhetisches Weh denn liederliche, gefährliche Umtriebe. – Diese vermeintlichen Brutstätten des Aufruhrs glichen eher Wiegen gepflegter Vorurteile, die starre Rituale treubürgerlicher Etikette verzerrt widerspiegeln - durchaus Burschenschaften ähnlich.

Hoffmann schnüffelte als Vertreter der Obrigkeit eben im studentischen Milieu, wobei er aber zu einem mutigen Schluss kam: „bloße Gesinnung“ trete „nie als Tat ins Leben“ und könne „deshalb nicht Gegenstand einer Kriminaluntersuchung“ sein. Ästhetisch klagt die These absolute Freiheit der Fantasie ein, die eben keines Verbrechen fähig. Den juristischen Konflikt löst der „politische Fahnder“ elegant und äußerst liberal: reine Meinungsäußerungen begründen keine strafrechtliche Verfolgung. – Indem Hoffmann Treffs ungebührlicher Kater im Roman so drollig-harmlos schildert und ihre menschlichen Überwacher der Lächerlichkeit preisgibt, bezieht er indirekt, aber relevant Stellung gegen die politische Praxis seiner Zeit. Im Oktober 1819 als Mitglied der „Immediat-Commission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen“ berufen, misstraut er keineswegs mit den „enthusiastischen Rigoristen“ sympathisierende Dichter dem Polizeiparat, dem „Gewebe heilloser Willkür, frecher Nichtachtung aller Gesetze, persönlicher Animosität“. Hoffmann reicht einen Rücktrittsgesuch ein; darüber hinaus unterbricht der erwachte Satiriker seine Arbeit am Murr-Projekt und schreibt mit „Meister Floh“ ein „Märchen“, das treffend den Spitzelalltag karikierte, so dass der Berliner Polizeidirektor Anzeige erstattete.

Hoffmann murr und Murr hofft

Während Murrs Kittelverse albern anmuten, seine philosophischen Traktate meist recht simpel anmuten, tauchen mitunter tiefsinnige, essayistische Abhandlungen auf, die Dichtkunst beispielsweise thematisierend. – Hier mischt sich Hoffmann als Herausgeber mit einer Anmerkung „kritisch“ ein. „Murr, es tut mir leid, dass du dich so oft mit fremden Federn schmückst. Du wirst, wie ich mit Recht befürchten (müssen), dadurch beim geneigten Leser zu verlieren.“ – Hoffmann spekuliert, dass „diese Betrachtungen ... geradehin aus den Munde des Kapellmeisters Johannes Kreisler“ stammen. Er sucht den Kater mit einem schlüssigen Beweis den entscheidenden Hieb zu versetzen: „Und ist es überhaupt möglich, dass du solche Weisheit finden konntest, um eines Schriftstellers Gemüt, das wunderlichste Ding auf Erden, so tief zu durchschauen.“ – Weil der Kater Papiere des Kapellmeisters rückseitig beschreibt, was den Setzer später verwirren wird und die Struktur des Doppelromans verursacht, treffen des Herausgebers Plagiatsvorwürfe mit „bewiesener Wahrscheinlichkeit“ zu.

Klar, dass Murr (ohne den Kommentar zu kennen) genau im Kontext zunächst die absolute Bildungsfähigkeit postuliert: „Warum sollte einem geistreicher Kater ... nicht gelingen, sich zu jener Erkenntnis der höheren Kultur aufzuschwingen und sie selbst zu üben mit aller Anmut der äußeren Erscheinung?“ Wenn er indessen weiter sinniert: „Hat denn die Natur den Hunden alleine den Vorzug ... gegönnt?“, zeigt sich Zweifel. Den zu fernen Geist des Menschen zu imitieren, heißt nicht, ihn auch zu verstehen. Deshalb akzeptiert Murr neben Artgenossen auch Pudel Punto als Lehrer.

Manchmal verlässt Murr die erhabene Debatte um Moral und künstlerische Praxis, um des Dichters Psyche oder Geist und Tat, die er von Menschen erlauscht. Dann artikuliert er ganz katzenspezifische Themen wie „Die Erfindung der Mausefalle und ihren Einfluss auf den Jagdtrieb“. Doch nie glückt es, solch wohlersonnene Pläne auszuarbeiten.

Sollte Murr nur Abschriftsteller sein, ein dreister Hochstapler? – Sofern Hoffmann ohnehin als eigentlicher Autor der Murr-Ansichten wie Kreislers Biographie außer Frage steht, stellt sich das Problem nur nicht. Immanent betrachtet geraten die Ebenen gleichfalls durcheinander. Murrs begrenzte Kreativität legt nahe, dass er sich am geistigen Eigentum anderer vergreift. Auch in Kreislers Statements mischt sich Fremdes. Und E.T.A. Hoffmann verbringt

mindestens soviel Stunden mit Recherchen, die er „sich imprägnieren“ nennt, wie mit Schreibearbeit. Damit leugnet er das zentrale Postulat traditioneller Kunstauffassung: den autonomen Schöpfer des Werkes. Langsam gewinnt jene „seltsame Dreifaltigkeit“ Kontur: Murr und Kreisler mögen zwei kontrastierende Seiten des schreibenden Komponisten Hoffmann repräsentieren; indem er sich aber als Mitspieler einbringt, die Erzähler von einander partizipieren lässt, wird der Verrat an der klassischen Vorstellung vom Künstler als gottähnlicher Herrscher über eigene Phantasie erst möglich. Nicht länger gilt „Ich schreibe ...“, dagegen trifft zu: „Es schreibt sich ...“ Zudem wäre die „Dreifaltigkeit“ zum Viereck zu erweitern; weil nämlich die Realität, die historische wie gegenwärtige, zum Koautor wird. Letztlich steht der „Montage der Attraktionen“ die „Montage des Alltags“ emanzipiert zur Seite. Darum kann Murr hoffen und muss Hoffmann murren.

Erziehung zur Mündigkeit – Biedermanns Dressur

„Dem Himmel sei Dank!“, jubiliert Hoffmann im Kreiserianum „Gedanken über den hohen Wert der Musik“ Da es „gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, Kinder“ Musizieren lernen zu lassen, sei „in neuester Zeit“ der Geschmack an ihr „immer mehr verbreitet“. Dass das Plädoyer für Pestalozzis Glaube an „Bildungsfähigkeit aller, sofern die richtige Methode“ angewandt werde, völlig überzeichnet, versteht sich von selbst. Edle Tonkunst achte halte „sich gehörig in Schranken“ und reiht angenehme Melodien zu Reigen, „ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen .. närrisch zu gebärden.“

In dem Musik zum „wunderbar bequemen Reiz“ von „ernsten Gedanken“ ganz ablenke, zwingt sie nicht zum stummen Lauschen, sondern eröffne „Gespräche über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welt“. Sarkastischer geht's nimmer.

Während Hoffmann sich mit unwilligen, unbegabten Schülern in Bamberg abmüht, sieht der fiktive Musikpädagoge es als ideal an, wenn „Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent“ haben, auf dem heimischen Klavier „angehalten“ werden. Zweckvoll erscheint das Üben: Da die Jüngsten „noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen“, tragen sie so „das Ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung“ bei.

Erziehung legt also nicht Fundament, auf dem sich Fähigkeiten frei entwickeln; ein guter Pädagoge lehre „kluge Geistesdiät“ und entziehe den aufmüpfigen Sprössling, der an Mozart oder Beethoven Interesse zeige, alle „phantastische, übertriebene Kost“.

Hoffmann karikiert über die eigene Rolle hinaus das Pestalozzis Aufklärung, zumindest deren populären Widerschein.

Schon zu Beginn seiner „Ansichten“ lobt Kater Murr gewissermaßen ein verfeinertes Modell: Weder der „vergessene Basedow“ noch die „Pestalozzische Methode“ leite Meister Abraham sondern auf „unbeschränkter Freiheit“ fußenden, nur behutsam vom Lehrer erhellten „natürlichen Artigkeit im Gegensatz zur konventionellen ...“

Ziel dieser sanft angeleiteten Selbsterziehung: ist auf Einsicht gründende Akzeptanz sozialer Regeln. Ein solcher Zustand, den Murr anstrebt und den Kreisler längst hinter sich ließ, mutet ungeheuer emanzipatorisch an. Doch bezweifelte Hoffmann die Chancen auf eine Demokratisierung der Kunst erheblich. Ob nun erzwungen oder freiwillig erarbeitet beruft technisch virtuos Beherrschen eines Instrumentes niemanden zum Künstler. Es bleibt beim Nachahmen.

In diesem Sinne kann Murr zwar sprechen, schreiben lernen und dabei sogar einiges Geschick entwickeln, seine Katzennatur wird er indessen nicht abstreifen. Selbst wenn Tiere wie eben der Murr, der Hund Berganza und auch der Affe Milo als „gebildete, junger Mann“ aus den „Kreisleriana“ humane Kenntnisse sich aneignen, so kommen sie über den Status des Menschenplagiators nie hinaus. Hoffmanns beredte Tierfiguren halten jenen Menschen den Spiegel vor, die geistig sich den tierischen Wurzeln annähern. Wahre Freiheit in der Kunst wie im Leben erfährt nur, wer Grenzen überschreitet.

Die Nachahmer, wo sie Schule machen, bewegen sich im Leerlauf; sie beschränken Kultur auf affirmative Gesten und leiten letztlich die Verarmung jeder künstlerischen Inspiration ein.

Gegen diese Öde wendet sich Hoffmann, wobei er mitunter ängstlich beäugt, wie sehr eigene Gaben mitleiden. Wieder beutelt ihn ambivalentes Begehren: er wünscht sich Erfolg, doch wo Beifall aufbrandet, kommt er vielleicht von falschen Händen.

