

Nahed El Dib

WIRKLICHKEITSERFAHRUNG UND -DARSTELLUNG  
BEI E.T.A. HOFFMANN

Ist E.T.A. Hoffmann der "Mensch ohne Geschichte?"

Lange Zeit wurde E.T.A. Hoffmanns Werk als krankhafte Schöpfung eines psychisch kranken Menschen abgewertet. Walther Harich bezeichnete 1920 in seiner Biographie E.T.A. Hoffmann den Künstler als "Menschen ohne Geschichte"<sup>1</sup>. Und Goethe nannte die Werke Hoffmanns als "die krankhaften Werke jenes leidenden Mannes".<sup>2</sup>

Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist es, Leben und Werk des oft an den Pranger gestellten Hoffmann näher zu untersuchen, um zeigen zu können, daß er nicht nur durch theoretische Äußerungen, sondern auch durch sein gestalterisches Vorgehen seine gesellschaftliche Bedingtheit voll und ganz erkannt hat. Heines bekannter Vergleich gibt einen ersten Hinweis darauf:

Hoffmann war als Dichter viel bedeutender als Novalis. Denn letzterer mit seinen idealischen Gebilden schwebt immer in der blauen Luft, während Hoffmann mit allen seinen bizarren Fratzen sich doch immer an der irdischen Realität festklammert. Wie aber der Riese Antäus unbezwingbar stark blieb, wenn er mit dem Fuße die Mutter Erde berührte, und seine Kraft verlor, sobald ihn Herkules in die Höhe hob: so ist auch der Dichter stark und gewaltig, solange er den Boden der Wirklichkeit nicht verläßt, und er wird ohnmächtig, sobald er schwärmerisch in der blauen Luft umherschwebt.<sup>3</sup>

Daraus läßt sich erklären, warum Hoffmann heute als einer der bedeutendsten Erzähler der deutschen Romantik gilt. Es ist vor allem deswegen, weil er bestimmte Seiten der Wirklichkeit, die ihm in be-

---

<sup>1</sup> Harich, Walther: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde. Berlin 1920.

<sup>2</sup> S. dazu Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Berlin 1971. S. 23.

<sup>3</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 47.

sonderer Form zum Erlebnis geworden waren, künstlerisch ausdrucks-  
voll zu gestalten vermochte.

Zu Beginn werden für die vorgesehene Studie nur diejenigen bio-  
graphischen Tatsachen aus E.T.A. Hoffmanns Leben einbezogen, die im  
Rahmen dieser Untersuchung von Bedeutung sein können.

Ausgegangen wird von der Tatsache, daß Hoffmanns Leben in  
drei Erfahrungsbereiche eingeteilt werden kann:

die Jugend  
der Staatsdienst  
die Existenz als der unabhängige Künstler.

Die entscheidenden Jahre für seine Jugendentwicklung verbrachte  
Hoffmann im Hause der Großmutter Doerffer, nachdem sich Vater und  
Mutter getrennt hatten. Dort blieb der Knabe viel auf sich selber an-  
gewiesen. Hoffmann hat um die Mängel seiner Erziehung selbst gewußt  
und war sich auch über die für seine Charakterentwicklung schädli-  
chen Folgen im klaren. Hoffmann wurde von seinen Mitschülern wenig  
geliebt, denn "sein Witz war ihre Geißel".<sup>4</sup> In einem Brief an Hippel  
vom Mai 1795 heißt es:

[...] ich werde noch zur Verzweiflung kommen, über die gän-  
sedummen Bocksprünge des gemeinen maulaffenden Pöbels.<sup>5</sup>

Aus diesem wie auch aus anderen Briefen an Hippel läßt sich  
ablesen, daß Hoffmann in keinem Orte so geplagt worden ist, wie in  
Königsberg. Immer wieder ergriff den jungen Student das Gefühl, der  
einzige denkende und empfindende Mensch zu sein. Die Menschen um  
ihn sah er als "Maschinen Menschen", die ihn umlagerten.

So flüchtete er in die Welt der Bücher, vor allem zu gefühlsbe-  
tonten Büchern. Rousseaus "Bekenntnisse" wie auch Schillers "Don  
Carlos" waren Hoffmanns Lieblingsschriften. An diesen Werken interes-  
sierte ihn vor allem ihre seelisch-private Aussage.

Hoffmanns Freundschaft mit Hippel war die einzige echte seeli-  
sche Bindung, die Hoffmann in seiner Jugend einging. Ziel und Inhalt  
dieses Verhältnisses bestand darin, sich seelisch zu vereinigen, sich  
ganz offen dem anderen aufzuschließen und mitzuteilen. Aus dem  
Brief Hoffmanns an den Freund Hippel am 28. Februar 1795, heißt es:

<sup>4</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 11.

<sup>5</sup> Ebd.

[...] ich liebe Dich - ich bete Dich an - Du bist der einzige, der die innern Regungen meines Herzens versteht -, dessen ganze Seele sich so sanft der meinigen anschmiegt. [...] Mit Dir ziehe ich gerne in eine Einöde - ich verlange denn Keinen mehr zu sehen, Keinen zu hören als Dich.<sup>6</sup>

Hier wird deutlich, daß Hoffmann andere durch Konventionen bestimmte Beziehungen der Menschen seiner Umwelt mit gutem Recht als maschinenmäßig bezeichnete.

Die Königsberger Gesellschaft galt also für Hoffmann als eine Umwelt, die sein Innenleben unterdrückte. Dazu kam seine Liebe zu einer verheirateten Frau (Dora Hatt), die als eines seiner wichtigsten Jugenderlebnisse gilt. Selbstironie war dabei Mittel, seiner Gefühle Herr zu werden. Dies blieb dann weiter eine charakteristische Form Hoffmanns dichterischen Schaffens.

Das fluchtartige Verlassen seiner Vaterstadt brachte Hoffmanns Jugendentwicklung zu einem gewissen Abschluß. Als junger Mann galt Hoffmann als ein launischer Mensch. Auf der einen Seite überließ er sich seinen Phantasievorstellungen, doch andererseits wich er starken Gefühlserregungen aus. Die gesellschaftliche Wirklichkeit der Königsberger Gesellschaft stand im Gegensatz zu Hoffmanns Gefühlen, Idealen und Gedanken. Seine ablehnende Haltung dieser Gesellschaft gegenüber läßt sich vor allem darin bemerken, wie er charakteristische Wesenszüge seiner Mitmenschen in satirischer Überspitzung beschreibt.

Daß Hoffmann Jura studierte, geschah nicht aus Liebe zum Fach, sondern als Mittel zum Broterwerb. Darüber schrieb er:

Man ist doch im Grunde hier ein erbärmliches Geschöpf - dünkt sich frey und glücklich, und hängt mehr wie einer von Convenienzen und Launen ab ... Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Componist, und hätte die Hoffnung in meinem Fache groß zu werden, da ich in dem jetzt gewählten ewig ein Stümper bleiben werde.<sup>7</sup>

An einer anderen Stelle heißt es:

Aus Ueberzeugung der Notwendigkeit studire ich mein jus, und aus Hang (leidenschaftlich) füllt Musik die Stunden der Erholung.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 13.

<sup>7</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 15.

<sup>8</sup> Ebd.