Kreislers Lehrbrief – Mutmaßungen zum Verhältnis von Dichtung und Musik

Hoffmanns Satiren bezweifeln das Programm allgemeiner Bildung. Er distanziert sich damit auch von Kants pragmatischer Anthropologie. Der Philosoph sah nur die „redenden Künste“, nicht aber Musik befähigt, Menschen zu prägen: Weil Dichtung „auf eine Stimmung des Gemüts angelegt“ sei, wodurch „unmittelbar zur Tätigkeit aufgeweckt“ werde. Literatur gebührt bildender Anspruch, „wo man den Menschen nach dem zu kennen sucht, was aus ihm zu machen ist.“

Für Hoffmann vermag Bildung nicht mehr, als für eigenständige Einsichten zu präparieren. Wer nur Fremdes verinnerlicht, verkommt zum Besserwisser, zum Philister. Er spielt Erfahrungshunger gegen erworbenes Wissen aus: „Von etwas anderem als von dem, dessen Anschauung in vollkommener Gestalt im Innern aufgegangen; könnte man auch gar nicht sprechen, dass die Leute es ebenso lebendig erblicken, zu denen man spricht.“, unterstreicht er 1820 erneut eigenes Erleben als primäres Prinzip. Ohne genaues Beobachten, keine Kunst. Imaginationsfähigkeit alleine versagt, Fantasie gibt der Wirklichkeit die Sporen.

Die Maxime konkreter Anschauung passt kaum zum Verständnis von Musik, in welcher Hoffmann doch bis zu seinem Tode seine eigentliche Berufung wähnte.

„Es ist kein leeres Bild, keine Allegorie, wenn der Musiker sagt, dass ihm Farben, Düfte, Strahlen als Töne erscheinen.“, sucht auch „Johann Kreislers Lehrbrief“ den Schulterschluss mit konkreter Wahrnehmung. Kreisler bietet den Schülern den Vergleich mit „geistreichen Physikern“ an, deren „Hören und Sehen von Innen“ sei. Musik erklinge aus allem, was das Auge erfasse. Aber auch alle „hörbaren Laute der Natur, das Säuseln des Windes, das Geräusch der Quellen ... sind dem Musiker erst einzelne ausgehaltene Akkorde, dann Melodien mit harmonischer Begleitung.“

So eng die Bande zwischen Komponist und äußerer Welt auch geknüpft sind, so „wahrhaftig“ er akustische und optische Anregungen auf dem Notenblatt transkribiert: „Die Musik bleibt allgemeine Sprache der Natur ..., vergeblich ringen wir danach, diese in Zeichen zu bannen, und jedes künstliche Anreihen der Hieroglyphe erhält uns aber nur die Andeutung dessen, was wir erlauscht.“, räumt Kreisler ein. Das Problem des Komponisten, seine unmittelbare, in Empfinden mündende Naturaneignung in ein kommunizierbares, verständliches Zeichensystem zu übertragen, stellt sich dem Dichter kaum. Kreisler weiß dies, indem er konstatiert: „Bei der individualisierten Sprache waltet solch innige Verbindung zwischen Ton und Wort, dass kein Gedanke sich in uns ohne seine Hieroglyphen erzeugt.“

Abstrakte Musik, die aber unmittelbar sinnlich wirkt, vergleicht Kreisler mit der sofort verständlichen Sprache, die alleine Ideen formulieren kann. Hoffmann greift damit auf im literarischen Spiel in eine damals sehr ernst geführte, musik-ästhetische Debatte ein.

Wenn Musik der Liebe Nahrung ist ...

Manche Interpreten Hoffmanns sehen im nachgesagten Vorteil des Wortes, menschliches Denken erst zu konstituieren, den Grund, warum jener als Schriftsteller produktiver und bemerkenswerter blieb denn als kreativer Komponist.

Damit irren sie schon empirisch. Denn E.T.A. Hoffmann schuf weit über achtzig Kompositionen: acht Opern, 23 Melodramen, Schauspielmusiken und Ballette, mehrere Messen, eine Symphonie, etliche Klavier- und Kammermusikstücke sowie 30 Vokalwerke.

Wichtiger noch: der im übrigen fragwürdige Widerhall seiner Prosa weit über die Literaturgeschichte hinaus schmälert kaum die echte Begeisterung, mit welcher er persönlich Musik verehrte.

Zweifelsohne wohnt seinen satirischen Texten mehr innovative Kraft inne als seinem musikalischen Oeuvre. Unfähig der kompositorischen Genialität, erobert seine Oper „Udine“ doch das Berliner Publikum. Gassenjungen pfeifen Melodien aus dem Erfolgsstück. Zuhörer seiner

Zeit und auch einflussreiche Kulturpolitiker wollten von einer Schaffenskrise als Musiker nichts wissen. Dabei scheiterten viele groß angelegte Pläne nach wenigen Noten. Ob Hoffmann selbst aber seine ironische Literatur als wertvoller erachtete als seine besten Kompositionen muss bezweifelt werden.

Kreisler geht es im Lehrbrief auch überhaupt nicht um Fragen der Wertung. Trotz der Auffassung, dass Kunst stets mit innerem Erleben äußerer Umstände korrespondiert; gilt es zwischen Dichtung und Musik zu differenzieren. Fraglich ist auch, ob Hoffmann es wirklich nur lobenswert fand, dass Sprache sich zu eng mit Denken und somit der Vernunft verbandelt. Wenn Klangkunst dagegen auf natürliche Gefühle setzt, so bedarf sie keiner Notation, die wie die Schrift nur auf Ideentransfer setzt.

„Die Frage, ob Hoffmann eigenständige oder epigonale Musik schrieb,“ werde heute unter Musikwissenschaftlern heftig diskutiert, referiert der Fachpublizist Boris Kehrmann im Schumann-Jahr 2006 und schlägt eine Lösung vor: „Vielleicht muss man es so sehen, dass Hoffmanns romantische Sehnsucht noch klassisch geprägt war. Romantik muss nicht immer wagner-schwer sein. Es gibt auch eine Romantik light. Genau das aber ist eine Erfahrung, der man sich heute wieder mit Gewinn öffnen könnte.“ - Dass das Beethoven-Trio Ravensburg jüngst Hoffmanns Harfenquintett in c-moll (etwa 1807 in Warschau komponiert) einspielte, darf als Indiz für die schüchterne Wiederentdeckung genügen.

Kreislers musikalische Sendung – Schumann vor weiteren Tonkünstlern

Als Robert Schumann im Juni 1810 geboren wurde, brütet ein argwöhnischer E.T.A. Hoffmann über seinem ersten „Kreiserianum“. Wie sollte der „Direktionsgehilfe“ und „Hauskomponist“ des Bamberger Theaters erahnen, welch prägenden Einfluss sein „Fantasiestück“ über „Johann Kreisler – Des Kapellmeisters musikalische Leiden“ auf den Zwickauer „Goldjungen“ ausüben werde?

Leseabenteuer der am Alltag erprobten surrealistischen Märchen schon in frühester Jugend, später die entdeckte Wahlverwandtschaft mit dem Kapellmeister Kreisler und Kater Murr, nicht zuletzt die Lektüre von Rezessionen neuen Stils im Leipziger Fachorgan „Allgemeine Musikalische Zeitung“ animierten Schumann bereits 1831 „Ideen zu einer poetischen Biographie Hoffmanns“ im Tagebuch zu entwerfen.

Seine „Kreisleriana“ (op. 16) entstehen sechs Jahre später, mit „Fantasien für Klavier“ unterteilt. Deutlicher könnte eine musikalische Hommage kaum ausfallen. Weit über das wortwörtliche zitieren des von Hoffmann selbst gewählten Sammelbegriffs für Prosaarbeiten differierender Couleur gibt die kompositorische Struktur dazu Anlass. Dem visionären Charakter der Einbildungskraft zu huldigen, bedeutet freilich, auf traditionelle Geschlossenheit zu verzichten. Wie Hoffmann Stile und fiktionale Erzählergestalten zum fragmentarischen Ganzen montiert, so bleibt auch Schumanns „Adaption“ skizzenhaft. Was manche für unabgeschlossen halten oder wie Friedrich Nietzsche gar als typisch deutsche „Trunkenboldigkeit des Gefühls“ brandmarken, werten andere – um Theodor W. Adorno zu zitieren – als Pioniertat: „Schumann war unter den großen Komponisten derjenige – so in den langsamen Stücken seiner Kreisleriana – der den Gestus des sich Erinnerns, des nach rückwärts Schauens und Hörens entdeckte.“

Damit angesprochen sind auf musikhistorischer Ebene sicherlich Anklänge älterer Musik. Wenn der imaginierte Kreisler die „Goldbergvariationen“ weiterspinnt, so lässt auch Schumann mitunter „wunderbar verschlungene Polyphonie“ zu oder setzt Bach-Erinnerungen in völlig neuen Kontext. Doch bedeutsamer als dieses Aufarbeiten des Musikhörens reift der Einbruch des Gelesenen und Erlebten zum fast avantgardistischen Umgang mit dem Gestrigen in der Gegenwart.

Gerade die schnellen Partien widerlegen im ästhetischen Paradox Kreislers Diktum, dass Musik eng an die Natur koppelt. Als lautmalendes Bild der Wirklichkeit, die zu bersten droht, wurden die durch markante Oppositionen gekennzeichneten acht Kreisleriana interpretiert. Ihnen fehlt jene ironische Distanz; sie tauchen zu tief ein in jenes Leid, von dem Hoffmanns

Kapellmeister ergriffen. Schumann selbst sprach von „Schmerzensklängen“, die aber auch „durchaus leicht und frei“ verebben ... Durch persönliche Erfahrung erlittene, unmittelbare Angst, wie an literarischen Identifikationen genährtem Gefühl: die Komposition wühlt auf und wirkt direkt körperlich. Die gewohnten Schemata der Musikanalyse versagen.

„Quasi parlando“, rasch: Schläge – oder der „Körper im Zustand der Musik“

Der französische Zeichentheoretiker Roland Barthes übertreibt sicher, wenn er behauptet: Eigentlich „höre ich keine Note, kein Motiv, keine Zeichnung, keine Grammatik, keinen Sinn heraus; nichts, anhand dessen sich irgendeine intelligible Struktur des Werkes rekonstruieren ließe ... Was ich höre sind Schläge, ... besser: diesen schlagenden Körper.“

Er liebt Schumanns Klangkonfigurationen, wobei er den ihn führenden Signifikanten im Sinne von Bedeutung zunächst nicht dechiffriert. Auch vom Zeitgeist der Romantik vermag er wenig wieder zu finden. Dennoch verteidigt er Schumann gegen seine repressiven Kritiker, die unbewiesen annehmen, der Autor der Fantasien schreibe deshalb nur kurze Stücke, weil er zu langen Ausführungen nicht in der Lage sei. Abgesehen davon, dass Unterlassen mit Versagen nie verwechselt werden darf, lautet für Barthes „die Wahrheit eher: Der Schumannsche Körper hält nicht still (ein großer rhetorischer Fehler).“ Er sei weniger „nachdenklich“, denn „triebhaft“. „Daher das Verlangen nach dem Intermezzo.“

Das hieße, dass sich Schumann bewusst keinem Diskurs unterwirft, jeden zugeschriebenen oder auch tradierten Sinn eben mit Schlägen zertrümmert. Panisch in Bewegung bleiben, den Stillstand vermeiden: Barthes bezieht Hoffmanns Referenztexte nicht mit ein und doch lächelt der Leser. Kreiselt da nicht Johannes Kreisler?

Er entdeckt sprechende Figuren, die nichts sagen: „quasi parlando“. Das Klavier redet „wie ein Stummer, auf dessen Gesicht die ganze unartikulierte Macht der Rede zu lesen ist“. Anders ausgedrückt: „Der Körper geht in die Musik ein ohne andere Vermittlung“ als sich selbst. Es entsteht ein Bedeutungsfeld, aber kein Zeichensystem. Deshalb könne jede Musik zum Wahnsinn werden. „Im Vergleich zum Schriftsteller ist Musiker immer wahnsinnig (und der Schriftsteller kann es nicht sein, da er zum Sinn verurteilt ist).“ – Ohne Hoffmanns Kreisler-Dichtungen zu kennen, trifft Roland Barthes doch genau das Problem: des Kapellmeisters fingierter Wahn, die Debatte über Literatur und Musik, Konvention und Revolte. „Die Syntax der Kreisleriana ist die eines patchwork.“, wie bei den dichterischen Vorlagen. „Der Körper akkumuliert sozusagen seine Verausgabung ...“, wie beim „St. Veits – Tanz“, beredt verstummend.

Barthes durchforstet den gesamten Notentext, eine Kreisleriana nach der anderen. Immer assoziiert er Körperregungen: „es rollt sich“, „streckt sich“, „dehnt sich aus“, „duscht es ab“, „erschaudert“ ... „Es tanzt“ im letzten Kreislerianum, „beginnt aber auch zu grollen und Schläge auszuteilen“. Erschauderte nicht so der bestohlene und verprügelte Bauer, als er dem „Irren“ entkam?

Statt der traditionellen, italienischen Tempi-Bezeichnungen, die rein spieltechnisch zu verstehen sind, verwendet Schumann deutsche Begriffe. Beachtenswert, meint der Franzose und lässt sie mit Körpereigenschaften, nicht mit „irgendeinem metronomischen Tempo“ korrespondieren. Dass die Herausgeber der Partitur hinter „sehr rasch“ lediglich das gewohnte lebhaft, schnell (presto) vermuten, ärgert ihn. Roland Barthes sieht „gelenke Behendigkeit“, eben keine Hast. Die „ins Blattwerk schlüpfende Schlange“ entdeckt er. Ein Sich-Steigern dann: „als ob ich vom Wind, einem Peitschenhieb mitgerissen, ausgerissen und auf einem genauen, aber unbekanntem Ort der Streuung zutreibender Körperteile besäße.“

Melodien, die nur in vagen Umrissen wahrzunehmen sind; Disharmonien in Konkurrenz mit Vertrautem; extreme Wechsel ... Was für Barthes unabhängig von Tonart, Rhythmus oder Akkorden („Möge damit die erste Semiologie sich herumschlagen und, falls sie kann, darin zurecht finden.“) überrascht, ist die aufbrausende, wortfreier Signifikanz von einer musikalischen Ökonomie, die ebenso souverän wie selbstzerstörerisch vorgeht. Nach Barthes hilft nur eine zweite Semiologie, die des Körpers im Zustand der Musik, weiter.

Wo Leben und Musik einander berühren

Das bislang Ausgeführte ließe den Schluss zu, als verstehe Barthes Schumanns Kreisleriana nur durch die Spuren, die dessen schlagender Körper auf dem seinem hinterlassen. Nun liebt der semiologische Abenteurer aber gerade dessen Klaviermusik gewiss bar jeglicher masochistischer Regung. – Zum zweiten könne sich der Gedanke einschleichen, Schumann ziehe sich aus seiner Gegenwartskultur zurück auf einen jegliche Botschaft verweigernde Klangsprache des Klangs. Vergleichbar den Rhythmen, die Menschen lange vor der Schrift und den ersten Höhlenmalereien durch vorbewusstes Hören im Aufbrausen des Windes, in sich entfernenden – oder nähernden Schritten eines Beutetieres vernahmen ...

Zu Marcel Beaufils' Monographie „Musique pour piano de Schumann“ (Paris 1979) schrieb Roland Barthes ein Vorwort, dass radikal mit dem „französischen Vorurteil“ abrechnet, nach welchem „deutsche Empfindsamkeit“ der „französischen Klarheit“ unterlegen sei.

Barthes sieht Schumann weniger als Opfer dieser haltlosen Kritik, denn als anachronistischen Komponisten einer Epoche, da sich die Bedeutung des Klaviers grundsätzlich wandle. Innerlichkeit und Intimität häuslicher Musik verliere an Wert, abgelöst von der mondänen Hysterie der Konzerte und Salons, die auf kollektive Hochbegeisterung schiele. Schumann Pianowerk „lässt sich weder im frühen Rausch“ der Virtuosen noch im „neuen Stil“ interpretieren, den der ausübende Klavieramateur Barthes mit der nicht ganz gar gekochten Nouvelle Cuisine vergleicht. Für Schumann konstatiert er intimes, aber nicht sanftes Spiel, das eine „Unschuld der Technik“ voraussetzt. Deshalb sträubt sich seine Klaviermusik so gegen professionelles Herangehen.

Vielleicht überzeugt sie aus dem gleichen Grunde auch „live“, im kleinen Kreis vorgetragen mehr als im großen Konzertsaal - oder von Tonkonserven genossen. Barthes geht weiter, sieht sogar im wenig perfekten Selbstspielen den wahren Zugang: „Dringt doch die Musik Schumanns weiter vor als bis ans Ohr. Sie dringt durch die Schläge ihres Rhythmus' in den Leib, in die Muskeln und durch die Sinnlichkeit ihres *melos* gleichsam in die Eingeweide.“

Als sei die Musik „jedes Mal nur für eine Person geschrieben“ worden.

Wer auf anmaßende Allgemeingültigkeit verzichtet, liefert sich dem Verdacht aus, egoistisch zu produzieren. Durchaus auch in diesem Sinne wirkt Schumann radikal. Sie erlaubt eher existenzielle denn soziale Erfahrung.

Wie bei Johannes Kreisler mündet die extreme Haltung in Wahn. Obgleich Schumann schon mit Themen, die Jahreszeiten, Landschaften oder sogar Berufe nennen, die reale Welt akzeptiert, sieht er sie doch zerfallen. Und weil die Schöpfung aus den Fugen gerät, erschöpft ihre kreative Aneignung. Mehr als ein Wortspiel: die Musik beginnt sich in dem Maße zu konstituieren, wie die Beziehung ihres Autors zur Mitwelt gestört ist.

Beaufils nimmt das Bild des Karnevals, um die Genese von Schumanns Klaviermusik zu beschreiben. Trefflich: denn das Maskentreiben bringt doch den Freiraum, der das soziale Ich von Pflichten entbindet und Intersubjektivität zulässt. Was aber, wenn die ganze Welt zum Karneval verkommt?

Schumann, wie auch Kapellmeister Kreisler respektive E.T.A. Hoffmann, verspürt nur eine feste Instanz, die sich den wirbelnden Erscheinungen entgegenstemmt: manifesten Schmerz. Schumann litt unter Panikattacken, die ihn den Verstand zu rauben drohten.

Solchen Schmerz, der keine körperliche Ursache kennt, vermag Musik oder Literatur nicht ausdrücken. Nur das Pathos, nicht das Wesen des „Leidens“ lässt sich vermitteln.

Gegen die verschnörkelten Melodien eines Chopin setzte Schumann einfache, robuste Tonalität, meint Roland Barthes. Diese Reduzierung strebt nicht nach Harmonie mit dem Kosmischen, sondern bannt: „eine drückende, beharrende, ihre Einsamkeit bis zur Zwangsvorstellung treibende Masse“.