Die Anregung, die Hoffmann von seinem Lehrer Christian Jacob Kraus, einem enzyklopädisch gebildeten Kopf bekam, bilden die Grundlage für Hoffmanns bürgerliches Rechtsbewußtsein. Doch wohin auch immer Hoffmann durch seinen Beruf geführt wurde, seine Seele gehörte den Künsten. Als aber Hoffmann sich weigerte, den neuen Machthabern - den Franzosen - den Huldigungseid zu leisten, verlor er seine Anstellung als Regierungsrat. Doch damit ebnete sich für ihn den Weg zum freischaffenden Künstler. Als es wieder möglich war, in den Staatsdienst zurückzukehren, bemühte sich Hoffmann, einen Posten zu erhalten, der ihm Zeit ließ, sich dichterisch zu betätigen. Auch wenn Hoffmann dem Staatsdienst nur die Hälfte seiner Kraft widmete, so galt doch dies für ihn als ein großer Erfahrungsbereich, der häufig das Material zu satirischen Schilderungen lieferte. Konkrete Erfahrungen seines Lebens gestaltete er oft in seinen Werken (z.B. die Figur des subalternen Beamten).

Doch mußte er als freier Schriftsteller feststellen, daß auch die Kunst nach Brot geht. Der Künstler, der sich den ihn umgebenden Menschen weit überlegen fühlte, war dann doch abhängig von denen, die seine Werke bezahlten. Kunz erinnert sich an die Zeit in Bamberg:

Die in ihm vorhandene *Ironie* ward hier auf das äußerste geschärft, und sein Haß gegen das *Gemeine* und *Schlechte* im Leben und Umgang in Ingrimme verwandelt.<sup>9</sup>

Hoffmann, wie auch viele andere Dichter, die zur Romantik gerechnet werden, hielten seine künstlerische Betätigung als eine von seinem praktisch-gesellschaftlichen Handeln weit entfernte Lebenssphäre. (Dennoch galten Hoffmann wie auch Eichendorff als pflichtbewußte Staatsbeamte.)

Novalis bekannter Aphorismus beschreibt eine für die Romantik typische Auffassung vom Dichterischen:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den [ursprünglichen] Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit[ative] Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 20.

<sup>10</sup> Novalis, in: Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I. Reclam. S. 57.

Doch ist Hoffmanns Programm in dieser Hinsicht als eine Grundtendenz seines dichterischen Schaffens zu verstehen. Er zielte darauf, das Wundervolle aus dem Reich der Romantik in das Leben zu tragen, damit Künstler wie Kunstgenie aus dem Alltag entrückt werden.

Dies bedeutet aber längst nicht, daß man bei Hoffmann von einer ästhetisierenden Entwertung der Wirklichkeit sprechen kann, sondern eher von der Auffassung, daß

seine Weltansicht von der Grundanschauung ausgeht, daß verschiedene Welten übereinander gelagert sind, die bis zu dem Urgeist, dem sie alle entstammen und den sie alle in verschiedener Stärke *widerspiegeln*, eine aufsteigende Werkreihe bilden.<sup>11</sup>

Aus Hoffmanns dichterischem Vorgehen läßt sich erkennen, daß in seinen Werken die Wirklichkeit oft für ein hinter oder über ihr verborgenes Sein durchsichtig gemacht werden soll. Selten wurde in der deutschen Literatur die Umwelt eines Dichters mit allen ihren Eigenschaften so eindringlich gestaltet, wie bei Hoffmann. Der feudale Hof mit seiner Funktionslosigkeit, seinen konventionellen Ansprüchen, seiner Komik und Erstarrung beschreibt Hoffmann mit minutiöser Treue und einer gelegentlich fast überwältigenden Gabe, das Vorge stellte zu veranschaulichen.

Das Werk Hoffmanns, das diese These bestens bestätigen kann, ist der Roman, den Ralf Schnell mit folgenden Worten beschrieb:

[...](Kater Murr) ist vieles in einem: Sozialkritik und Kolportage, Künstlerroman und Schauerroman, Trivialroman und Adels satire, Bildungsroman und Parodie des Genres. Sein Stoffgebiet umfaßt Liebe und Tod, Mord und Eifersucht, Kindesentführung und Kinderverkaufung, Erbschleicherei und Blutschande, Katalypse und Wahnzustände, Magie und Okkultismus, spekulative Philosophie und Reflexionen über Musik" nämlich "Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern."<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Vgl. dazu Hans Dahmen: E.T.A. Hoffmanns Weltanschauung. Marburg 1929.

<sup>12</sup> Schnell, Ralf: Die verkehrte Welt. Literarische Ironie im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1989. S. 32.

Es ist ein doppelter Roman, dessen Angelpunkt Kreisler ist. Er ist der Künstler, während Murr den Beamten verkörpert, "und alle beide stammen von Hoffmann ab und bilden mit ihm zusammen eine seltsame Dreifaltigkeit".<sup>13</sup>

Im nicht vollendeten Roman "Lebens-Ansichten des Katers Murr" vermischt der Erzähler, den übrigens Heinrich Heine mit den Worten "Hoffmann ist ganz original" beschrieb, angeblich durch ein Mißverständnis, die selbstgefälligen und engstirnigen Betrachtungen eines Katers und Abschnitte aus der Lebensgeschichte des vom Wahnsinn bedrohten Kapellmeisters Kreisler. Hinter dem geistreich-ironischen Spiel mit zwei ineinandergeschobenen Handlungen verbirgt sich der alte Gegensatz zwischen enger Wirklichkeit und in sich gefährdetem Künstlertum.

Forscher wie Warren Beach und Perosa neigen dazu, in dem Roman "Kater Murr" einer revolutionäre Erzähltechnik zu finden, die sogar als Ursprung des modernen experimentellen Romanes (etwa bei Conrad, James u.a.) gedient haben könnte. Der englische Romanschriftsteller J. Conrad (1857-1924) bezeichnet seine ähnliche Vorgehensweise als "chronological muddlement". Magris lehnt mit Recht die Behauptung ab, Conrads Werke gäben ein "Beispiel für eine radikale Vorwegnahme der modernen experimentellen Dichtung." Was Conrad später als "Durcheinander der Zeitebenen", das s.E. zu einem Vervielfältigen, Verflechten und Übereinanderlegen der Perspektiven führt, bezeichnen sollte, sieht Magris schon bereits im "Kater Murr" verwirklicht. Für ihn

gilt 'Kater Murr' als das wahre Beispiel dafür, und zwar wegen des Durcheinanders der verschiedenen Standpunkte, wegen der Erzählungen in der der Erzählung, wegen der Parallelführung verschiedener Ereignisse, ganz zu schweigen von der dauernden Verflechtung all dieser Elemente der Geschichte Kreislers mit den Erlebnissen des Katers Murr, die diese parodistisch und karikaturistisch verkehren.<sup>14</sup>

Laut Magris gelingt es Hoffmann, verschiedene Geschehensfolgen zusammenzufügen: die Geschehnisse im Fürstentum, das Leben Abra-

<sup>13</sup> Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E.T.A. Hoffmann. Hamburg 1969. S. 147f.

<sup>14</sup> Magris, Claudio: Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann. Meisenheim 1980. S. 13.

hams, die Hofintrige, die Biographie Klaras u.s.w. Dazu käme vor allem die künstlerisch gestaltete fragmentarische Biographie des Kapellmeisters J. Kreisler. Nicht ganz ohne Bedeutung für die Gestaltung des "Kater Murr" dürfte die Tatsache sein, daß Hoffmann, basierend auf der "Erzählung" in der Erzählung, von Verschachtelungen Gebrauch macht, z.B. in der 25. Episode (Während Abraham selbst erzählt, läßt er seinerseits Klara eine Episode rekonstruieren).