Letztlich deutet nach Marcel Beaufils der variierende Rhythmus bei Schumann an, dass Wahn und kompositorischer Impuls sich berühren. Zunächst drängt sich das Motiv der Gewalt auf, wenn er ein Thema „barbarisch“ steigert. Doch diese Gewalt, dem Schmerz ähnlich, sei nie

„taktisch“, sondern „rein“. Dann aber verfeinere sich die „schlagende Textur“ zu „sehr fein gesponnenen“ Studien wie bei den vor allem auch von Chopin verkannten Intermezzi. Schumann als Musiker des Rhythmus zu definieren, heißt seine „Einzigartigkeit“ verfehlen. Sein „Schicksal (sein Wahnsinn), sein Denken und seine Musik“ träfen aufeinander, meint Roland Barthes Leben und musikalische Einfälle auszubalancieren. „In dieser Welt werde nicht gekämpft.“, ergänzt Beaufils. Das klingt paradox bei einem Komponisten, dessen Lebenserfahrung ehrgeizige Pläne oft durchkreuzten. Aber gerade, wie er seine gewünschte Welt verfehlte, kann er – ein zweites Paradoxon – Stimmungen bündelnd verwirren. Hoffnung wechselt mit Trostlosigkeit, verschwistert sich sogar mit Gram. Berauschtigkeit, bald in Trauer verebbend, meldet sich überschwänglich zurück. So erklärt sich die Ästhetik der Humoreske, einem Schlüsselbegriff in Schumanns Werk. „So zerstört er den Trieb (das Pulsieren des Schmerzes), indem er ihn rein auslebt“, sieht Barthes die Hinterlist der Humoreske und meint den Kreis schließend: „genauso zehrt er den Rhythmus aus, indem er generell die Synkope einsetzt.“

Aus Humor ästhetisch zu vereinfachen, erlaubt die Außenwelt zu differenzieren: „aber nur durch ruckartige Umschwünge des Karnevals.“

Wie bei E.T.A. Hoffmann manifestiert sich doch so etwas wie Ironie, die auf Leid gründet. Der Schmerz bei Schumann scheint noch namenloser als beim Vorgänger, vielleicht, weil die Gesellschaft sich noch mehr entindividualisierte im Prozess der beginnenden Industrialisierung. Die „Kreisleriana“ als Ausdruck dieser mit Humor „zerstreuten“ Tragik zu hören, könnte gelingen. Marcel Beaufils mag vor allem die sechste. Und gerade hier, „sehr langsam“, vernimmt Roland Barthes keine direkte Körpergeste: hier „buchstabiert es, lässt sich das Auf-sagen zum Singen hinreißen“. Der Leib spricht, übt seine Stimme.

Eine abschließende, erneut paradoxe Anmerkung sei gestattet. Schumann widmete die Kreisleriana dem „Freunde F. Chopin“, der die Partitur über Monate überhaupt nicht ansah, um denn doch seine F-Dur Ballade op. 38 „à Monsieur Schumann“ zuzueignen. In Anbetracht der grundsätzlich ablehnenden Haltung, an welcher der Franzose dem Werk des Deutschen gegenüber festhielt, dringt die Humoreske ins Leben. Und belegt schrullig, warum jemand, der Schumann liebt, diese Zuneigung „gegen die Epoche hegt“. Dazu bekennt sich Roland Barthes: Die Liebe zu Schumann muss verantwortlich sein. „Sie führt das Subjekt, das sie ausspricht, zwangsläufig dazu, sich ... gemäß der Weisungen seines Begehrens und nicht denen seiner Sozialität einzurichten.“

Weiter im Text – Finale furioso non troppo zur romantischen Ironie

Vieles von dem, was uns an Schumanns „Flügelschlägen“ entzückt, entspricht genau jener Schmerzerfahrung, die den Komponisten bedrohte. Und im Grundsatz gilt für die Prosa E.T.A. Hoffmanns ähnliches: ohne den Zwiespalt als Jurist und Künstler, ohne Julia als „ästhetisches Idol“, ohne die methodische Trunksucht hätte das Multitalent kaum die Geister kennen gelernt, die seine Sonderstellung begründen. Er hätte sicherlich ein Werk hinterlassen, aber ein vollkommen anderes.

Schmerz in Scherz mutieren zu lassen gelingt Hoffmann wie von selbst. Um die damit einhergehende Einsamkeit zu überwinden, gewinnt die spöttische Beobachtung als teilnehmende Empirie ebenso Bedeutung wie das sich „Imprägnieren“ mit fremden Quellen. Seine literarische Methode des Versteckspiels, der eigenkonstruierten Collage erleichtert den Zustrom irrwitziger Fantasien und wohl auch ironischer Zerrbilder. Doch weist das Verfahren auf Äußeres; die innere Motivlage bleibt unberührt.

Retter der schönen Seele – Hegel mit Ekel

Gerade Georg Wilhelm Friedrich Hegel wettert verständnislos gegen die Romane Hoffmanns und polemisiert wider das „romantische Phantasma“, das er in die Kategorie des „Bösen“ pfercht. Der Gedanke rigoroser Ablehnung drängt sich dem Philosophen auf, weil er von der griechischen Tragödie ausgehend stets auf der Suche nach dem „wahren Schönen“ beharrt. Denn während der das Dramatische konstituierende „Gegensatz“ nach klassischer Auffassung

zwar nicht das „positive Recht“ schütze, so aber „immer zwei unterschiedliche Formen einer sittlichen Macht“ miteinander ringen lasse, so reduziere sich der wesensmäßige Widerspruch bei E.T.A. Hoffmann auf „bloß Negatives“. Hegel wittert in dieser Eindimensionalität das „ästhetisch Böse“. Im griechischen Drama sei die „Kollision“ nicht „durch etwas Bizarres oder Widriges veranlasst“; denn die „absolute Idee“ streite dort stets mit „in sich selbst Vernünftigem und Berechtigtem“. Hegel will das „Böse“ aus der Ästhetik fernhalten, weil es auch als „eine Theorie von der aktuellen Dekadenz der Modere“ diene, deren Höhepunkt die romantische Literatur sei. Deshalb endet seine Vorlesung damit, im Werk Hoffmanns „haltlose Zerrissenheit“ zu diagnostizieren, „widrigste Dissonanzen“, die sich in einem „Humor der Abscheulichkeiten“ und „fratzenhafter Ironie“ offenbaren.

Das „Komische“ müsse sich aber immer in den Dienst der „Sittlichkeit“ stellen. Es sollte „darauf beschränkt sein, dass alles, was sich selbst vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z.B., ein Eigensinn, eine besondere Kaprice gegen eine mächtige Leidenschaft oder ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei.“

Offenkundig formuliert Hegel die Kritik an der romantischen Ironie weniger poetologisch denn moralisch. Hoffmanns poetische Praxis wird als subversive Aktion gegen „Sittlichkeit“ verstanden. Hegel meint damit keine gesellschaftliche Norm; er misstraut der Trennung des Individuums in ein Selbst und ein Inneres, weil sie „der Krankheit des Geistes das Wort“ redet „und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere“ hinüberspielt.

Aber genau die romantische Entdeckung vorbewusster Zustände erlaubt zwischen Psyche und Geist zu unterscheiden. Worin Hegel „Wirklichkeitsverlust“ und Seligsprechung des Dämonischen mutmaßt, stecken doch neue psychologische Fragen, die namentlich E.T.A. Hoffmann stellte.

Dänischer Dynamit zerreißt Ironiker in der Luft

Hegels sich als Ästhetik tarnendes ethisches Statement so ausführlich darzustellen lag auf der Hand, beeinflusst es doch alle folgenden Verächter phantastischer Literatur, die unter der Flagge der Vernunft antreten. Der Traum als Produktivkraft, eine andere Sicht des Wahns, dunkle Schatten des Unterbewussten auf dem lichten Antlitz der Aufklärung: all diese, die klassische Sicht entgrenzenden Phänomene sollen a priori ausgeschlossen werden.

Der Däne Søren Kierkegaard kritisiert die romantische Ironie aus modifizierter Perspektive. Er überprüft die Folgen „überspannter Subjektivität“, womit er aber das eigentlich Moderne anerkennt. Die „große Forderung“, dass „man poetisch leben sollte“, spiegle ein spezifisches Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit. Die Historie werde ganz negiert oder verfehlt: „Im Handumdrehen war aus aller Geschichte Mythos geworden.“. Auch wenn Kierkegaard das psychologische Motiv ahnt, so sieht er im „Ironiker“ doch „allermeist ein Nichts“. Jener „dichte“ sich nur, wolle „kein An-sich haben“. Sodass die Ironie „in dem von ihr am meisten Bekämpften“ versinke, im „vollendeten Prosamenschen“. Es bliebe ihm nur „die negative Freiheit“, fabulierend über sich selbst zu stehen.

Kierkegaard wirft der ironischen Subjektivität vor, „alles Stetige und Zusammenhängende“ egozentrisch außer Kraft zu setzen und nur „hypothetisch und konjunktivistisch“ sich im „Abgrund der Stimmungen“ zu verlieren.

Wenn G.W.F. Hegel das subversive Potential bei Hoffmann aufspürt, aber die Ironie gründlich missversteht, sucht er zu verhindern, dass eine innovative Poesie vorgegebene, aus der griechischen Poetik stammende Werte exekutiert. Søren Kierkegaard dagegen billigt dem „dichtenden Ich“ zu, Grausames und Hässliches einzubeziehen; doch leugne es vor lauter Weltfremdheit den zivilisatorischen Prozess.

Romantiker des phantastischen Realismus

Der Vorwurf berührt E.T.A. Hoffmann in sofern, als er sich mit seinen Texten außerhalb der gesellschaftlichen Konventionen postiert. Abgesehen davon, dass diese „ver-rückte“ Methode gerade durch Leiden an seiner Mitwelt hinreichend sich erklärt, zürnt er doch oft Bande zwi-

schen Realität und Fiktion. Selbst seinem Kapellmeister Kreisler gelingt es nie, der Wirklichkeit zu entkommen. Hoffmann muss und will sich nicht selbst erdichten; eher sucht er jenen zu entkommen, die umgekehrt ihn stigmatisieren.

Ironisch sich zu distanzieren, auch von sich selbst, glückt mit Gewinn nur dem, der zuvor sehr genau hinschaut. Weil Hoffmann hierin zusehends mehr Perfektion erwirbt und diese auch anwendet, misslingt der Versuch, ihn als typischen Romantiker zu charakterisieren.

Geprägt von den philosophischen Debatten seiner Zeit, hineingestellt in eine Epoche politischer Umwälzung unter napoleonischen Einfluss (und Reaktion), gelingt ihm auf paradoxe Weise den Alltag, das Banale, den Jedermann in seine Imagination einzubeziehen. Wenn der widersprüchliche Terminus weiterhilft, so gleicht er – durchaus singulär – einem Romantiker des phantastischen Realismus.

Hoffmann sträubt sich gegen Pathos, beschreibt selbst bedauerlichste Vorfälle eher nüchtern als sentimental. Mit Biss, aber nicht verbissen, entfaltet er wirklichkeitsnahe Absurditäten. Sehr liberal im Verhältnis zu den meist konservativen Kollegen, misstrauisch andererseits der modernen Pädagogik gegenüber, entwickelt er eine Ironie, die überhaupt nicht mit dem folkloristischen Witz seiner Zeitgenossen zu tun hat. Statt biedermännisch scherzend sich Freunde zu schaffen, spottet er jeder Beschreibung und wird bitter-böse, vermaledeit, schroff.

Auch wenn es Anregungen gab, formuliert er als erster gründlich die als serapiontisches Prinzip bekannte Produktionsästhetik. Es ist ausgerechnet Heinrich Heine, der seinen Kritikern entgegnet, dass Hoffmann im Kater Murr eben nicht die Schreibart Jean Pauls kopiere.

Charles Baudelaire zeigt sich später angetan. Zu Beginn seiner „Dichtung vom Haschisch“ huldigt er Hoffmann als Menschen, der „sich selbst zu beobachten“ wusste und es verstand, sein „geistiges Barometer zu konstruieren“.

E.T.A. Hoffmanns dynamischer, schwungvoller und zuweilen skurriler Stil wirkt spontan und weist weit über die Romantik hinaus. Wer will, kann Momente seiner Realfantasien im französischen Naturalismus oder deutschen Expressionismus aufspüren. Da bedient sich Alfred Kubin ebenso wie der Surrealist André Breton. Amerikanische Beat-Poeten und österreichischer Neo-Dadaisten zwinkern dem Bamberger Dandy am Rosen-Tisch zu.

Spaß beiseite: manche seiner Werke zählte jenseits der Grenzen schon zur „Weltliteratur“ als sie hierzulande noch in Regalen verstaubten. Ein Grund dafür lauert, grotesk genug, in Hoffmanns prickelnder Unterhaltsamkeit. Deutsche Literatur vergisst vor gestelztem Ernst meist den Spaß und verleugnet sich selbst, wo Erfolg sich dennoch einschleicht.

Das bekam Hoffmann zwar nicht persönlich zu spüren, aber sein Werk. Mehr Verächter als Liebhaber kümmerten sich um Bücher, die sie gar nicht lesen brauchten, um ihren Minderwert zu verkünden. Und wo seine Erzählungen Erfolg ernteten, fußte die Gunst auf Missverstehen. Eher kolportierte die Fangemeinde seine mit mancherlei Sensationellem angereicherte Biographie, als dass sie einen Blick in die „Kreisleriana“ oder „Meister Floh“ warfen. Weil er so konkret vage sich versteckte, blieb es ein Wagnis, ihn zu schätzen. Andere Außenseiter fanden angeregt von ihm zu einer Ästhetik des Schreckens, um doch nur halbherzig hinzusehen: Charles Baudelaire in Paris, Edgar Allan Poe jenseits des großen Teiches, Franz Kafka in Prag, Maxim Gorki und sein Kreis in der jungen Sowjetunion ...

Noch Robert Schumanns eifrigen Bemühen lässt Jacques Offenbach in „Les contes d'Hoffmann“ zu eingängiger Populärmusik die Puppen tanzen. Sein „Meister Martin“ soll sogar Richard Wagners „Meistersinger“ Impulse gegeben haben. Ferruccio Busoni findet von Empoli nach Berlin, um den dichtenden Komponisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit einer „Fantasia contrapuntistica“ zu ehren und selbst Paul Hindemith vertont neben Walt Whitman, R. M. Rilke, Georg Trakl, Berthold Brecht und Gottfried Benn auch E.T.A.: Goldschmied „Cardillac“ lässt sich 1926 als Titelfigur der ersten Oper Hindemiths feiern.

Vom Widerhall Hoffmanns im deutschen Schlager und in internationaler Beatclubs ganz zu schweigen ...

Verwirrend rekrutiert sich das Ensemble seiner Anhänger: zwischen der russischen, revolutionären Serapion und dem us-amerikanischen Angstlust Dichter Poe, zwischen Schumann und Hindemith oder von Hans Christian Anderson zu Charles Bukowski können keine Verbindungslinien gezogen werden. Und doch treffen sie in Hoffmanns fantastischem Feld aufeinander, um möglichst weit abzuweichen.

Anlässlich des 200. Geburtstages von E.T.A. Hoffmann stützt Franz Fühmann als Laudator posthum in der Akademie der Künste der DDR: „Hoffmann wächst aus der Romantik im zweifachen Sinn: Er wurzelt in ihr, und er übersteigt sie. Seine Geschichten sind Modelle eines gespenstisch werdenden Alltags, und zwar eines Alltags höchster Konkretheit, zu dessen Wesensbestimmung eben auch das Gespenstische in seinen disparaten Existenzweisen gehört. Man könnte eine Typologie des Alltagsgespenstischen aus Hoffmanns Werk ziehen, und mich wundert immer, dass es keiner tut ...“

Statt eines Nachwortes

„Ich lächelte mit niedergeschlagenen Augen, recht dumm, wie ich wohl merkte. Nun erst regen sich alle Talente, bisher im Verborgenen blühend, und fahren wild durcheinander. Es werden musikalische Exzessen beschlossen ...“

Johannes Kreisler, „Gespräch an der Wirtstafel, als Nachtrag“, September 1810

„Leise zog ich mich in den Hintergrund des Ofens, aber man kann sich denken, wie ich die Ohren spitzte, da nur von mir die Rede.“

Kater Murr, Lebensansichten, Weihnachten 1821 (vordatiert 1822)

„Entnehmen Sie bitte den ganz ungewöhnlichen Format meines Schreibens, dass ich solches an heiliger Stätte, nämlich auf dem Kammergericht, während der Session des Criminal-Senats, dem Präsidenten zur Seite verfasse! – Ein Aktenstoß verbirgt oder besser maskiert vielmehr die exotische Arbeit.“

E.T.A. Hoffman, Brief an seinen Verleger Carl Friedrich Kunz, Mai 1815

Wir müssen davon ausgehen, dass der Wahn zunimmt, bevor das hier hoch geht.

Joachim G. Schiff (Oppenheim) - geschrieben um den Seraphinentag 2006

Postskriptum zur Ehr' des Heiligen Serapion

„Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zur Verkündung unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden ... Der Einsiedler Serapion sei unser Schutzpatron. ... Vergebens ist das Mühen des Dichters, uns dahin zu bringen, dass wir daran glauben sollen, woran er selbst nicht glaubt, nicht glauben kann, weil er es nicht erschaut. Was können die Gestalten eines solchen Dichters, der jenem alten Wort zufolge nicht auch ein wahrhafter Seher ist, anders sein als trügerische Puppen, mühsam zusammengeleimt aus fremdartigen Stoffen.“

E.T.A. Hoffmann, „Unterhaltungen der Serapionsbrüder“

Zwischen 1818 und 1820 erscheinen in Berlin vier Bände der Serapionsbrüder und sammeln phantastische Novellen, Märchen und ästhetische Reflektionen, die fast alle schon zuvor publiziert wurden. Eine Rahmenhandlung stellt verschiedene Erzähler vor, die eben Geschichten dem persönlichen Temperament entsprechend nach dem Prinzip authentischer Imagination ausplaudern. – Reine Dokumentation verlangt das „serapiontische Prinzip“ nicht; doch der Schriftsteller soll mit seinen Visionen glaubhaft das sichtbar vor des Lesers Auge entfalten,

was die Wirklichkeit der Welt vorenthält. Sprachmagie und Ratio verschmelzen zum methodischen Miteinander. – Hoffmann entlieh seine „Erzählerpersönlichkeiten“ dem realen Bekanntenkreis, denn regelmäßig kam er, bei Wein oder Punsch debattierend, mit engen Freunden zusammen. Intellektuellenzirkel dieser Art gründete schon Julius Eduard Hitzig als musisch interessierter Assessor um 1805 in Warschau mit E.T.W. Hoffman als Partner. Von „außerordentlichen Serapionsversammlungen“ ist erst ab August 1816 die Rede, zwei Jahre früher kursiert noch der Begriff „Seraphinenbrüder“, wie ursprünglich auch die heterogene „Chronik des Übernatürlichen“ hätte heißen sollen.