Hoffmann vermengt in seinem Werk "Momente der Vergangenheit mit Fetzen der Gegenwart, da er - durch den Gegensatz in der Gestalt Kreislers bedingt - eine künstlerische, realistische Synthese wie auch die Fiktion eines totalen Bewußtmachens ablehnt.

Es gibt im Roman keine kontinuierlich fortschreitende, sondern nur eine im dauernden Wechselspiel von Fortschreiten und Rückschritt sich vollziehende Erkenntnis.<sup>15</sup>

Das künstlich hergestellte Fragment des Kreisler-Teiles, das in die Murr-Autobiographie eingesprengt ist, läßt es notwendig erscheinen, den Künstlerroman als Genre näher zu betrachten.

#### Exkurs: *Der Künstlerroman*

Der Unterschied zwischen den beiden Objektivationen der Großepik, nämlich Epos und Roman, besteht in folgenden; während das Epos eine vorgegebene Lebenstotalität gestaltet, versucht der Roman, die verborgene Totalität des Lebens gestaltend aufzudecken oder aufzubauen, d.h. die verlorene Totalität wird zum Ziel der Sehnsucht. Indem der Roman einen Helden (eine Hauptfigur), der seine Zeit repräsentativ erlebt, in den Mittelpunkt des Geschehens stellt, präsentiert er Ausschnitte. Die besondere Form des Künstlerromans erweist sich allerdings als eine Spätform epischer Dichtung. Es handelt sich hier um einen Roman, in dem ein 'Künstler' als Repräsentant eigener Lebensform sich mit seiner Umwelt auseinandersetzt. Dafür können u.a. folgende Gründe geltend gemacht werden:

- Kunst und Leben bilden keine Einheit mehr, der Künstler geht nicht mehr in den Lebensformen der Gesamtheit auf.
- Der Künstler als Individuum, als Eigenpersönlichkeit tritt in den Vordergrund.
- Der Künstler hat Anspruch auf Eigenleben, auf eine eigene Lebensform.

<sup>15</sup> Magris, Claudio: Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 15.

In dem Künstlerroman versucht der Künstler also, den Zwiespalt zwischen Kunst und Leben zu lösen. Dafür stehen ihm zweierlei Formen zur Verfügung:

- a) In einem realistisch-objektiven Künstlerroman erkennt der Künstler die gegenwärtige Umwelt als reale Grundlage seines Künstlertums an: Er unternimmt den Versuch, ihre Lebensformen auf dem Boden der Wirklichkeit umzugestalten und zu erneuern.
- b) Wenn der Künstler aus dem Zwiespalt zwischen Ideenferne der Wirklichkeit und Sehnsucht nach der Idee und deren Realisierung nicht mehr herausfinden kann, flüchtet er in ein ideales Traumreich und baut sich eine poetische Welt der Erfüllung auf.

Diese Form des Künstlerromans könnte man als 'romantischen' Künstlerroman bezeichnen. Doch läßt sich dieser in zwei Gruppen einteilen.

#### - Der frühromantische Künstlerroman

Die französische Revolution hatte den Beweis geliefert, daß die gesamte Wirklichkeit einer Idee unterworfen werden kann, nach deren Gesetzen sie umgestaltbar ist.

Die literarischen Bewegungen der Zeit sind vor allem als Frucht der politischen und wirtschaftlichen Ereignisse speziell in Frankreich und in Europa allgemein zu betrachten. Auch die zeitgenössische Philosophie erwies sich als dem Augenblick entsprechend.

Vor allem übte Fichte einen sehr tiefen Einfluß auf seine Epoche aus. Seine Philosophie, in der er das "Ich" von allen Schranken befreit sehen wollte, es in völligem Einklang mit der Weltseele setzte, bietet dem gedemütigten, bangenden und bedrohten Menschen der napoleonischen Ära die Konsekration und Bestätigung seiner inneren Würde.

Fichtes Hauptleistung besteht aber darin,

daß er die Tätigkeit des menschlichen Bewußtseins als einen aktiv-schöpferischen Vorgang auffaßte, der sich im dialektischen Prozeß zwischen "Ich" (Subjekt) und "Nicht-Ich" (Objekt) widerspiegelt. Für Fichte produziert das "Ich" das "Nicht-Ich" in einer ursprünglichen Tathandlung. "Ich" ist dabei Geist, Wille, Sittlichkeit; es ist die Menschheit insgesamt und nicht eine einzelne Herrscher- oder sonstige Persönlichkeit allein.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Jugendlexikon. Leipzig 1988. S. 60.

Diese Philosophie, die wenn auch nur zumindest theoretisch die Befreiung von der Wirklichkeit erfüllte, kam einer Generation entgegen, die zutiefst an der Wirklichkeit litt. Ziel der romantischen Dichter war, die versöhnende Einheit von Idealem und Realem zu verwirklichen. Doch wollten sie eher das Reale ins Ideale einbeziehen.

Hoffmann läßt Berganza die Kunst wie folgt beschreiben:

Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als, in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens, wie von unsaubern Schlacken befreit, und ihn so erhebt, daß er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt. - Die Erregung erblickt diese Lust, diese Erhebung zu dem poetischen Standpunkte, auf dem man an die herrlichen Wunder des Rein-Idealen willig glaubt, ja mit ihnen vertraut wird, und auch das gemeine Leben mit seinen mannigfaltigen bunten Erscheinungen durch den Glanz der Poesie in allen seinen Tendenzen verklärt und verherrlicht.<sup>17</sup>

Die Poetisierung des Lebens bleibt jedoch theoretische Forderung, wenn nicht im Leben selbst Sinn und Norm der Poetisierung gesehen werden, wenn diese von außen an die unpoetische Materie herangetragen werden. Der einzige Ausweg aus diesem Konflikt wäre: das Leben muß zur Kunst werden. (Schelling beschrieb die Kunst als Organon der Philosophie.)

Daher sollte der Begriff "Künstlerroman" erweitert werden: Der Künstler ist nicht mehr nur Repräsentant einer eigenen Lebensform, die gegen die Umwelt verteidigt werden muß, sondern seine Sendung wird ins Metaphysische gesteigert. Gegenüber der Größe dieses idealischen Künstlertums tritt die eigentliche künstlerische Tätigkeit in den Hintergrund.

Den Aufstieg des frühromantischen Künstlerromans könnte man in drei Phasen unterteilen, für die jeweils ein Roman kennzeichnend ist:

- 1) Tiecks "Franz Sternbalds Wanderungen" (1798) - Poetisierung der Wirklichkeit.
- 2) Fr. Schlegels "Lucinde" (1799) - Programm der ethisch-ästhetischen Umgestaltung der Lebensformen.

---

<sup>17</sup> Romantik. S. 276f.

3) Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" (1802) weitestmögliche Auflösung und Überwindung der Wirklichkeit; reine Gestaltung der idealischen Welt.