Damit wäre allerdings nicht der Einsiedler Serapion angesprochen, der im vierten Jahrhundert gelebt haben soll und in deutschsprachigen Legendensammlungen unbekannt ist, sondern eher die „Seraphim“ und somit der Traum des alttestamentarischen Propheten Jesaja. Dessen Berufungsvision stellt die himmlischen schlangenähnlichen Chimäre „Seraph“ mit sechs Flügeln und Händen, sowie mit menschlicher Stimme begabt vor.

Eine andere, wenig plausible Spur wäre die als Märtyrerin 119 n. Chr. unter Hadrian hingerichtete, vornehme Römerin Sabina. Jene solidarisierte sich mit ihrer zum Christentum konvertierten Sklavin Serapia als diese von Häschern zur Folter vergewaltigt werden sollte.

Serapion dagegen muss von Chamisso nach einer langen Reise vorgestellt worden sein als pittoresker Held, der seine Wahrheitsideale mit dem Preis der Isolation bezahlt.

Im „Club fiktiver Dichter“ wird aus dem Kriminalrat J. E. Hitzig nun Ottmar, der Nervenarzt Johann Koreff erscheint als Vinzenz, der romantische Schriftsteller Adalbert von Chamisso entspricht der Erzählergestalt Cyprian, Karl Wilhelm Salice-Contessa taucht als Serapionsbruder Sylvester auf und Friedrich Baron de la Motte Fouqué steht für Lothar Pate. E.T.A. Hoffmann selbst „verschlüsselt sich“ als Musiker Theodor.

Angeregt von poetologischen Debatten im Freundeskreis erfand Hoffmann also eine illustre Gesellschaft, die aus unterschiedlichsten Positionen ihrem narrativen Impuls frönt. Der Kunstgriff, auf Vorschlag des Berliner Verlegers Reimer verwirklicht, glückte so überzeugend, dass die Leserschaft zunächst das Spiel keinen Augenblick lang durchschaute. So reifte aus einer merkantilen Idee, nämlich Ladenhüter und Erfolgreiches in einem Sammelband zu verkaufen, jenes ästhetischen Konzept, das durchaus berechtigt als das wichtigste, künstlerische Vermächtnis Hoffmanns angesehen wird. Stilistisch wie konzeptionell beeinflusst das „serapiontische Prinzip“ die Prosa des späten 19. Jahrhunderts und zeigt Wirkung bis in die Gegenwartsliteratur hinein. Ob es nun methodische Ahnen gab oder nicht; E.T.A. Hoffmann gelingt in den „Serapionsbrüdern“ erstmals das Model präzise auszuformulieren und umzusetzen. Unbewusst wie durchdacht blieb er dem Prinzip treu: Versteckspiele auf Autorenebene, Montagearbeit am Textkörper, Grenzgänge zwischen Fantasie und Bericht, Realsatire und akribische Recherche im Schulterschluss ... – Deshalb gewinnen auch seine abstrusesten Visionen an Vitalität, die Leser verzücken und erschauern lassen. Serapion ist wahrhaft der Schutzpatron, der das Werk selbst dort aufwertet, wo es zur Kolportage zu verkommen droht. Wer so arbeitet, sein erzählendes Ich spaltet und spiegelt, den bedroht freilich an Wahn grenzender Persönlichkeitsverlust. „Merkwürdig aber ist, dass Du ... selbst so leicht verwunderlich, geneigt bist, aus allen Schranken zu treten, und schon oft den Vorwurf des vollkommenen Spleens auf Dich geladen hast.“, hört sich der liebe Ottmar in den Unterhaltungen an. „Ich denke eben an einen Mann, dessen toller Humor in der Tat bewirkte, dass die halbe Stadt, wo er lebte, ihn für wahnsinnig ansah, ungeachtet kein Mensch weniger Anlage zum eigentlichen, entschiedenen Wahnsinn haben konnte, als er.“

Vom Alkohol erregt, von den Chimären seiner Fantasie verfolgt, durch Bürgerpflicht und Staatsraison gedemütigt arbeitet E.T.A. Hoffmann dem Irrsinn nahe, atemlos auch wider seine körperlichen Gebrechen. Panik regt sich, stumme Angstschrei wandeln sich zu mürrischen Selbstgesprächen – und endlich erwächst den Horrorvisionen, eng verschwistert mit unverhohldem Alltagsspott diese phantastische Erzählweise.

Mittellos verstarb am 25. Juni 1822 der Künstler, dessen Name zu Lebzeiten schon Mythen umrankten. Viel nutzen den zweifelhaften Ruhm eigennützig. Indessen finanzierten die Freunde, die Gewährsleute der Serapionsbrüder ein schlichtes, geschmackvolles Denkmal auf dem „neuen Kirchhof vor dem Hallischen Tor“ in Berlin, gewidmet: „E.T.W. Hoffmann – Kammer-Gerichts-Rath – ausgezeichnet im Amte, als Dichter, als Tonkünstler, als Maler“.

Ansichten zur Nachsicht - E.T.A. zeichnet und malt (Postskriptum 2)

1. Mit schnellem Strich skizziert Hoffmann ins Stammbuch der Weinhandlung Lutter und Wegener, unweit seiner letzten Wohnung am Gendarmenmarkt. Scurrile Portraits einsamer Zecher entstehen, wenn er mal sein „Feuerwerk aus Glut und Witz“ unterbricht und nicht über Stunden die Freunde mit neuen und „pikanten Kuriosa“ unterhält.

Da krampft sich fett die Rechte eines rundlichen Herrn um den Pokal. Die linke Hand abwehrend gegen den unarmherzigen Blick des Voyeurs erhoben, scheint er sich seiner gelangweilten Selbstsicherheit zu gewiss. „So heiß war es diesen Sommer.“, untertitelt Hoffmann das Blatt, als befreie kühlende Labsal alleine von Abendschwüle. – Sinnierend, offenkundig säumender Geistesbrüder harrend, stützt ein noch jugendlicher Zecher sein Kinn. Die wilde Mähne verrät den Künstler. Im Hintergrund, lässig am Klavier lehnd, integriert sich Hoffmann selbst in der Zeichnung, seiner spöttischen Leidenschaft gewiss.

2. Während andere trinken, bis sie „lallen und gähnen“, interpretiert sein intimster Biograph Julius Eduard Hitzig, „montiert“ sich der Dichter zur „exotischen Stimmung“. Mit „Falkenaugen“ späht er ins Lokal, „überall umher“. Studien für sein Werk entstehen, „nie müßig“.

Kühl, wie ein Ethnograph des Inlands, hält er fest, „was er an Lächerlichkeiten“, Auffallendem, „selbst an rührenden Eigenarten“ völlig fremder Nachbarn wahrnimmt.

Noch im Bette liegend, mit Schlafmütze die Frisur schützend, blättert bei Kerzenschein ein fülliger Mensch mit ausdruckslosem Eifer im Manuskript. Der Autor, schwächling, verunsichert, traute sich offenbar kaum, den Mantel abzulegen ... – Eine solch beredte Bleistift-Ironie legt E.T.A. Hoffmann dem Brief an seinen Bamberger Verleger, den Weinhändler Carl Friedrich Kunz bei. Es handelt sich nicht um eine Illustration des Schreibens, das um Vorschuss-Honorar bittet. Eher um einen satirischen Kommentar. – Zahlreiche Beigaben dieser Art bereichern seine Korrespondenz. Da hocken zwei wild gestikulierende Gestalten am Schanktisch, sich zuprostend. Die freien Hände fliegen himmelwärts. So sah Hoffmann die Gespräche mit seinem einzigen Duzfreund im Mannesalter, Ludwig Devrient. Dass ihm dass distanzierte „Sie“ fast ausnahmslos „ehrlicher“ war als ein verbrüderndes „Du“, mag gerade in diesem Zusammenhang verwundern; traf er doch neben Hofschauspieler Devrient auch andere Vertreter des „Jungen Deutschland“ bei Lutter und Wegener: den neugierigen Heinrich Heine, den immer angetrunkenen Christian Dietrich Grabbe und weitere Bewunderer.

3. Rauchende und Trinkende: immer wieder kritzelt Hoffmann Genießer auf Einladungen, die einem verzeihlichen Laster frönen. Solchen Wahlverwandten gilt Wohlwollen und Achtung. Bis hin zur geschmacklosen Überzeichnung nehmen sich dagegen aufwendig kolorierte Zeichnungen aus, mit denen er Theaterstars seiner Zeit - allen voran Karl Wilhelm Ferdinand Unzelmann – seine Ablehnung der Schauspielereitelkeit demonstrierte. Mit dem Verkauf solcher lästernden Karikaturen, besserte er sein mageres Saller auf. – Doch auch seine zahlreichen Selbstbildnisse mystifizieren keinen Kunst-Heroen; mit teils leichtem Schalk, mitunter garstig fahndet er nach dem Typischen, mit der ihm wesensmäßigen Selbstironie.

4. Talentlos als bildender Künstler war er wohl nicht. Sonst hätte Kollege Fouqué beim ihm keine Vignetten für seinen „Kuckkasten“ geordert, die Illustrationen zu Chamissos „Peter Schlemihl“ wären nie im Druck erschienen. – Seine Bühnenbilder, gefragt auch bei anderen Regisseuren und Opernausstattern, goutierte Kritik wie Publikum.