- Die zweite Romantikergeneration

Sie versuchte in ihren Werken eine stufenweise Wiedergewinnung der Wirklichkeit zu gestalten, doch im absoluten musikalischen Roman ist sie verlorengegangen. Die Entwertung und Auflösung der Wirklichkeit bedingen jedoch eine grundsätzliche Verschiebung der dem Künstlerroman seit dem "Anton Reiser" zugrundeliegende Problematik: der Künstler strebt nicht mehr in die Wirklichkeit hinein, sondern über sie hinweg. Als Folge der Unerfüllbarkeit dieses Strebens erwachsen Zwiespältigkeit und Heimatlosigkeit des spätrömantischen Künstlers, allein Novalis "magischem Idealismus" war die völlige Überwindung der Wirklichkeit gelungen. Die Erkenntnis, daß der Künstler in reiner Hingabe an die idealische Welt keine Erfüllung finden kann, läßt das reale Leben wieder zum Wertfaktor, zum Ziel der Sehnsucht werden. Weil aber das Endliche vom Unendlichen her gewertet wird, gelingt es den meisten spätrömantischen Künstlern nicht, im Leben Fuß zu fassen; der Zwiespalt zwischen Lebenssehnsucht und künstlerischer Einsamkeit und Unerfülltheit wird Gegenstand des Künstlerromans (Bajazzo-Motiv; Künstlertum als Fluch, Opfer).

Während noch für Brentano die Einordnung ins Leben Ziel der Sehnsucht bleibt, bekennt Hoffmann von sich, er habe "zu viel Wirklichkeit".

Die Einheit von Idee und Wirklichkeit, von Goethe und Novalis, wiewohl in entgegengesetzter Richtung, hergestellt, sprengt Hoffmann in ihre letzten Gegensätze auseinander: Goethe hatte für den Künstler die Lebensformen der Wirklichkeit gewonnen, Novalis hatte sie überwunden. Für Hoffmann war weder das eine noch das andere möglich.

Fichtes Lehre von der Beziehung des Ich zum Nicht Ich wirkte tief auf das Gefühlsleben Hoffmanns. Wegen deren Verneinung der Natur stand der Schriftsteller vor einem Rätsel, der in ihm unsichere Gefühle erweckte. (s. M 6) Doch bald fand er im objektiven Idealismus Schellings einen Ausweg aus dieser Krise. (Verhältnis zwischen Endlichem und Unendlichem)

Die Substanzlosigkeit seiner Umwelt durchschauend, deren Lebensformen, an der Idee gemessen, Verrat und Abfall sind, ist Hoffmann doch zu wirklichkeitssüchtig, um in einer romantisch-idealischen Welt aufgehen zu können.

So gibt es für ihn keine Lösung: heimatlos, erleidet er die Qual des wissenden Künstlers in einer als sinnlos erkannten Realität, in deren leere Lebensformen er hineingestellt ist und gegen deren banale Macht er sich nur durch die Ironie schmerzlich behaupten kann. Der frühromantische Künstlerbegriff erfährt seine - schon bei Brentano eingeleitete - letzte Umwertung und Vertiefung: aus dem schwärmerischen Wanderer des 'Sternbald', 'aus dem strahlenden Magier des 'Ofterdingen' ist der bis zum Wahnsinn gehetzte müde Musiker geworden, der weiß, daß der Künstler auf Erden keine Erfüllung finden kann und darf.<sup>19</sup>

"Die Lebensansichten des Katers Murr" sind dagegen eine Parodie des autobiographischen Bildungsroman, in dem Hoffmann die szenische Darstellung bloß zum Anlaß zu moralischen Reflexionen verwendet.

Murr ist die Allegorie der bürgerlichen Bequemlichkeit, des Konformismus und der verzärtelten Genüßlichkeit. Murr ist der durchtriebene Philister, der in jedem von uns schnurrt und schlummert, Freund der Schecks und Liebhaber von Geflügel.<sup>19</sup>

Während Murr mit seiner Erzählung: "dem Leser ein deutliches Bild davon geben", will "was ich bin und wie ich es wurde" (M. f.f. I, 68)<sup>20</sup>, beabsichtigte Hoffmann doch eine Parodie dieser Romanform:

Kann aber auch wohl einem hohen Genius, jemals Unbedeutendes begegnen? (M. f.f. I, 32)

Im Vorwort zum Roman versucht Hoffmann, das Unterbrechen der Murr-Biographie, in der der Kater Murr seine altklugen und spießbürgerlichen Weisheiten zum besten gibt, durch die Kreislerbiographie als Versehen darzustellen.

<sup>19</sup> Marcuse, Herbert: Der deutsche Künstlerroman. Freiburg 1922. [Phil. Diss.] S. 192.

<sup>19</sup> Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 146.

<sup>20</sup> Der Text wird zitiert nach der Ausgabe: Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von Hartmut Steinecke. Reclam (153-58). 1972.

Nach sorgfältiger Nachforschung und Erkundigung erfuhr der Herausgeber endlich folgendes. Als der Kater Murr seine Lebensansichten schrieb, zerriß er ohne Umstände ein gedrucktes Buch, das er bei seinem Herrn vorfand, und verbrauchte die Blätter harmlos teils zur Unterlage, teils zum Löschen. Diese Blätter blieben im Manuskript und - wurden, als zu demselben gehörig, aus Versehen mit abgedruckt! K.M. (M 8)

Es wird dem Leser sofort klar, daß diese Rechtfertigung des Herausgebers im Vorwort eine Fiktion ist und daß das Vorwort schon zum Roman gehört, mit anderen Worten: beide Biographien sind nicht zufällig vermischt, sondern die Aufeinanderfolge beider Biographien ist ein von Hoffmann gewähltes erzählerisches Mittel, um Distanz zu seinem Werk zu gewinnen.

Magris versucht diesen Vorgang zu beschreiben:

Die Verfahrensweise des Schriftstellers besteht für Hoffmann in der agonistischen, steigernden "creazione incrementizia", von der Perosa spricht, d.h. im scharfen rationalen Registrieren einer für sich selbst existierenden Realität. Auf der einen Seite also verwirft Hoffmann die Forderung nach Vollständigkeit und Vollendung und beschränkt sich auf die Beschreibung des Erfahrenen, auf der anderen Seite erlangen diese fragmentarischen Einzelelemente intersubjektiven Wert, sie werden als reelle Fakten hingestellt, die zu verbinden und über die zu berichten Aufgabe des Historiographen ist. Der Dichter verzichtet *ausdrücklich* auf die Freiheit der organischen und auf Vollkommenheit zielenden Schöpfung, auf die Illusion einer Epik, die durch die Reduktion auf das Essentielle in einer geordneten Abfolgen mit Anfang, Ende und immanenter Bedeutung das existentielle Chaos bändigen will.<sup>21</sup>

Dadurch wird eine falsche Leseerwartung erzeugt: ein "verworrenes Gemisch fremdartiger Stoffe". (M 8)

Murr wird als "ein junger Autor von dem glänzendsten Talent, von den vortrefflichsten Gaben" beschrieben (M 7), während Kreisler als das Bild und Muster eines "in seiner Art nicht unmerkwürdigen Mannes" abgibt.

Die Ironie des Autors seinem Werk gegenüber kommt sehr deutlich zum Ausdruck: der Kreisler-Teil sei nicht der intendierte, zufällig hineingekommene Teil, der Murr-Teil dagegen der wesentliche. Hoffmann behauptet daher, es sei ein "nötiges" Vorwort des Herausgebers erforderlich, und kontrastiert es mit der konventionellen Vorrede des sentimental Autors Murr, das seinerseits durch das "unterdrückte"

<sup>21</sup> Magris, Claudio: Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 6.

zweite Vorwort Murrs als Heuchelei entlarvt wird. Es gilt als eine Art Entschuldigung Murrs durch den Herausgeber unter Hinweis auf Parallele zwischen Fabel- und menschlichem Bereich.