Letztlich setzte er auch das eigene, literarische Werk ins Bild: Zum Sandmann, zu den „Kreiseriana“, zum „Nussknacker und Mäusekönig“ oder zu „Klein Zaches“ entstanden neben Fe-

der Zeichnungen und Lithographien auch Aquarelle oder Gouachen. – Trotz der positiven Aufnahme seiner Familienportraits, seiner Genrebilder und Reportagezeichnungen bei Betrachtern, suchte Hoffmann nie, sich als erfolgreicher Kunstmaler oder Graphiker zu etablieren. Lediglich als Bühnenbildner beanspruchte er Respekt. Er wusste wohl, dass seine Mal- und Zeichenstil noch dem 18. Jahrhundert verhaftet war. Mehr noch: er ließ seine „Vorbilder“ durchscheinen. In der Reihe von ihm verehrter Künstler spielt 1592 in Nancy geborene Jacques Callot eine besondere Rolle, weit über die des Animators zu den frühen „Fantasiestücken“ hinaus. Auch jener entdeckte in minutiöser Genauigkeit, wenn es um Annäherungen an Alltägliches ging. Wie Hoffmann in seiner Prosa ästhetisierte er gleichzeitig den Schrecken, die Grauen des Krieges, Mordgedanken. Andererseits regt eine Serie von Stichen des Künstlers, „Balli di Sfessana“, auch zur quicklebendigen Erzählung „Prinzessin Brambilla“, an, wo Phantasie und Reales eng miteinander flirten. Ein literarischer Karneval verzerrt das Gewohnte ins Unerhörte. Indessen neigt Hoffmann dazu, den überaus erotischen teils deftig-grotesken Stil Callots zu verniedlichen. – Dass jener auch Theaterdekorationen schuf, deutet weitere Berührungspunkte an.

Schier endlos die Zahl von Künstlern, die Hoffmanns Prosa illustrierten. Von der Romantik bis zur Postmodernen wandeln sich zwar die Formen solch bekennender Aneignung, wenig aber das Motiv: E.T.A. Hoffmanns Fantasien sprühen vor Sprachbildern, vor zeitlosem Geist und satirischer Verve, dass er als Animator wohl ebenso unsterblich bleibt wie als Autor.

Benutzte Literatur, eine Auswahl:

- E.T.A. Hoffmann: Werke in drei Bänden. Berlin und Weimar (3. Auflage) 1976
 E.T.A. Hoffmann: Dichtungen und Schriften, sowie Briefe und Tagebücher in 15 Bänden. Herausgegeben von Walther Harich. Weimar 1924
 Friedrich Schnapp: E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. 3 Bände. München 1967 – 1969
 Julius Eberhard Hitzig: E.T.A. Hoffmanns Leben und Nachlass 2 Teile. Berlin 1823
 Neuausgabe mit einem Nachwort von Wolfgang Held. Frankfurt 1986
 Julia Marc: Erinnerungen an E.T.A. Hoffmann (1837). Nachdruck Bamberg 1965
 Gabrielle Wittkop-Ménardeau: E.T.A. Hoffmann. (rowohlts monographien). Reinbek 1966
 Erweiterte, 17. Auflage April 2004
 Rainer Lewandowski: Fiktion und Realität: E.T.A. Hoffmann und Bamberg. Über eine Beziehung zwischen Literatur und Leben. Bamberg 1995
 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt am Main 1959
 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Ästhetik. 2 Bände. 3. Auflage. Berlin und Weimar 1976
 Sören Kierkegaard: Entweder – Oder. Köln 1960. (München 1975)
 Volker Klotz: Das europäische Kunstmärchen. Stuttgart 1985
 Karl Heinz Bohrer. Die Kritik der Romantik. Frankfurt am Main 1989
 Roland Barthes: Was singt mir, der ich höre, in meinem Körper, das Lied. Berlin 1979
 Roland Barthes: Der entgegkommene und der stumpfe Sinn. Frankfurt/Main 1990

Mitverantwortlich: Serapionfreunde zu diesem Textbau

Barbara Meier, Walter Benjamin, Heinrich Heine, Wilhelm Dilthey, Ricarda Huch, Gerd Ueding, Peter Gorson, Oskar Walzel, Jacques Offenbach, Paul Hindemith, Clara Schumann, Frédéric Chopin, Macel Beaufils, Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Mario Praz, Charles Baudelaire, A.E. Poe, Franz Kafka, Sigmund Freud, Friedrich Schlegel, Boris Kehrman, Eva Weissweiler, Beehoven-Trio Ravensburg, Jacques Callot, Bob Dylan, Franz Fühmann, Gerhard Schneider, Rüdiger Safranski, Pall Mall, Reiner Riesling und viele andere mehr

Den Animateurinnen zugeeignet:

Carmen Stahlschmidt, Hildegard Clara Enders und Charlotte Freund-Leonhardt

E.T.A. geht ins Kino – Hoffmanns fantastischer Realismus als Vorgeschichte des Films

„Im Grunde ähnelt `Citizen Kane` in seiner Struktur wohl am ehesten dem `Kater Murr` von E.T.A. Hoffmann.“ **Sergei Eisenstein**

Wenn Prosatexte aus der Feder Hoffmanns etwa ein Jahrhundert nach dem Erstdruck Pioniere des jungen Mediums Film dazu animieren, ganze Erzählungen oder auch nur Motive in die zunächst stumme Kunst zu übernehmen, so verwundert dies bei der Vorliebe früher „Cinematographen“ für surrealen Pathos wenig. Doch interessiert bei Überlegungen, Hoffmanns literarische Methode als geheimer Ahn filmischen Stils zu deuten, kaum, dass sein „Fräulein von Scudéri“ bereits 1911 in Italien und sechs Jahre später in Deutschland als Leinwandstar entdeckt wurde. – Schon eher führt Lotte Eisners Analyse des expressionistischen, deutschen Films - allerdings mit umgekehrter Blickrichtung - weiter. „E.T.A. Hoffmanns satanische Welt erschließt sich in einem heute fast vergessenen Film - Das Haus zum Mond“ von Karl Heinz Martin, „wo ein Wachsfigurenbildner seinen unheimlichen Geschöpfen ähnelt“. Die Regisseure des Kaiserreiches und der Weimarer Republik fanden unbegrenzt Freude daran, „harmlose Kreaturen verdächtig erscheinen“ zu lassen. Eisner schildert den braven Budenbesitzer aus Paul Lenis „Wachsfigurenkabinett“, berichtet von dem Apotheker als „Müden Tod“ von Fritz Lang oder den zunächst erschreckend bizarren, kleinen Herrn in Genuine, der sich als völlig bieder erweist ...

Dass Personen ihre dämonische Ausstrahlung verlieren und zusehends sympathischer wirken, entspricht exakt einigen Antihelden in Hoffmanns Erzählungen. Im „Goldenen Topf“ erschauert der Student Anselm vor grauenhaften Gesten und dem stechenden Blick des Archivars Lindhorst, wobei von des Fürsten guter Geist wahrlich keine Bedrohung ausgeht. Auch der arme Spikher aus „Abenteuer einer Sylvesternacht“, dem der Teufel sein Spiegelbild unverschuldet entwendet, betritt zwar als Opfer, doch mit grimmigem Äußeren die Szene. Hoffmann witterte nicht überall Gespenster, wie Lotte Eisner auf Heinrich Heine verweisend behauptet. Aber er entdeckt den Schrecken gleich um die Ecke. Ohne den Alltag zu dämonisieren oder seine Mitwelt mit teuflischen Fratzen zu bevölkern, entlarvt der fantastische Realist die Wirklichkeit. Das Bestialische am Menschen entspricht zivilisierter Natur, in sofern die bürgerliche Gesellschaft Individualität auflöst und Wertezerfall begünstigt.

Honoratioren, mit angesehenem Berufsstand, verstecken hinter ihrer biedereren Rolle geheime Abgründe. Als beanspruchten archaische, auch magische Wurzeln ihr Recht, mutiert der Angepassteste zu seinem eigenen Doppelgänger. Wie sich in Hoffmanns Märchen „Nussknacker und Mausekönig“ der Obergerichtsrat in jenen abscheulichen Uhu verwandelt, der auf der Uhr das garstige Gefieder des Tod verheißenden Nachtjägers sträubt.

Wenn aus heutiger Sicht manche Passagen selbst in Klassikern von Fritz Lang oder Friedrich Wilhelm Murnau ins Peinliche alberner Witzblatt-Komik absacken, so verfehlt diese Groteske doch deutlich die romantische Ironie. Während es der poetischen Sprache leichthin glückt, dem übelsten Trinkgelage menschliches abzugewinnen, denunziert belichtetes Zelluloid torkelnde Bürger erbarmungslos. Der Film, so scheint es, fesselt Wahrnehmung mit seiner per se voyeuristischen Methode an das, was Hoffmann „gemeinste Alltäglichkeit“ nannte.

Von subtilem, abweichendem Verhalten – gerade von Dichtern des 19. Jahrhunderts als (inszenierter) Wahn eingeführt – bleibt nur mehr die absurde Maske. Das motivierende, „erregte Seelenleben“ verflüchtigt sich, wo es zum „Blickfang“ gerinnt.

„Mein eigenes Ich, zum grausamen Spiel eines launenhaften Zufalls geworden und in fremdartigen Gestalten zerfließend, schwamm ohne Halt in einem Meer all der Ereignisse ...“, entsetzt sich Hoffmanns Mönch Medardus in „Die Elixiere des Teufels“: „Ich bin das, was ich scheine, ich scheine das, was ich nicht bin, mir selbst ein unerklärliches Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich.“

Im deutschen Stummfilm muss das „innere Problem“ veräußert werden. Caligari verdingt sich als Rektor einer Irrenanstalt als Karten-Abreißer auf dem Rummelplatz. Der Vampir Nosferatu, in Transsylvanien Schlossbesitzer, stellt sich zu London als Makler in eigener Sache vor. In Max Macks „Der Andere“ von 1913 taucht ein Staatsanwalt nachts als Einbrecher auf ... – Das Thema des Doppelgängers, der romantischen Literatur entlehnt, behauptet sich variantenreich im Kino. Schatten-Emotionen beleben das typische Hell-Dunkel.