Die schroffe und zunächst oft unvermittelt scheinende Konfrontation zweier Lebensbereiche, nämlich des bürgerlichen Lebensbereichs und des anachronistischen Adelshofes wird durch die Herausgeberrolle ermöglicht. Für die Rechtfertigung dieser Behauptung spräche folgendes:

- Hoffmann hebt schon im Vorwort die Bedeutung der Makulaturblätter hervor. Sie könnte sogar als Herzstück des Romans bezeichnet werden.
- Die Kreisler-Handlung ist wesentlich (länger) umfangreicher als die Murr-Handlung.
- Der Inhalt verdeutlicht die Funktion der abwechselnden Biographien.

Der Zwiespalt des zwischen der platten Alltagswelt und dem Reich der Phantasie "Zerrissenen" bringt Hoffmann im Aufbau beider Romanteile auf meisterhafte Weise zum Ausdruck.

An dieser Stelle ist es kaum möglich, sich Nestroys Leben und Werk nicht zu vergegenwärtigen. Philosophisch ist Nestroy imstande, die Antinomie zwischen Lebensillusion und lebensentfremdeter Erkenntnis zu durchdenken; dazu gestaltet er künstlerisch, vorzüglich im sprachlichen Ausdruck, die Brücke zwischen beiden Ufern, die das vom Witz ausgelöste Lachen schlägt. Es ist aufschlußreich, daß jene psychologische Charakteristik Nestroys von einem Manne stammt, der jenen philosophischen Konflikt tief durchlebt hat. Viele Literaturkritiker sind der Meinung, daß Nestroys künstlerische Äußerungen zwar von schlagender Wirkung auf Geist und Lachmuskeln seien, daß aber deren Ursprung der Kampf zweier feindlicher Elemente sei. Es liegt nahe, diesen Kampf in der Persönlichkeitsstruktur Nestroys aufzusuchen.<sup>22</sup>

Um die beiden Handlungsstränge (Murr - Kreisler) zusammenzuknüpfen, bedient sich Hoffmann der Figur des Meisters Abraham. Er ist die Person, die in beiden Handlungssträngen auftaucht. Dazu spielt Meister Abraham in beiden Erzählungen die Rolle der zweiten Hauptfigur. Häufig setzt er die Erzählung durch direkte Rede fort. (z.B. M

<sup>22</sup> Vgl. zu diesem Problemkomplex insbesondere die Arbeit von Berger, A. von: Johann Nestroy im Lichte der Kritik. In: Mühler, Robert: Österreichische Dichter seit Grillparzer. Gesammelte Aufsätze. Wien 1975. S. 130-155.

175ff.) Er ist auch derjenige, der in der ersten Szene (zeitlich am Ende des Romans) seinem Freund Kreisler den Kater Murr schenkt. Hoffmanns Kunst besteht darin, daß er beide Erzählungen sowohl in der Erzählhaltung als auch in der kompositorischen Anlage kontrastieren läßt.

Die *Murrhandlung* wird von der Geburt bis zur Übergabe des Katers an Kreisler von Murr selbst chronologisch erzählt. Die Erzählung beschreibt einen genau bestimmten Ausschnitt des Raum- und Zeitgefüges. Die Laufbahn gilt als Symbol für die lineare Kontinuität der Erzählung. Da der Tod des Autors unerwartet geschah, wurde diese Laufbahn unterbrochen. Doch wird die Murr-Handlung ab und zu von der Kreisler-Handlung unterbrochen, aber die Murr-Handlung fließt ohne Bruch weiter. Sie geht dann da weiter, wo sie unterbrochen wurde. In der erzählten Zeit wird die reale Lebenszeit chronologisch wiedergegeben.

Die Abschnitte, in die die Erzählung eingeteilt ist, decken sich mit der zeitlichen Gliederung. Hier sind drei Zeitebenen zu erkennen: Die *Handlungsgegenwart*: zwischen gescheitertem Fest und Meister Abrahams Bericht hiervon.

Die *Erzählergegenwart*: letzter Abschnitt der Handlungsgegenwart.

Die *Herausgebergegenwart*: nach Murrs Tod.

Die *Kreislerbiographie* gilt als künstlich hergestelltes Fragment, eingesprengt in Murr-Autobiographie. Sie wird nicht chronologisch, sondern kreisartig erzählt, d.h. die Kreislerhandlung endet mit dem Hinweis auf ihren ersten Teil. Die kreisförmige Anordnung der Fragmente symbolisiert Kreislers Eingeschlossenensein, in den "wunderbaren Kreisen" (Vgl. Kreislers etymologische und semantische Ausdeutung seines Namens).

[...] Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen. 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, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächerer Konstitution, zusagt, hinaussehnt ins Freie. (S. 71)

Das erste Kreisler-Fragment führt den Leser in einen Handlungsstrang ein, der bereits ablief, macht ihn außerdem mit dem Tenor des Stückes (Sturm) bekannt. Der ganze Strang wird auf verschiedenen Zeitebenen eingeholt.

Die kreisartige Erzählweise wird durch häufigen Wechsel des Verhältnisses Erzählzeit - Erzählte Zeit durchbrochen. Ohne zeitliche Stringenz montiert der Biograph verschiedene Phasen aus Kreislers Leben zusammen, z.B. mitten in dem Geschehen am Fürstenhof erzählt Kreisler aus seiner Jugend.

Der ganze Kreisler-Strang läßt sich in vier verschiedenen Zeitebenen einholen:

- 1) Das Gespräch Kreislers mit Meister Abraham: ziemlich lange nach dem Fest.
- 2) Kreislers Aufenthalt im Sigwartweilerhof, im Kloster: dazu vorzeitig, aber durch ausführliche szenische Darstellung als Gegenwart empfunden.
- 3) Die Kindheit: Die Zeit als Kapellmeister am Hof des Großherzogs und Flucht: eigentliche Vorzeithandlung im Gespräch eingeholt.
- 4) Erzählergegenwart: unfixiert.

Daraus kann der Leser erkennen, daß die Kreisler-Handlung in zweifacher Weise gebrochen wird:

A: Der Biograph gibt vor, das Leben Kreislers nur bruchstückhaft zu kennen.

Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen, da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, brockenweise mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß. (S. 52)

Hoffmann wendet sich des Öfteren über die fiktive Figur des Biographen kommentierend an den Leser. Der Biograph ist Mittler zwischen Hoffmann und dem Leser.

Exkurs:

Doch kommen dem Biographen im Werk noch mehr Aufgaben zu:

- Er gibt ab und zu Zustandsberichte, z.B. vom Klosterleben.
- Kreislers biographische Notizen werden von ihm beglaubigt.
- Die Wirkung des fragmentarischen Charakters wird durch ihn verstärkt.

- Nur selten wird die Rolle des verständnisvollen Biographen mit der des objektiven, ruhigen Beobachters und Historiographen vertauscht.]

B: Die Kreisler-Handlung wird durch die Murr-Handlung ständig gebrochen. Im Gegensatz zur Murr-Handlung geht die Kreisler-Handlung nicht dort weiter, wo sie vor der Unterbrechung geendet hat.

Daß der Kapellmeister Kreisler fast als das ins Groteske übersteigerte Ebenbild seines Schöpfers gelten könnte, liegt auf der Hand. Kreisler ist nichts anderes als eine tief sinnige Karikatur des romantischen Künstlers Hoffmann, der seine Wesenszüge erfaßt und sie ins Groteske übersteigert, mit dem Ziel, sie besonders deutlich zu machen.