Wo „Verwandlung“ zum zentralen Motiv avanciert, werten die deutschen Regisseure Kostüme in sofern auf, als nun Kleidung dramatische Affekte offenbart. Im „Student von Prag“ wird Scapelli im Gehrock nur wegen eines Windstoßes halb zum Dämon, halb zur Vogel-scheuche. Den Schirm als Symbol bürgerlicher Existenz, zückt der Verwirrte als Waffe. Das Drehbuch verfasste der in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts sehr populäre Schriftsteller Hans Heinz Ewers und bediente sich nach eigenem Zugeständnis bei E.T.A. Hoffmann und Albert Chamisso. Der Autor nennt keine konkrete Quelle, aber markante Situationen aus dem „Goldenen Topf“ drängen sich auf: „Da setzte sich der Wind in den weiten Unterrock und trieb die Schöße auseinander, dass sie wie ein paar große Flügel in den Lüften flatterten und es dem Studenten Anselm vorkam, als breite“ der Archivar als weißgrauer Geier „die Fittiche zum raschen Fluge.“

Der „expressionistische“ Film potenziert also den romantischen Hang, Naturphänomene zu personifizieren. Indem die abstrakte Imagination jetzt plastisch vorgeführt wird, büßt sie paradoxer Weise an Suggestivkraft ein. Die von Hoffmann geäußerten Vorbehalte, simulieren-der Technik gegenüber, bestätigt gerade der Film in seinen Anfängen. Und wie wir wissen, setzte sich das neue Medium zuerst auf Jahrmärkten durch. Im „Abenteuer einer Sylvesternacht“ hüpfet Spikher im Weinkeller umher, der Mantel weht frei, „so dass es im Schein der Lichter beinahe so aussah, als führen viele Gestalten aus- und ineinander, wie bei den Enslerschen Phantasmagorien.“ – Die frühen „Roboter“, von den meisten Literaten als mechanisches Spielzeug missachtet, feiern im Cinematographen ihren Sieg. Die visionäre Romantik, aber auch die Volkssage mag den Kanon bereitstellen, aus denen die frühen Filmemacher schöpfen. Doch verlieren die Inhalte an psychologischer Spannung, gerade wo sie Übersinnliches ins profane, rechte Licht setzen und Vieldeutiges konkretisieren.

Das Fenster zum Markt – Augenscheinliche Schrift in Hoffmanns letztem Bravourstück

„Auf, Vetter, ich will sehen, ob ich Dir nicht wenigstens die Prinzipien der Kunst zu schauen beibringen kann. Sieh` einmal gerade vor Dich hinab auf die Straße, hier hast Du mein Glas.“
E.T.A. Hoffmann

Ideal, die Position des gelähmten Schriftstellers in Hoffmanns letzter Erzählung „Des Vetters Eckfenster“; erblickt er doch aus der Mansarde heraus abwechslungsreiches Marktgeschehen. Dem Invaliden reift die Aussicht zum „Troste“: „Hier ist mir das bunte Leben aufs Neue aufgegangen, und ich fühle mich befreundet seinem bunten Treiben.“

Während E.T.A. Hoffmann diese Zeilen formuliert, fesseln ihn selbst schon schwere Leiden an seine Berliner Wohnung. Pfeife rauchend, wie sein Protagonist, übt er sich als Voyeur. Hoffmann verriete sein mittlerweile perfektioniertes Versteckspiel, ließe er den kranken Vetter als Icherzähler zu. Nein, er verdoppelt den Paradigmawechsel, indem er einen literarisch vollkommen Unbedarften plaudern lässt, der freilich mit den „Er-äugnissen“ wenig anfangen kann. Langeweile keimt, was wiederum Widerspruch provoziert. Wo jene „dicht zusammenge-drängte Volksmasse“ dem Laien nur Achselzucken entlockt, lässt sie den geübten Beobachter jubilieren. Ihm berichtet nur der Anblick einer „fremdartig gekleideten Person“, die „mit einem Bürstenbinder“ feilscht, eine ganze Lebensgeschichte. Auch sein Besucher vermag nun die „Französin“ zu erkennen: „Wahrscheinlich eine Restantin aus dem letzten Krieg ...“

Ohne die Masse Mensch als Kulisse und Rahmenpersonal gänzlich aufzugeben, „zoomt“ sich der steife Vetter ein Gesicht aus dem wogenden Gewimmel. Nicht, um wie der Held in Hitchcocks modernerer Variante „Das Fenster zum Hof“ eine Mordgeschichte zusammenzuphantasieren, sondern um der Realität die Sporen zu geben: Hoffmann benötigt keinen vor sich hin spinnenden Überdrüssigen, dessen Einbildungen sich eher zufällig als real erweisen. Der Vetter bleibt dagegen gelassen. Fast detektivisch interpretiert er authentische Physiognomien und offensichtlichen Modestil, um der ins Auge gefassten Frau ein Schicksal zuzumuten. Der Vergleich mit einer Kamerafahrt drängt sich nicht allein wegen des eingeschränkten Blickfeldes auf; der Vetter in seinem Eckfenster schwört auf ein Fernglas. Wie Hoffmann damit seinen Helden aus dem Off Nähe ermöglicht, so bietet die Konstruktion auch die Chance, zwei gleichzeitig stattfindende Ereignisse parallel zu montieren. Der Sinn, der ferne Gegenstände und Personen so beredt emanzipiert, ist allein der Gesichtssinn. Sergei Eisenstein soll bezugnehmend auf Dickens vom „Gedächtnis des Auges“ sprechen und den Schriftsteller als prägend für seine Regiearbeit vorstellen. Bei E.T.A. Hoffmann vermag der Blick mehr als nur zu memorieren; das schauende Auge beginnt zu imaginieren, indem es das Sichtbare vereinnahmt. Realität im Sinne von Wahrhaftigkeit wird zugänglich, weil sie unmittelbar zur Vorstellung sich auswächst, noch während sie wahr- oder aufgenommen wird. In seiner späten Prosa nimmt Hoffmann die narrative Strategie von Filmen vorweg, weit über die im 19. Jahrhundert sich durchsetzende „Hypertonie des Auges“ hinaus. Gerade die unüberbrückbare Distanz aus dem Eckfenster heraus gestattet es, das zu erspähen, woran der Integrierte vorbeischaute. Das Selektieren im Unübersichtlichen gelingt nur dem, der Raum und Zeit zerschneidet und neu zusammensetzt. Jenem entschlüsseln sich Bauelemente der mehr und mehr pulsierenden Alltagswelt. Hoffmann entgrenzt so auch schon die Möglichkeiten eines reinen Naturalismus. Da er Gegenstände und Gesichter von ihrer nur optischen Präsenz loslöst, um sie mit eigenen, persönlichen Vorstellungen kurzzuschließen, umgeht er im Akt unbeteiligter Beobachtung die Dominanz des Offensichtlichen. Er entfesselt den Blick. Damit soll nicht behauptet werden, dass der Film, wo er von der technischen Sensation zum Spielfilm sich wandelt, plump Erzählstrategien E.T.A. Hoffmanns (und anderer) übernimmt; aber die Autoren des frühen 19. Jahrhunderts entwickeln „filmische Wahrnehmungsweisen“ aus einem spezifischen, gesellschaftlichen Wandel heraus. Die spätere Kombination von Film und Kino als Fortsetzung der industriellen Revolutionen auf medialer Ebene wird weit tiefgreifender auch alltägliche Perspektiven ändern. Einige der Romantiker (neben Hoffmann besonders Jean Paul) liefern aber bereits strukturelle Bildverknüpfungen, die nötig sein werden, um mit der Schnitt-Technik des Stummfilms zu Rande zu kommen.

Verfilmungen v. E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein Scudèri“:

Mademoiselle de Scudery. Italien 1911. Regie : M. Caserini

Der Besessene. Deutschland 1917 (1955). Regie: E. York

Erwähnte Stummfilme:

Der Student von Prag. Deutschland 1913/1926. Regie: Stellan Rye / H. H. Ewers

Der Andere. Deutschland 1913. Regie: Max Mack

Nosferatu. Deutschland 1922. Regie: F. W. Murnau nach „Dracula“ von Bram Stoker

Der müde Tod. Deutschland 1921. Regie: Fritz Lang / Thea von Harbou

Das Wachsfigurenkabinett. Deutschland 1924. Regie: Paul Leni / Heinrich Gaalen

Das Kabinett des Dr. Caligari. Deutschland 1919. Regie: Robert Wiene / Carl Mayer

Alraune. Deutschland 1927. Regie: H. Galeen nach H. H. Ewert

Das Haus zum Mond. Deutschland 1920. Regie: Karl Heinz Martin

Genuine. Deutschland 1920. Regie: Robert Wiene / Carl Mayer

„Seperationsrunde“: E.T.A. Hoffmann, Lotte H. Eisner, Sergei Eisenstein, Bela Balázs, Siegfried Kracauer, Joachim Paech, Paul Wegener, Alfred Hitchcock, Brigitte Helm, Heinrich Heine, Jean Paul, Lutz Röhrich, Gilles Deleuze, Joachim G. Schiff und viele andere mehr