Magris Begründung diesbezüglich möge es bestätigen:

die offensichtlich absurden Phantastereien, die Hoffmanns Epik charakterisieren, offenbaren sich so als ungewöhnliche, aber objektive und rational registrierte Äußerungen, als Metaphern jener Analogiegesetze, die die Aktivitäten des Seelenlebens steuern.<sup>23</sup>

Es kommt einem daher äußerst schwierig vor, Kreislers Gestalt zu charakterisieren. Dafür sprächen zwei Aspekte:

Einerseits ist die Kreisler-Biographie bruchstückhaft beschrieben. Die Fiktion des unwissenden Erzählers soll Kreisler nicht zuletzt als den in der endlichen Welt "nicht greifbaren" gestalten, andererseits ist die Abgerissenheit des Berichts zum Schein inszeniert. Der Ereignisraum des poetischen Seins gewahrt aber die innere Einheit der Kreisler-Gestalt. Daher fällt es dem Leser schwer, diese Gestalt an einer endlichen Geschehensfolge abzulesen. Das einzig mögliche wäre, sie in der poetischen Seinsebene nachzuzeichnen.

#### *Kreisler als verschlossener Charakter*

I. Das Motiv der Verslossenheit Kreislers wird sehr deutlich auf dem Hintergrund der Scheinwelt des iredäischen Hofes. Durch die ironische Distanzierung verschließt sich Kreisler der endlichen Scheinwelt.

II. Kreisler stellt die Welt der "Kunstgliederpuppen" in Frage. Dies ist an die Erwartung einer innersubjektiven Gegenwelt, die die vorgefundene Wirklichkeit in Raum und Zeit zum poetischen Sein entgrenzt, gebunden.

<sup>23</sup> Magris, Claudio: Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 9.

III. Kreisler führt eine dualistische Weltauffassung ein; er gehört sozusagen zwei Welten an, der endlichen und der poetischen, unendlichen, daher erscheint ihm die raumzeitliche Wirklichkeit in doppelter Perspektive. Die absolute Bezogenheit Kreislers auf die subjektive Transzendenz poetischen Seins stammt aus seiner Beziehungslosigkeit gegenüber der Philisterwelt.

IV. Die Weise, auf die Kreisler die Musik erlebt, gilt als Beweis für seine doppelte Seinsordnung: Während er materiell an ein philiströses, von ihm ungeliebtes Publikum gebunden ist ("fade Spielerei mit der heiligen Kunst"), beansprucht er doch für die Kunst eine unbezweifelbare Autonomie.

Poesie und Musik sind für Kreisler nach Magris Ausdruck der "Realität des Unbewußten;"

[...] die Kunst ist Ausdruck des Irrationalen und des Innersten, sie verleiht den verborgenen, dunklen und nächtigen Kräften der Person Stimme, befreit diese Kräfte vom Zwang des Bewußtseins und der Moral und entfesselt sie, bis sie sich gegen den "Zauberlehrling" wenden. Das große Doppelgänger-Motiv Hoffmanns hebt diese verworrene Begegnung des Ichs mit dem Es an die Oberfläche.<sup>24</sup>

V. Kreisler sehnt sich, aus den "Ketten" der Endlichkeit auszubrechen. Erst im musikalischen Erlebnis wird Kreisler seiner selbst bewußt. Am besten lebe er jenseits von Raum und Zeit, wobei ihm die Musik das Medium bietet, sich poetisch der Welt zu entgrenzen.

Somit bilden für Kreisler Musik, Sehnsucht und Liebe eine Erlebniseinheit. (Beziehung Kreisler - Julia)

VI. Wegen Kreislers doppeltem Sein entstehen bei ihm zwei Weisen der Zeiterfahrung: seine Existenz konstituiert sich in der Doppelbewegung von "Kreisel" und Flug.

Während die Kreiselbewegung eine Zeiterfahrung einer in die Endlichkeit eingeschlossenen Welt ist, bildet die Flugbewegung eine Zeiterfahrung des poetischen Ich. Erstere ist also negativ, ein unendliches Nacheinander, determiniert und entwicklungslos. Dagegen gilt die zweite Zeiterfahrung als poetisch, d.h. die subjektiv wirkliche Zeit wird in der Erfahrung der "Verunendlichung" erlebt.

VII. Der Leser erkennt diese Doppelbewegung im kompositorischen Grundprinzip des Romans wieder; die innere Gegenläufigkeit beider

<sup>24</sup> Magris, Claudio: Die andere Vernunft E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 44.

Biographien entsteht aus dem Kontrast zwischen verfügbarer Scheinunendlichkeit (Murr) und sprachlich nicht verfügbarer Unendlichkeit (Kreisler).

Da der Ereignisraum des poetischen Ich sprachlich nicht darstellbar ist, die erzählte Zeit immer auf die nicht erzählte poetische Zeit verweist, spiegelt sich die poetische Kontinuität in der Diskontinuität der äußeren Geschehensfolge.

VIII. Die Ausdrucksformen von Kreislers Verschlossenheit lassen sich in folgenden Aspekten erkennen:

- Die *Sprache* ist Mittel menschlicher Verständigung; sie kann nur in Bildern auf das sprachlich nicht mittelbare poetische Ich verweisen, doch meist verstummt sie in charakteristischen Situationen.

Der *Gesang* kann als Sprache der poetischen Unendlichkeit betrachtet werden. Die angemessene Ausdrucksform, die den Bedingungen poetischer Kommunikation entspricht, ist der *Blick*. Das *Lachen* kann das Distanzverhältnis zwischen endlichem und poetischem Sein erhellen und atmosphärisch verdichten, denn das Lachen ist das Medium, das die endliche und unendliche Welt zueinander ins Verhältnis setzt. Dazu wurzelt Humor oft - wenn nicht immer - im Bewußtsein unauflösbarer Dissonanz.

IX. Eine Form des Widerstandes gegen die Wirklichkeit ist das *Träumen*. Auf der einen Seite vermittelt die Traumerfahrung die Bedrohtheit der eigenen Existenz (Hedwiga), auf der anderen Seite gilt der Traum als eine Art Selbstbetrug (Irenäus). Traum kann noch dazu für ein Element der poetischen Innerlichkeit, für einen inneren Ort gehalten werden, an dem die Anverwandlung der Realität an die poetische Wirklichkeit geschieht.

[...] und doch sind es lediglich die Träume, in denen uns recht die Schmetterlingsflügel wachsen, so daß wir dem engsten festesten Kerker zu entfliehen, uns bunt und glänzend in die hohen, in die höchsten Lüfte zu erheben vermögen. (S. 165f.)

Kurt Willimezik<sup>25</sup> räumt in seiner Hoffmann-Darstellung dem Traum im Werk des Schriftstellers sogar ein selbständiges Reich ein, das zwischen dem Reich des Alltags und dem der Wahrheit schwebt.

<sup>25</sup> Willimezik, Kurt: E.T.A. Hoffmann. Die drei Reiche seiner Gestaltenwelt. Berlin 1939. (Neue deutsche Forschungen.) S. 216.

Während die Menschen des ersten Reiches, die er als Philister bezeichnet (z.B. Kater Murr), sich über sich selbst täuschen, reichen die Bürger des zweiten Reiches (Reich der Träume), dem Kreisler zugeordnet werden kann, mit ihren tiefsten Möglichkeiten in den Alltag, mit ihren höchsten ins nächste, das vollkommene Reich. Die einen glauben am Ziel zu sein, weil sie nicht das Tor zu einem höheren Leben sehen, die anderen dagegen gelten als Zwiespältige, als Wanderer zwischen zwei Welten. Ins dritte Reich (die höchste Möglichkeit des Menschen) zu gelangen, muß man ein alter, weiser Könnner wie Meister Abraham sein. Versucht man dann diese Vorstellung auf die beiden Hauptgestalten des Romans (Kreisler - Murr) zu übertragen, so gelangt man zu folgendem Vergleich:

Murrs ersten bewußten Erlebnisse sind die seiner moralischen Erziehung:

Ich machte die erste Erfahrung von moralischer Ursache und Wirkung. (M 15)

und auch:

So trat, nachdem die moralische begonnen, die physische Ausbildung ein. (Ebd.)

Indem Murr mit Sanktionen früh konfrontiert wird, erkennt er die gesellschaftlichen Normen als Grundlage seiner Moral.

Je mehr Kultur, desto weniger Freiheit, das ist ein wahres Wort. (M 34)

Somit wird klar, daß Murr ein scheinbar ausgeglichenes, selbstzufriedenes Bewußtsein von sich und der Welt entwickelt hat. Er kommt als Genie auf die Welt; er hat keine prägenden Erlebnisse nötig, um zur Dichtkunst zu gelangen.

Dadurch, daß ich die Schriftzeichen mit den Worten verglich die er aussprach, lernte ich in kurzer Zeit lesen, und wem dies etwa unglaublich vorkommen möchte, hat keinen Begriff von dem ganz besonderem Ingenium, womit mich die Natur ausgestattet. (M 36f.)

Kreislers dualistische Weltauffassung ist aber in seiner Psyche angelegt. Er verlebt eine trostlose Kindheit.

Oh des groben Irrtums, meine Jugendzeit gleicht einer dürren Heide ohne Blüten und Blumen, Geist und Gemüt erschlaffend im trostlosen Einerlei! (M 93)

Später ist er bei einem pedantischen ungeliebten Onkel früh gezwungen, jenen ironisierenden Blick auf die Umwelt zu entwickeln, der später Mittel werden soll, sie zu meistern. Durch die Begegnung mit Meister Abraham wird diese Entwicklung gefördert. Auch die Welt der Kunst, die später auftaucht, deutet sich schon durch frühe Kindheitserlebnisse in Kreislers Biographie an.

Wenigstens mag man nach dem, was Kreisler von Tante Füßchen und ihrer Laute erzählt, nicht daran zweifeln, daß die Musik mit all ihrer wunderbaren Wehmut, mit all ihrem Himmlensentzücken, recht in die Brust des Knaben mit tausend Adern verwuchs, und nicht zum Verwundern mag's darum auch sein, daß eben dieser Brust, wird sie nur leise verwundet, gleich heißes Herzblut entquillt. (M 117)

Allerdings trat ihm damals die Musik als "angenehmes Ding, das zur Erheiterung und Belustigung dienen kann", entgegen, konträr zu seiner später ausgebildeten Kunstauffassung.

Daß die Kunst, welche mein Inneres erfüllte, mein eigentliches Streben, die wahre einzige Tendenz meines Lebens sein dürfte, fiel mir um so weniger ein, als ich gewohnt war, von Musik, Malerei, Poesie, nicht anders reden zu hören, als von ganz angenehmen Dingen, die zur Erheiterung und Belustigung dienen könnten. (M 107)

Für Murr ist das Schreiben einmal Mittel zur Tröstung und Erbauung, ein anderes Mal dient es der Selbstdarstellung und Belehrung der Katerjugend (vgl. unterdrücktes Vorwort M 11). Er ist also nicht durch innere Konflikte zum Dichten gezwungen. Murr steht mithin hier als komisches Sinnbild für alle aufklärerischen Dichter, die die Kunst als moralische Anstalt betrachten. Die vielen Plagiate in Murrs Werk spiegeln das Kunstverständnis des zeitgenössischen Bildungsbürgertums wieder.

Was aber Kreisler braucht, ist "der Geist der Tonkunst" (M 76), der als Medium dazu dient, die Dissonanz zwischen der Sehnsucht nach dem "Paradies der höchsten Befriedigung" und der äußeren Welt, die in Kreislers unruhiges und zerrissenes Innere vorgehen, zu entspannen. Kreislers Kunst ist also Ausdruck des eigenen psychischen Zustandes; sie ist ein Medium von Individuen, die sich über ein einheitliches Lebensgefühl verständigen.

Die Liebe Murrs zu Miesmies gilt als Parodie einer Künstlerliebe; die Liebesgeschichte endet in der Trivialität einer bürgerlichen

Ehe, in der oft künstlerische Produktivität erstickt (vgl. die parodistische Wiederholung des Duetts Kreisler-Julia).

Kreislers Liebe zu Julia wirkt dagegen als anregendes Mittel für seine Kunst. Im Inneren Kreislers verschmelzen Liebe und Musik und bilden eine Einheit.

Und sie, sie selbst ist es, die Herrliche, die, zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet, als Gesang-Bild-Gedicht! (M 164 f.)

Als Ziel Kreislers Sehnsucht wird die Geliebte für ihn Quelle ständiger Inspiration.

Der Künstler Kreisler, der sich anders zu der Liebe als "die guten Leute" verhält, nimmt seine Geliebte Julia stark stilisiert, im Irrealis, wahr.

Da erschiene aber plötzlich die holde Engelsgestalt, trete an den Pult, sänge das Agnus mit Tönen des Himmels und diese Engelsgestalt wäre Julia! (M 294)

Diese obengenannten Gegensätze im Wesen beider Figuren lassen sich in der formalen Struktur des Romans in einer bildhaften Weise erkennen.

Murr steht positiv zum Leben, er ist mit der Welt, in der er lebt, zufrieden, was er in einem Egmont-Zitat ausdrückt:

Oh du süße Gewohnheit des Daseins. (M 13)

Er hat eine ausgeglichene Lebenseinstellung und ist von einem bürgerlichen Bildungsdrang beseelt. Die Entsprechung dafür findet man in der erzählerischen Form: Murr verwendet eine chronologische Erzählweise; dies läßt alles für Schreiber wie Leser überschaubar werden; es gibt nichts, was rätselhaft sein kann. Da die Erzählung autobiographisch vorgeht, gibt es keine Veränderung des Verhältnisses Erzählzeit - Erzählte Zeit. Dagegen lebt Kreisler in einer romantischen Künstlerwelt, die mit der gesellschaftlichen Realität nicht in Einklang zu bringen ist. Zwischen dem angestrebten Ideal und der Konfrontation mit der Realität führt er eine zerrissene Existenz. Die romantische Lebenseinstellung und die Zerrissenheit seiner Existenz finden ebenfalls in der Erzählform ihre Entsprechung. Wie schon oben erwähnt, ist die Kreisler-Biographie nur bruchstückhaft erzählt, es bleibt vieles rätselhaft und geheimnisvoll wie der Zusammenhang mit Ettlinger, Neigung zum Wahnsinn, der Mord. Auch der Aufbau der Erzäh-

lung ist nicht chronologisch, da ein unbekannter Biograph die Kreisler-Handlung erzählt. Es kommt oft vor, daß die Erzählung durch direkte Rede fortgesetzt wird (z.B. M 174ff.).

Abschließend kann gesagt werden, daß es fest steht: das Universalgenie Hoffmann, der zeitweise als Dichter, Komponist, Kapellmeister, Regisseur und Bühnenbildner wirkte, war zugleich ein ausgebildeter Jurist. Am Tage erfüllte er in vorbildlicher Weise seine Berufspflichten, und am Abend führte er ein echtes Künstlerleben. Um den quälenden Widersprüchen seiner sozialen Existenz bis zu einem gewissen Grad Herr zu werden, versuchte Hoffmann, sie künstlerisch zu gestalten. Er versuchte bewußt, den Druck des Wirklichen durch die Vorstellung einer poetischen Gegen- und Überwelt zu lockern. Es lassen sich im Werk Hoffmanns zwei entgegengesetzte Tendenzen erkennen: Einerseits der Versuch, die als feindlich empfundene Wirklichkeit zu gestalten; andererseits das Bemühen, der erbärmlichen Wirklichkeit eine bessere Welt gegenüberzustellen. Diese beiden widersprüchlichen Tendenzen setzten sich in dem Gesamtwerk Hoffmanns, das nur als Einheit beider begriffen werden kann, durch.

Für Hoffmanns Wirklichkeitserfahrung spricht, daß er zwar diesen Widerspruch erkannte, ihn als gegeben hinnahm, sich über seine Umwelt empörte, doch kam ihm nicht in den Sinn, daß die Widersprüchlichkeit aufgehoben werden könnte. Einen Ausweg fand Hoffmann in der Erfassung der charakteristischen Wesenszüge seiner Mitmenschen und deren Wiedergabe in satirischer Überspitzung. Hippel beschrieb diese frühentdeckte Haltung mit folgenden Worten:

Sehr früh gab er [Hoffmann] sich seiner Neigung hin, jede auffallende Gestalt, jede Possierlichkeit als Karikatur zu bezeichnen.<sup>26</sup>

Auch gab der Künstler Hoffmann selber zu, daß der ihm verhaßte Staatsdienst mit allen seinen beruflichen Pflichten und Erfahrungen für sein künstlerisches Schaffen von erheblichem Nutzen war. Dazu schrieb er an seinem Freund Hippel (1807):

Vorzüglich aber glaube ich dadurch, daß ich außer der Kunst meinem öffentlichem Amte vorstehen mußte, eine allgemeine Ansicht der Dinge gewonnen und mich von dem Egoismus ent-

<sup>26</sup> Zitiert nach Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 14.

fernt zu haben, der, wenn ich so sagen darf, die Künstler von Profession ungenießbar macht.<sup>27</sup>

Auch ist seine genaue Kenntnis des bürokratischen Apparates oft von Vorteil gewesen, da er daraus Material zu seinen satirischen Beschreibungen schöpfte.

Safinaz Duruman aus der Türkei versuchte in dem Aufsatz "Poesie und Wirklichkeit bei E.T.A. Hoffmann" eine logische Erklärung für den Fall Hoffmann innerhalb der deutschen Literatur zu geben. Dort heißt es:

Romantisch ist Hoffmanns Theorie der Kunst im Sinne einer Offenbarung des Unendlichen im Endlichen: Abglanz der höheren, allen irdischen Zwiespalt aufhebenden *Einheit alles Seienden*.<sup>28</sup>

Doch sind die realistischen Tendenzen bei Hoffmann nicht zu übersehen. Ausgehend davon gelangte die Studie zu folgendem Ergebnis:

[...] E.T.A. Hoffmann steht an der Schwelle zweier sich ablösenden Bewegungen, die man nennen kann: Untergang der Romantik und Aufstieg des realistischen Zeitalters.<sup>29</sup>

Es wäre daher dem Wirklichkeitsgehalt dieser Aussage entsprechend Hoffmann ein Unrecht zugefügt, wenn man ihn trotzdem als einen "unvollständigen Menschen" bezeichnet. Die Eigenschaft der "Unvollständigkeit" nämlich, mit der Hoffmann gebrandmarkt wurde, stammt aus einer Bemerkung Goethes, die aus ihrem Kontext herausgelöst und "unvollständig" ausgelegt wurde. Goethes Worte in den "Maximen und Reflexionen", die im Hinblick auf Hoffmann, den Dichter des "Kater Murr", geschrieben sein könnten, lauten:

Die Botaniker haben eine Pflanzenabteilung, die sie *Incompleteae* nennen; man kann eben auch sagen, daß es inkomplete, unvollständige Menschen gibt. Es sind diejenigen, deren Sehnsucht und Streben mit ihrem Tun und Leisten nicht proportioniert ist.<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 17.

<sup>28</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 26.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Werner, Hans Georg: E.T.A. Hoffmann. A.a.O. S. 23.

Das Wort "vollständig" schließt sich laut Grimm<sup>31</sup> "in seiner bedeutung zunächst dem sinne von voller stand" an, und bezeichnet damit also "alle zu seiner bestimmung nöthige einzelne theile habend".

Wenn aber "die vorstellung des zusammengesetztseins zurücktreten kann, so dasz mehr die erfüllung des begriffs betont wird, so nähert sich damit das wort dem gebrauche von ganz, völlig, ja auch von vollkommen, doch ist die sprache der gegenwart darauf bedacht, wenigstens vollkommen und vollständig zu trennen."

Weiter steht es bei Grimm:

Campe behauptete merkwürdiger weise, dasz vollständig nicht auf personen bezogen werden könne; auch jetzt noch kann es als attribut zu persönlichen begriffen treten, um zu bezeichnen, dasz ihr sinn ganz erfüllt ist, wenn auch vollkommen durchaus vorgezogen wird.

Doch weist Grimm darauf hin, daß "vollständig sich öfters früher auf allgemeine begriffe wie mensch, mann bezog; es kann die abgeschlossene entwicklung (körperliche oder geistige), gemeint sein." Das Wort kann "werthend, zur bezeichnung, dasz die wertvollen eigenschaften einer persönlichkeit ganz entwickelt sind (ganz, vollkommen)" gelten; als Beispiel führt der Grimm Goethe an: "er hat als mann gelebt und ist als ein vollständiger mann von hinnen gegangen."

Und schließlich gibt Grimm die nachstehende Bemerkung:

während jetzt die sprache das wort nur in dem engeren sinne braucht, dasz das vorhandensein aller theile. lückenlosigkeit im zusammenhange, zusammenfassung aller merkmale, das durchlaufen aller zustände einer entwicklung u.ä. vorgestellt wird, bewegte sich früher die sprache freier und wandte das wort auch da an, wo jetzt vollkommenheit gebraucht wird.

Wenn aber das Wort "vollständig" nach Grimms Erklärung zu verstehen ist, sollte man sich fragen, ob es je einen Mensch gab - abgesehen vielleicht von einigen Ausnahmen -, der sich als im Zustand der Harmonie mit sich selber und der Welt befindend beschreiben könnte, so daß seine Sehnsucht und sein Streben mit seinem Tun und Leisten proportioniert ist?

Versucht man dagegen diese Bemerkung Goethes in Zusammenhang mit seinem Urteil:

<sup>31</sup> Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Zwölfter Band II. Abt. Vesche-Vulkanisch. Leipzig 1951. S. 711ff.

Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische ist das Kranke.

zu verstehen, so ist das so oft mißverstandene Urteil Goethes zu begreifen.

Keineswegs soll aber angenommen werden, daß das Hauptmotiv im literarischen Schaffen Hoffmanns im Krankhaften, "Unvollständigen" zu suchen sei. Er unternahm einen Versuch, mit den eigenen Mitteln das gesellschaftliche Leben um ihn zu beschreiben d.h. er sah die Welt vom Standpunkt eines Künstlers, der sich um künstlerische und menschliche Vervollkommnung bemüht.